



UNIVERSIDAD DE CHILE

Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

# EL MOTIVO DE LO OCULTO Y EL GESTO DEL AUTOR EN *NUESTRA PARTE DE NOCHE*.

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica.

Seminario de Grado: “Teorías y métodos contemporáneos para el análisis de  
textos literarios”

Alejandro Acosta Salazar

Profesores: Sergio Caruman

David Wallace

## INDICE

Declaración Inicial a modo de introducción .....	p.5
El gesto del autor en la novela de Mariana Enríquez.....	p.9
Genealogía de lo gótico en <i>Nuestra parte de noche</i> .....	p.23
La trama de <i>Nuestra parte de noche</i> .....	p.41
La desaparición y la revelación de lo gótico en <i>Nuestra parte de noche</i> .....	p.47
El médium en <i>Nuestra parte de noche</i> : abismarse sobre sí mismo.....	p.59

*A mi familia, que cuidándome siempre de la noche nunca me prohibió ver las estrellas.*

*A mis amistades, apoyo que aún a la distancia se sintió tan cercano como un abrazo.*

*A mis profesores, cuya guía fue vital para dejar el libro y coger la pluma.*

*A Kitty, Charlotte y Bel, sin quienes habría resultado imposible terminar este proyecto.*

*A F.*

*How can we know the dancer from the dance?*

*W.B. Yeats.*

Declaración inicial a modo de introducción (no confundir con manifiesto, tampoco con poética)

*“Arrakis enseña la actitud del cuchillo...cortar lo que es incompleto y decir: Ahora está completo porque acaba aquí”*

Frank Herbert, *Dune*.

El comienzo de la escritura es el cese de la lectura. Y es precisamente este hiato, este abismo que funciona como un límite -que a la vez separa y une estos gestos literarios- de lo que quiero hacerme cargo en este informe final de seminario. Esta fisura, entendida como umbral, será mi objeto de estudio, y será mediante la forma del ensayo que daré cuenta del motivo de la (des)aparición y el (des)ocultamiento en la novela de Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche* (2019). Este umbral que estaré atravesando constantemente me permitirá trabajar con el motivo de lo oculto en la escritura de Enríquez, tanteando posibilidades que se generan a partir del uso y la aparición de dicho motivo en la escritura de la novela, explorando las distintas formas que genera la escritura. El ejercicio será, por una parte, dar cuenta de la trama de la novela, una lectura atenta de episodios específicos de la misma -que elegiré a partir de mi intuición como lector, donde veo que el motivo del (des)ocultamiento y la (des)aparición juegan un rol clave en el desarrollo de la historia-, y, por otro, lado una escritura que ponga en jaque y deleve las maneras en que lo oculto aparece en la novela. Declaro inmediatamente la intención de mi investigación: no se tratará de una forma de *interpretación* que pretende *descifrar* lo que la autora quiere decir con su novela, sino que será un recorrido a la textualidad de la escritura que la compone; practicaré en mi informe un rechazo a la idea de una hermenéutica clásica y normativa del texto estudiado y que, en consecuencia, desechará una búsqueda del significado del texto por una que apunte hacia un sentido posible del mismo, cambiando una orientación investigativa que se dirija hacia la verdad por una que me permita avanzar hacia una lectura posible de la novela. Más que hacerme cargo de lo que la autora quiere decir a través de la novela, me interesaré por lo que dice (o deja de decir) el texto mismo.

\*

Abordar esta novela es posible de muchas maneras: puede encasillarse simplemente en el género del terror y, a partir de allí, generar los vínculos que la hagan conectarse con los tópicos más recurrentes de esta vertiente literaria (valga decir: los elementos fantásticos que provienen del mundo de las artes ocultas y del esoterismo, la violencia desatada y concentrada en el cuerpo –como puede ser la deformación del cuerpo en uno monstruoso, como resulta ser el caso del *invunche*–, la imposibilidad de representación del otro mediante el *cuerpo monstruoso*, etc); puede tomarse como una novela realista en el sentido de una continuidad con la tradición de la novela latinoamericana moderna (como aparece muy bien retratado en el artículo de Alejanda Amatto, *Transculturación el Debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi (2020)*, en el que se traza una nueva perspectiva para abordar la escritura de Mariana Enríquez: una que se hace cargo de la dimensión del “desencanto realista” que aparece cuando la realidad no puede reflejarse en la escritura de otra forma que no sea mediante la aparición de elementos fantásticos –en el caso de la autora argentina, siempre volcados hacia el terror- para hacer una suerte de analogía que conecte estos sucesos con la *mímesis* literaria de las fuerzas sociales que están tan arraigadas en la realidad social hispanoamericana que aparecen *ocultas a simple vista* y sus influencias no son percibidas sino ‘deshilando’ el entramado social que configura la sociedad y todas las estructuras colectivas que la forman); puede entenderse a partir del feminismo, en un sentido de poética que se desprende de los textos para situarse, ya fuera de ellos, de lleno en el discurso de la autora (que también podemos entender como un *ocultamiento* que, a nivel político y social, se ha llevado a cabo con la literatura escritas por sujetas mujeres y que buscan alcanzar una visibilidad que les ha sido injustamente negada a lo largo de la historia); otra lectura posible que recorra la novela puede apuntar hacia la directa relación con el contexto político de la dictadura argentina (y, en realidad, con todas las dictaduras de la región que, obviando las particularidades de cada estado-nación involucrados, permiten la comparación y soportan la semejanza en la violencia inherente de sus genealogías/inicios, junto con las atrocidades cometidas y ocultadas por el aparato estatal) y la idea de que a partir de dichos acontecimientos políticos éstos no han desaparecido ni se han disuelto, sino que se mantienen *ocultos* tras el velo de un eterno estado de transición hacia un estado plenamente democrático –en un eterno “estado de excepción” diría Giorgio Agamben- que no acaba por alcanzarse (y que los recientes *estallidos sociales* que han ocurrido en la región –valga ver los casos más recientes de Chile, Colombia y Ecuador, el intento de golpe de estado en Bolivia, la

crisis política en Argentina y Perú, las protestas contra el gobierno de Bolsonaro en Brasil, etc., han servido de testimonio para dejar en evidencia esta tensión siempre latente de la crisis *velada* bajo un manto tan endeble y sutil); la separación del libro que trata de la periodista que da con la verdad de los detenidos desaparecidos de la dictadura en el pozo de Zañartú y el fenómeno de ocultamiento de los horrores de la dictadura argentina para con los cuerpos castigados por el aparato estatal que el golpe de estado ha usurpado (ya sea un ocultamiento ‘fantástico’ como puede ser entendido el que evita que la reportera se encuentre con el padre e hijo para encontrar su verdad o uno ‘político’ que deja en evidencia el ejercicio de ocultamiento de los responsables de tales atrocidades, como es el atentado que sufre la periodista para que no siga indagando en la verdad del reportaje que nunca verá la luz); una lectura desde el paratexto que resulta ser la contraportada –este *umbral* del que nos habla Genette como uno de los elementos paratextuales que dirigen la lectura de la obra –, que nos llevaría a ver desarrollado en la novela el tema del viaje, tanto en su dimensión espacial (el recorrido que emprenden padre e hijo para llegar a la casa materna, las visitas a la casa abandonada y al espacio *más allá* de estas, los viajes de la madre, más tarde el hijo recreando el viaje hacia la casa de la logia, etc) como temporal (la historia que se desarrolla en distintos momentos, en una presentación que no es estrictamente cronológica pero que en su totalidad configura un tiempo lineal que se recrea en la construcción de la trama), posibilitando un análisis *actancial* –proveniente de las funciones analizadas por Greimas en sus estudios sobre los relatos- para entrar a la revisión de los personajes y los *mapeos* que formulan en sus recorridos; podríamos forzar la idea de la lectura y de la escritura tomada del primer capítulo de *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* de Deleuze y Guattari para ver la idea *rizomática* que soporta la temporalidad no lineal de la historia (que resulta ser no jerarquizada ni organizada *orgánicamente*, sino que daría cuenta de una *ramificación* que desestabiliza la linealidad y genera multiplicidades que no responden ya a una única ‘raíz de sentido’) del desarrollo de la historia, y también enfrentar la naturaleza *rizomática* de la organización textual, en cuanto se presenta a través de la separación de unidades escriturales y no mediante la separación en capítulos, sino mediante la fragmentación y el espacio que separa dichos fragmentos –espacio que podría ser el *abismo* al que se enfrenta Blanchot cuando configura la *intransitividad* de la literatura que se vuelca sobre sí misma a no poder dar cuenta de la experiencia extraliteraria– para enfrentarla a lo *arbóreo* de la estructuración de la novela en los seis libros que la componen (que nos mostraría una contradicción interna de la obra: la de una configuración ramificada contenida en una estructura troncal, esto es, la potencia de lo múltiple delimitado en el espacio del libro-raíz); podrían enfocarse los *lentes* en la multiplicidad de voces que inundan la novela, siempre generando una sinfonía multicoral en la

que se ocultan los personajes en el habla –o incluso, dependiendo del momento, en los silencios– de los *otros* (como sucede con la secta, su estructura jerarquizada y abstraída de la realidad social, que prefiere la sombra como el espacio de acción de su quehacer, con la consecuente ayuda del espectro político y el aparataje estatal de fuerza y control), que se muestra tanto en la organización de la estructura social imperante como en las disidencias –a veces *monstruosas*, otras veces invisibles, pero siempre marginales– lo que se van abriendo paso a codazos, porque lamentablemente no le queda otra vía, en una sociedad que lentamente va abriéndose desde el hermetismo que supone una dictadura como las que surgieron en Latinoamérica en general y en Argentina en particular (y notemos el juego que surge de esta oración: en este hermetismo que se configura a partir de la dictadura se comprende una lógica del ocultamiento que impera toda acción que tome lugar en tal espacio político, tanto a favor como en contra del sistema imperante); la traducción como posible problemática de la novela también surge en una lectura que decida tomar el camino del fenómeno del *médium* como aquél que ‘traduciría’ lo dicho por aquel ser que resulta ser la personificación del mal y la otredad que es este *demonio de las garras negras*, y el problema que supone la supuesta traducción que la secta hace de lo que éste dice –que a fin de cuentas no deja de ser una escritura ajena a lo que dice este dios, pues el mismo *médium* dice no escuchar nada proveniente de ese ente paranormal, y que lo que supuestamente traducen no existe sino que funciona como un *placebo* de escritura (o un *pharmakon* derridiano, un suplemento que solo da cuenta de lo que falta y, sobre todo, lo que sobra en esta supuesta traducción) en el sentido de que quienes dicen traducirlo entran en un trance, al más puro estilo de las escritoras de la mística religiosa, y que como tal daban cuenta mucho más de la experiencia que cada traductor experimenta con el fenómeno de presenciar el ritual que de una traducción de un mensaje proveniente de esta bestia demoniaca– y el posible ejercicio de analogía que se puede hacer con respecto a la escritura misma que se presenta en la novela (algo así como una traslación de lo que se hace en estas escrituras de falsas traducciones a la escritura misma de la novela);... Creo que entre tantas lecturas posibles que pueden realizarse a partir de la obra (sin acabar con ellas las posibilidades que la novela ofrece en su apertura de sentidos, sino que, por el contrario, asumiendo que muchas otras puedan conjugarse y aparecer fragmentariamente a lo largo de este ensayo –y en otros que vendrán, o incluso en otros que no saldrán de las mentes de los futuros lectores de esta novela–), veo que el (des)ocultamiento y lo (re)velado, lo escondido y el *velo* que esconde funciona como una isotopía que vale la pena analizar. Poner los *anteojos* en este aspecto de la escritura será la manera de generar las conexiones que permitirán generar las preguntas que, en su formulación, conformará la matriz de este ensayo.



## El gesto del autor en la novela de Mariana Enríquez

Abusando de la figura retórica de la metonimia, puedo llegar a decir que los libros nos *hablan*. Y asumida así la entrada a una comprensión de la lectura, se debería abordar el fenómeno de la voz en la escritura: ¿Es una voz que surge a partir de las palabras? ¿Es una voz que aparece *a través* de las palabras? ¿O tal vez *a pesar* de las mismas? ¿Son las palabras las *portadoras* de esta voz, y en este sentido, esta voz es emitida antes de las mismas? Abordando la problemática, Roland Barthes se pregunta sobre la voz que habla cuando Balzac escribe sus novelas. “¿Quién está hablando así?”, se pregunta, y la respuesta es contundente:

“Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo del que escribe” (Barthes, p.65).

Este “lugar neutro” que viene a ser la escritura, disemina<sup>1</sup> lo que en él entra: lo hace cuando hechos referidos a la realidad entran al ámbito del relato, y también lo hace con el autor como autoridad de lo narrado. Así funciona el espacio literario: en la escritura se disipa la idea moderna del autor como la autoridad del texto, como única verdad y como único significado posible. El lenguaje, mediante las palabras escritas, soporta mensajes que se desprenden de sí mismas; no son portadoras de un mensaje previo, no provienen de una autoridad anterior a ellas, no son una ley que transportan la verdad única, no están escritas en piedra, sino que se configuran como significación mediante la lectura misma. “La existencia precede a la esencia” dice Sartre, y es lo que ocurre con la escritura: significa por sí sola, no es el lenguaje un vehículo para un mensaje anterior a sí mismo:

“es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debiera confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cuál sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no yo...lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe,

---

<sup>1</sup> Empleo acá la diseminación entendida como el concepto derridiano: el de una extensión sin orden en múltiples direcciones de variados elementos de un conjunto dado.

del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo... el escritor moderno nace a la vez que su texto,; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora” (Barthes, p.66-67).

Lo que se propone es un atentado contra la institución que soporta la –aparentemente única e inmutable– verdad del texto: el autor. El espacio de la escritura lo destruye, lo disemina, atenta contra la identidad del texto encarnada en el sujeto autor, entendido como el mensaje anterior de la escritura. Lo que queda en evidencia demuestra la naturaleza diseminadora de la escritura: ella se constituye por sí sola y no responde necesariamente a una voluntad ajena a ella misma, comunica por sí sola, su acción –encarnada en el narrar– permanece permanentemente presente, y en cuanto tal, su actualización la hace significativa en el momento de la lectura, nunca anterior a ella.

Esta diseminación del yo-autor en el texto se propone en la multiplicidad que se contiene en la escritura: no solo por la polifonía inherente de las escrituras contemporáneas (referidas muy bien mediante el concepto de intertextualidad propuesto por Julia Kristeva en *El diálogo, la palabra, la novela*), sino que por la implicación que conlleva el hecho de que la significación del texto esté dada por la escritura misma:

“...el escritor se limita a imitar un gesto<sup>2</sup> siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezcla escrituras, llevar la contraria unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente...En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir, (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de

---

<sup>2</sup> El concepto de *gesto* se abordará más adelante, bajo las nociones esbozadas por Giorgio Agamben, y se tratarán formalmente en el *gesto del autor*, concepto elaborado por el mismo autor y que, para el presente ensayo, resultará muy provechoso.

recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido” (Barthes, p.69-70).

La diseminación de quien escribe –este autor que dota de verdad y es el significado final y único del texto– propone la multiplicidad del texto: ya no se lee en busca del significado, sino que proponiendo sentidos. Es lo que menciona Barthes en *S/Z*, con respecto a la multiplicidad del texto: la tarea de la lectura consistirá no en *descifrar* el texto, no en *interpretarlo*, sino que encontrar en él –y esta idea es interesante, pues implica que para encontrar en él deberíamos como lectores perdernos ahí, en el espacio que es la escritura– algún sentido. Mediante la lectura, en particular bajo el concepto de la *lexia*<sup>3</sup> es como la multiplicidad del texto sale a flote: no buscando la verdad del texto, ni su legalidad, sino en hacer surgir la pluralidad contenida en su escritura (Barthes, p.7 [S/Z]). “El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”, escribe Barthes, y su implicación es la multiplicidad de la escritura: hay que destituir al significado para que surjan los sentidos; hay que cortar al árbol para que aparezca el rizoma-raíz.

La idea de la multiplicidad del texto también es recogida por Deleuze y Guattari<sup>4</sup> en su *Introducción: Rizoma*:

“En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimiento de desterritorialización y de desestratificación ...Un libro es precisamente un *agenciamiento*<sup>5</sup> de este tipo, y como tal, inatribuible. Un libro es una

---

<sup>3</sup> Concepto elaborado por Barthes, que sufre distintas concepciones en su evolución: desde la que trataba las más simples “unidades de lectura” (en *Análisis estructural del relato*) hasta el despliegue de distintos códigos en *S/Z* (valga decir: código hermenéutico, de semas, de campo simbólico, de secuencia y de códigos culturales); vale decir que, para efectos del trabajo presente, me quedaré con la que el propio Barthes, en *Barthes por Barthes*, que define como “ese bastón que apuntaba hacia el cielo, es decir, hacia lo inapuntable; y además es un gesto insensato: trazar solemnemente un límite del que no queda inmediatamente *nada*, a no ser por el remanente intelectual de un deslinde, abocarse a la preparación totalmente ritual y totalmente arbitraria de un sentido” (Barthes, p.52). Recordemos que el concepto de gesto, desde el punto de vista de Agamben, será abordado más adelante.

<sup>4</sup> Las concepciones filosóficas y psicoesquizofrénicas propuestas por Deleuze y Guattari son lo bastante complicadas, interesantes y provechosas como para que su solo análisis sea objeto de un completo estudio, así que permítaseme abordar someramente solo algunos elementos que aparecen en la introducción de su libro *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*.

<sup>5</sup> Este concepto, acuñado por Deleuze, funciona casi como una ‘unión’ de elementos que, juntos, proponen un nuevo sentido en su unión. Un ejemplo sería tomar el clásico ejemplo heideggeriano del de la mano y el martillo y entender esa unión como un agenciamiento, en cuanto ambos elementos

multiplicidad...Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo...Un libro sólo existe gracias al afuera y al exterior” (Deleuze y Guattari, p.9-10).

El ejercicio de lectura es quien hace aparecer la multiplicidad inherente que habita la escritura. La literatura del texto será entonces una instalación de sentidos posibles a partir de –o en función de– la misma obra: la lectura instalará sentidos a partir de lo escrito, la escritura aparecerá como espacio de surgimiento de sentidos posibles y múltiples –y, de este modo, la escritura funcionará como soporte material *genealógica* de estos mismos sentidos, y no *originaria*<sup>6</sup>–. La mención a la exterioridad del libro sugiere un lineamiento que puede cuadrarse con el de Barthes, en cuanto da cuenta de que no es el texto el que porta una verdad inherente a él, descifrable y única, sino que otorga al agente externo del libro –el lector, quien recorre la escritura del texto– los posibles sentidos que buscará en la escritura su soporte. El “nacimiento del lector” del que habla Barthes resonará como un eco distante –pero lo suficientemente cercano para que adquiera matices similares– en el *uso maquínico* de los libros: la exterioridad de los mismos es quien los hace entrar en contacto, los conecta y los hace adquirir sentidos mediante sus lecturas, asociaciones, disociaciones y distintas conexiones que entre escrituras puedan realizarse. La multiplicidad del texto no está solamente en su interior, en su esencia en cuanto escritura, sino que también aparece con respecto a otros escritos que pueden configurarse como dialogantes con respecto a un texto. Será el lector la *encarnación* de la multiplicidad: ya no solo del texto mismo, sino que también del exterior del mismo, pues al conectar con otras escrituras la multiplicidad del texto se soportará en otros textos, los sentidos posibles se configurarán en contacto con otros textos que a su vez configurarán sentidos propios; el juego de la literatura dará cuenta de la eterna cadena que configurará los sentidos posibles de la literatura: que cada escritura soportará en sí misma todas las escrituras; es la imitación del gesto siempre anterior del que da cuenta Barthes.<sup>7</sup>

---

juntos hacen un nuevo sentido de sí mismos. En este sentido, la lectura resultaría un agenciamiento en cuanto lector-libro-sentido funcionan como una máquina deseante.

<sup>6</sup> Estos conceptos se encuentran empleados en los términos en que Nietzsche los propone: genealogía refiere más a los elementos que hacen conectar las funciones, fuerzas y elementos que interactúan, en contraste con la idea más ‘historiográfica’ del origen.

<sup>7</sup> Al respecto, resulta interesante dar cuenta de que una idea parecida fue esbozada, antes que por Barthes o por Deleuze y Guattari, por Borges: la idea de que no hay libros sino un solo libro, cuya composición está dada por todos los libros existentes (y los que vendrán); que todo libro no es sino un eco

Otro punto interesante de conexión sería la idea que reza: muerte del Autor = nacimiento del lector. Esta idea, que se entiende como la eliminación de la verdad única y del sentido correcto del texto –esta idea, propia de la hermenéutica tradicional y normativa que buscaba la ‘correcta interpretación de los textos’<sup>8</sup>–, renace, en palabras de Deleuze y Guattari, como la oposición entre la figura del árbol y del rizoma-raíz: ante el binarismo del *libro-árbol* se opone la idea del *libro rizomático*; la idea de un libro arraigado a la verdad del texto da paso al de la posibilidad de la escritura. En palabras de los autores, “La lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz”, y es esta naturaleza binaria de *libro-árbol* la que coarta su potencialidad múltiple: la ‘lógica del tronco’ (con sus raíces bien arraigadas a la tierra y, en una dirección única, apuntando hacia el cielo con sus ramas, que vienen a ser un solo lineamiento) entra en conflicto con la idea de la multiplicidad del texto, en otras palabras, lo múltiple de la escritura no puede ser soportada en la idea binaria de este tipo de libros, el rizoma no aparecerá del árbol. Por el contrario, es en el libro-rizoma donde toda la multiplicidad tomará su papel preponderante: mediante los 4 principios que le darán forma al rizoma –vale decir: 1) conexión y 2) heterogeneidad (cada punto del rizoma es distinto a otro, y puede ser conectado a cualquier otro punto); 3) multiplicidad (no hay un UNO que se divida, sino que cada multiplicidad es en sí misma un ente; hay un infinito que habita cada libro, y ese infinito no es atribuible a una unidad única que lo contenga); 4) ruptura significativa, que en sus palabras reza que “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según éste o aquella de sus líneas, y según otras”; 5) cartografía y 6) calcomanía, que busca plantear la posibilidad de perderse en el espacio de la escritura rizomática: “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda”– se configurará la multiplicidad inherente a la escritura rizomática, que explicaré a continuación. La idea rizomática de la escritura también puede aplicarse a la lectura: podemos encontrar puntos de confluencia, en particular, con la idea de *lexia* esbozada por Barthes:

“Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón

---

fragmentario de este otro libro único que contiene a todos los demás. Resulta interesante la perspectiva que esto nos entrega: pareciera ser que la teoría siempre va desfazada con respecto a la literatura; que la teoría va recogiendo elementos que la literatura, mucho antes que ella, ya ha esbozado; que el arte y la imaginación vienen antes del saber.

<sup>8</sup> Esta idea de la hermenéutica clásica y normativa, que buscaba la única interpretación correcta del texto, no es la única que esta tendencia muestra: corrientes posteriores plantean la existencia de una estructura analógica entre el texto y el acto de lectura, en tanto equilibrio de los factores que participan de este acto (Beuchot 200; 2004). Ejemplos literarios de esto podemos encontrar en T.S. Eliot, Pound y Gadamer, por nombrar algunos.

semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, hay tan solo un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea.” (Deleuze y Guattari, p.13).

Esta particularidad del rizoma puede tomar fuerza en el ejercicio de lectura: mediante la elección de estos “eslabones semióticos” se pueden configurar las multiplicidades intrínsecas de la escritura. En particular, se logra la idea de poder descomponer cada ‘acto de habla’ del texto –y es en esta dirección que asociamos la idea de lectura rizomática con el concepto de Barthes–, se puede entender cada lexia recogida del texto y explotarla, multiplicarla, soportarla a partir de las posibilidades de lectura, no solo con la misma escritura sino con escrituras externas, ajenas, exteriores –estas *máquinas incidentales externas*, en esta idea de lectura que funciona *maquínicamente*–. La lengua –en este caso, la literatura de la escritura– se resuelve por sí misma, no hay referente externo a ella que nos venga a aclarar la verdad del texto, la interpretación carece de sentido si es para buscar al referente de la escritura; la verdad de texto nunca se revelará al lector por el simple hecho de que nunca existió, nunca estuvo contenida en el texto, nunca habitó la escritura<sup>9</sup>.

Esta multiplicidad que forman los autores Deleuze y Guattari declaran entonces, desde otro lado del prisma, ideas muy asociables a las que Barthes adscribe cuando menciona la muerte del autor y el surgimiento de lo múltiple del texto:

“Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o, todavía mejor, que se conecten con ellas al penetrar el tronco, sin perjuicios de hacer que sirvan para nuevos usos extraños. Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología a la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma ... El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una

---

<sup>9</sup> Riffaterre, en *La ilusión referencial*, plantea nociones que van en esta misma dirección: 1) la ilusión de que las palabras designan a las cosas reales (lo que no siempre es así, pues las palabras no son mera referencia, sino que componen una materialidad en sí mismas); 2) si el lenguaje no es referencial, entonces la literatura tampoco puede serlo; la significación de ésta surge solo de su posición en el entramado de la escritura, y no con respecto a una referencia con el mundo real; hay procesos distintos de significación que dependen de la manera en que la lectura se ejerza.

materia enraizada ni ramificada ... Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol.” (Deleuze y Guattari, p.20).

Así, las ideas de Barthes por un lado, y Deleuze y Guattari por otro, nos llevan a desechar la búsqueda de la verdad del texto y abrazar su posibilidad, esto es, su multiplicidad. Instalar sentidos y no buscar significados será la tarea del lector y del rizoma, el ejercicio de la lectura como recorrido de la escritura mata a la vez al autor como fundamento de la ‘única verdad del texto’ como a la idea binaria del texto como libro-árbol. La problemática, claro, recaerá en la tarea de la escritura: la muerte del autor implica su deceso, mas no su desaparición: ¿de qué manera entonces se hará cargo el lector del cadáver del autor, que seguirá rondando la escritura del texto?

\*

Este espacio de la escritura, en donde uno se pierde a través de la lectura para instalar sentidos a partir de ella, se configurará desde la perspectiva de Foucault en una problematización de lo literario como propiedad de la escritura. Problematización, no solución: dará cuenta de lo literario contenido en las escrituras, pero no lo definirá ni enmarcará claramente, sino que el problema se mantendrá oblicuo, ominoso: conformado en el espacio que conforman las palabras, surgirá como una propiedad interna pero abstracta, insalvable. Ante la pregunta “¿qué es la literatura?”, enfrenta una posible tentativa, un sentido posible de respuesta:

“La literatura no es para el lenguaje el hecho de transformarse en obra, no es tampoco para una obra el hecho de ser fabricada con el lenguaje; la literatura es un tercer punto, diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío [aquí se instalará el *gesto del autor*] una blancura esencial donde nace la pregunta: “¿Qué es la literatura?”, blancura esencial que a decir verdad es esta misma pregunta. Por consiguiente, tal pregunta no superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una consciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura, originariamente cuartado y fracturado” (Foucault, p.436-437).

La literatura es su misma pregunta. Su esencia es *la pregunta por la pregunta*. Su ejercicio es el de la desaparición, es su escritura la manera en que aparece y desaparece; está conformada por este cuerpo de textos “que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es

simulacro”; que, en definitiva, es la huella de sí misma. Además, su esencia es en sí misma la pregunta por sí misma: se propio ser es intransitivo –en el sentido en que lo propone Maurice Blanchot en *La escritura del desastre*– en cuanto la literatura es la pregunta por la literatura, su propia identidad está encadenada a sí misma, como la idea de Derrida cuando explica que “solo existe el texto y no el contexto” porque la literatura será este juego eterno de encadenar significantes que refieren siempre a otros significantes. En la literatura no existirá el referente externo, siempre referirá a sí misma, su ser mismo es intransitivo, es autocontenido.

Pero si la escritura es este espacio de la palabra, y la palabra escritura es lo que desbordará a la literatura, siguiendo la línea de sentido propuesta por Foucault, encontramos que, si la literatura se borra permanentemente, su espacio es necesariamente el de un vacío, el de una blancura previa, contra la cual atenta la escritura: la escritura supone entonces una transgresión. Cada palabra escrita porta en sí misma la posibilidad de la escritura, al mismo tiempo que cada palabra transgrede este espacio sagrado de la blancura previa a la escritura, que también contiene a la literatura:

“cada palabra real es en cierto sentido una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su expoliación. Es una expoliación que toda palabra hace, incluso la que carece de estatuto y de prestigio literario; es una expoliación que toda palabra prosaica o cotidiana realiza, es más, es una expoliación efectuada, asimismo, por toda palabra desde que es escrita” (Foucault, p.438)

La palabra escrita saca a flote a la literatura, pero al mismo tiempo la transgrede, la desacraliza, la ofende y la coarta. La escritura es a la vez el nacimiento y la muerte de la literatura, es la coartación de las posibilidades de literatura que el vacío porta, instalando una huella que nunca podrá abarcarla definitivamente. Es un marco que, por su misma naturaleza, no podrá enfocar el todo que porta el vacío, sino que tendrá que conformarse con una idea en miniatura de esta generalidad que porta la blancura previa a la huella que dejará a su paso la escritura. Foucault muestra el problema del *decir* de la literatura como una forma de lenguaje intermedio, una *traducción* de un supuesto “libro previo ... que era la palabra de Dios”, y que se perdía en su intentar decir las verdades que este ‘libro originario’ –del que toda literatura provendría, origen difuso y para nada histórico, que puede asociarse a este mundo de las ideas que nos retrotrae a las concepciones platónicas del mundo– contenía; visto así, la literatura se tejía como un eterno



ejercicio de revelar una verdad primigenia que se disfraza y nunca es mostrada en su esplendor por culpa de la palabra escrita –y que, a pesar de ella, se logra asomar, se mantiene los en este híbrido lugar que la mantiene dentro y fuera, como un *parergon*<sup>10</sup>, que está y no está mostrada, esto es, velada–. La escritura es a la vez el espacio del disfraz, del simulacro; es la transgresión a la verdad tanto en el sentido de la distorsión a su origen como al ‘residuo’ que de esta originalidad mantienen las palabras:

“La literatura es transgresión, la literatura es la virilidad del lenguaje contra la feminidad del libro [sic], pero, ¿qué puede ser finalmente ella sino un libro entre todos los demás, un libro junto a todos los demás, en el espacio lineal de la biblioteca? Que acaso la literatura no pueda ser sino, precisamente, una endeble existencia póstuma del lenguaje responde a que, a esta literatura, ahora que todo su ser está en el libro, no le es posible no ser, fatalmente, de ultratumba.” (Foucault, p.448).

La literatura se configura entonces, siguiendo las ideas esbozadas por Foucault, en un espacio inherentemente *velado, oculto*: la transgresión es su funcionalidad, en cuanto la palabra escrita a la vez atenta y hace surgir a partir de ella la literatura; la posibilidad infinita de literatura que porta el vacío inicial, la hoja en blanco previa a la escritura, contiene toda la literatura posible, pero es la transgresión a esta misma sacralidad que la literatura logra surgir, nunca antes de la escritura es posible ver los destellos de literatura que surgen a través de las palabras, la escritura como umbral que nos permite asomar hacia un espectro de la literatura que se auto contiene infinita en el vacío previo a la escritura no es posible vislumbrar sin este atentado que viene a ser la escritura.

\*

Foucault, en su conferencia “¿Qué es un autor?” de 1979, define al autor no como el sujeto detrás de la escritura, la identidad que da significado y sentido unívoco al texto, sino que una función del discurso que porta tal texto: “La función autor es pues una característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, p.16). Esta función de la que da cuenta Foucault nos revela al autor como

---

<sup>10</sup> Derrida considera al *parergon* como aquello que enmarca a la obra de arte, y que está al mismo tiempo dentro y fuera de la misma; la misma idea de límite, que remite a la idea de aquello que está a la vez dentro y fuera, contenido y exteriorizado.

una parte esencial del discurso que porta un texto, o que de él se hace<sup>11</sup>. En este sentido, es factible hacer la pregunta sobre su funcionamiento con respecto a los textos literarios: ¿Cómo funcionan esta función autoral en el espacio literario?; ¿Funciona solo con respecto al discurso, o pasa también por la lectura o escritura del mismo texto? Preguntas válidas e interesantes – que más adelante intentaré problematizar a partir de la lectura de Agamben con respecto a las ideas sobre autor de Foucault– pero que antes de abordar, esquematizaré en las características que las definen.

Las cuatro características que menciona Foucault con respecto a la función autor consisten en:

1) esto como objeto de apropiación, en cuanto permiten delimitar un discurso y poder asociarlo a una figura *castigable* cuando los discursos se desvían de la norma social –llegando a afirmar que “los discursos empezaron realmente a tener autores...en la medida en que estos discursos podían ser transgresivos”–;

2) la diferencia del ejercicio de esta función-autor en cuanto el discurso que se emite: no será igual cuando se produce en un sistema de conocimiento que soporte el discurso y le dé continuidad con respecto a otros saberes de su campo (pone de ejemplo algún teorema o una patología descubierta) a cuando se hace un discurso a partir de alguna “obra literaria” –puesto que para los discursos literarios preguntas como quién, cuándo, dónde y por qué se ha escrito son vitales y muchas veces su sentido provendrá de las respuestas a estas y otras inquietudes– ;

3) la función-autor trasciende al supuesto sujeto que emite el discurso, sino que va más allá y construye un “una instancia “profunda”, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura” que conocemos como autor –construyendo varios “niveles” de esta construcción que es el autor, que proviene de la exégesis cristiana que valoraba los textos sagrados: autor como “cierto nivel constante de valor”, autor como “cierto campo de coherencia conceptual o teórica”, autor como “unidad estilística”, autor como “momento histórico definido y punto de encuentro de un cierto número de acontecimientos”–; y

4) entender que el autor “no remite pura y simplemente a un individuo real, [sino que] puede dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de

---

<sup>11</sup> Porque, entendiendo al discurso como el proceso cointencional de significación referencial, podemos llegar a concluir que el discurso es la manera en los textos se hacen funcionar en una sociedad dada.

individuos pueden ocupar”. La función-autor como punto central de la problemática literaria se aborda tanto desde su inscripción como elemento central del discurso literario como desde la fuente de origen, la primera lectura y el sentido primario de la escritura. Su formación como elemento importante en el discurso literario se configura como una estructura interna que entra en contacto con el afuera de la obra, pero también con su interior: la forma en la que el autor aparece y desaparece en la obra literaria es a lo que Agamben buscará gestualizar y confrontar para encontrar el lugar que el lector toma en la obra literaria.

\*

Agamben, en *El autor como gesto*, propone una relectura de la función-autor que propone Foucault. En ella, comienza observando la tendencia de borramiento del sujeto autor que supone el ejercicio de escritura, rescatando las nociones que Barthes proponía en *La muerte del autor*:

“El problema de la escritura, sugiere Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer: ‘la marca del autor está solo en la singularidad de su ausencia’...El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad” (Agamben, p.81).

La noción de la literatura como espacio es la que permite tomar las nociones de autor en función del borramiento del mismo. Es más: la misma espacialidad del lugar de la escritura daría cuenta, más que un borramiento, un *ocultamiento* del autor en la misma escritura: supone para quien escribe un ocultarse, un revelarse en la palabra. La figura del autor aparecería como una silueta, un lugar particular que toma en la escritura. La misma idea de gestualidad referirá a esta naturaleza de la escritura: si nos remontamos a los orígenes que el autor busca sobre el gesto, vemos que la configuración se hace a partir de los estudios sobre el movimiento que realizara Gilles de la Tourette. Me detendré en la noción de gesto que esboza Agamben para lograr entenderla de mejor manera, reforzando la idea de *gesto de autor* como un concepto menos vago de lo que su propio nombre pareciera indicar. Además de la asociación al movimiento que el gesto conlleva –con el consecuente paso al campo semántico del espacio, en cuanto todo movimiento siempre es entendido en un lugar determinado, unas coordenadas que, aunque no sean preestablecidas deben ser al menos notadas–, también lo hace con respecto a la acción: a

partir de una observación de Varrón, quién indica que el gesto estaría en el campo de la acción pero distinguiéndose del actuar (*agere*) y del hacer (*facere*):

“La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano...si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paralizan la moral y presenta unos medios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines.” (Agamben, p.53-54).

El gesto pertenece a un umbral que separa y une al mismo tiempo a estas dos externalidades que no se topan: el hacer y el actuar, el medio y el fin. Por sí solo es insuficiente como medio para alcanzar determinado fin; es parte del hacer, pero no alcanza a serlo. Guarda similitudes con la idea de rito, como ese acto de preparación que se realiza antes del acto mismo, como la explanada que se recorre en la peregrinación antes de llegar al templo. Es un estado propio, una medialidad eterna que conecta con la idea de *umbral* y de *médium*:

“Una finalidad sin medios es tan desconcertante como una medialidad que solo tiene sentido con respecto a un fin. Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales. *El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal*. Hacer aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética...en el gesto, lo que se comunica a los hombres es la esfera no de un fin en sí, sino de una medialidad pura y sin fin...El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad.No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad” (Agamben, p.53-54).

Esta *medialidad sin fin* es la característica del gesto, es la que se traslada hacia el gesto que permite la escritura en el texto: el autor. Volviendo a *El autor como gesto*, vemos que desde la perspectiva de Agamben esta idea toma fuerza al encauzar al autor no solo como el contorno que hace posible la escritura, sino como el gesto previo a la lectura, el gesto previo al sentido de la obra literaria:

“Si llamamos gesto a eso que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente

en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instauro en ella un vacío central” (Agamben, p.87).

Este “vacío central” del que habla Agamben resulta interesante para abordar el problema de la lectura de una obra: ¿no es acaso este vacío el que permite la lectura? ¿surge a partir de esta función-autor de la que habla Foucault? El autor surge como la primera apertura de sentido posible en cuanto su vacío soporta la lectura, al ser el umbral que permite y hace posible la lectura, y que con su vacío primigenio origina la escritura y el discurso. El autor entra en tensión con el vacío originario de la escritura, vacila en el umbral que permite la lectura y hace ilegible el texto literario como obra, este gesto ilegible el que, irónicamente, permite y hace posible toda lectura.

Mediante el poema de César Vallejo, Agamben ejemplifica este vacío que el autor deja en la escritura como el espacio que permitirá leer lo ilegible: este vacío es el que el autor tomará como su lugar para aplicar la lectura y, de alguna manera, “apropiarse” del texto mediante la lectura. Resulta entonces que el gesto del autor no es solo el lugar de lo ilegible desde donde ocurre la primera lectura, sino que significa que es en este espacio vacío que el texto puede mirarse a sí mismo. Este gesto del autor es el que permite no solo la instalación de la lectura, sino que la que *abisma* al texto sobre sí mismo, permitiendo la intransitividad de su escritura. El texto entonces puede leerse en este gesto, aparece como la configuración estructural que conforma la manera en que el texto puede leerse e instalarse como posibilidad de sí mismo. El gesto del autor no solo genera el espacio de las posibilidades de lectura, sino que, gracias al vacío del cual el texto hace gala, se permite la instalación de la lectura primera, esta es, la de la escritura sobre sí misma:

“El lugar –o, sobre todo, el tener lugar– del poema no está, por ende, en el texto ni en el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra el cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse. Como, según la filosofía de Averroes, el pensamiento es único y separado de los individuos que cada tanto se unen a él a través de su imaginación y de sus fantasmas, así autor y lector están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpressados. Y, no obstante, el texto no tiene otra luz que aquella –opaca– que irradia el testimonio de esa ausencia” (Agamben, p.93).

La espacialidad de la escritura retorna entonces nuevamente al vacío, único espacio posible de la lectura y, por ende, origen fundamental de los sentidos posibles de la obra literaria. Desde la muerte del autor que propone Barthes, que permite aflorar la multiplicidad inherente de la escritura en cuanto a la posibilidad de sentido que ella ofrece y deja entrever, hasta el espacio vacío que ha dejado el cadáver del autor que permite el acercamiento a lo ilegible como primera lectura posible, el gesto de autor encierra en sí mismo el germen de la lectura de la obra literaria.

\*

Como posibilidad de sentido, entre tantos otros posibles que pueden instalarse mediante el perderse en la escritura de la novela de Mariana Enríquez, he decidido adoptar este *gesto de autor* como el espacio que permite la primera lectura del texto, esta es, la del texto sobre sí mismo. Esto lo haré mediante el análisis del campo semántico del *médium*. que a lo largo de *Nuestra parte de noche* resulta central tanto como agente activo en los episodios que componen la trama de la obra como en la estructura narrativa de la extensa novela. El gesto como *medialidad sin fin* puede unirse al análisis, ya que el *médium* actuará a partir de esta noción de *umbral* que el gesto porta; el *médium* actuará como la analogía que soporte el gesto del autor al interior de la escritura.

## Genealogía de lo gótico en *Nuestra parte de noche*

El motivo de lo gótico se instala en la literatura a mediados del S.XVIII, enmarcado en el período histórico conocido como la Ilustración. En dicho período, este ‘movimiento literario’ supone una ruptura con respecto a la ideología preponderante que domina en la época: frente al completo dominio de la razón y en pos del eterno progreso –en esta *iluminación* que supone la *independencia* y “el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo”, como lo plantea Kant en su tentativa respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?, mediante el motivo de *sapere aude* (“atrévete a saber”)–, en este estilo se abren posibilidades que van contra la tendencia lógico-racional preponderante de la época. Configurándose como una corriente dirigida hacia lo que es negado por esta racionalidad moderna, en ella se da cobijo a una incipiente crítica a lo moderno, que surgía a la par de las revoluciones sociales y técnicas que se iban alcanzando en el período.

El gótico, como período artístico, funciona desde la influencia del pueblo godo en la Europa entre los siglos XII y XVI. La característica principal de este tipo de arte, principalmente en sus representaciones arquitectónicas y artísticas visuales, corresponde a una priorización de motivos religiosos. La tendencia mayor fue la de crear catedrales y monasterios, con características formas complejas que desafiaban las técnicas y los recursos de la época. La tendencia de los edificios de este estilo era el de un “apuntar hacia lo alto”, simulando muchas veces la forma de un árbol, sobre todo en la tendencia semiótica que del árbol como símbolo se tiene: el de ser la forma que conecta el suelo de nuestros pies con el cielo sobre nuestra cabeza. Los ornamentos, en ocasiones excesivos, también son la norma en esta época.

Pero el término gótico tiene un origen mucho más concreto: como aparición de un modo literario, varios autores coinciden en que el término, empleado como tal en una obra literaria aparece por primera vez en la novela de Horace Walpole, *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. Esta novela, escrita en el año 1764, configura la primera aparición del término gótico, y es a partir de ella que este modo de narrativa surgirá, esta será la motivación que contaminará toda la escritura posterior que se asocie con este estilo. Ella servirá, en cierto modo, de ejemplo para lo que se entenderá por ‘literatura gótica’, de alguna manera dará la pauta para mostrar el camino de cómo será entendido lo gótico cuando refiera a lo literario. Procederé a estudiar lo gótico a través de sus motivos y tópicos, su asociación con el horror en lo literario, y también en la manera en que este modo se relaciona con las ideas que subyacen en la época en que éste

se da a conocer —esto es, con respecto a la modernidad y al movimiento romántico—, para luego adentrarme en lo que denominaré como el *gesto gótico*, que será definido y estudiado a partir del prólogo de *The Castle of Otranto*, para configurar la aproximación que pretendo llevar a cabo con la novela a estudiar.

\*

El término gótico, en la literatura, se asocia intrínsecamente, más que a un movimiento literario, a una estética determinada: sin duda se vinculará con el horror y con lo sublime [nota al pie de página], de un modo más que directo, y su ontología contaminará variadas corrientes narrativas con tópicos propios como lo fantasmal, lo monstruoso, lo ominoso, lo fantástico, lo espeluznante, etc. H. P. Lovecraft, estudiando la forma que adopta el terror en la literatura, enmarca lo que podría entenderse como los motivos iniciales de lo gótico, a partir de la novela que, como ya he enunciado, supone el primer empleo del término gótico en una obra literaria:

“La parafernalia dramática de esta novela [The Castle of Otranto] consistía en primer lugar en el castillo gótico, de asombrosa antigüedad, de vastas distancias y alas laberínticas abandonadas o en ruinas, pasillos húmedos, insalubres catacumbas ocultas, y una galaxia de fantasmas y espeluznantes leyendas, como núcleo de suspense y sustos demoníacos. Además, incluía al tirano y malévolo noble como el villano; la angelical, perseguida y, en general, insípida heroína que se enfrenta a horrores de orden mayor y sirve como punto de vista y foco para las simpatías del lector; el valiente e inmaculado héroe, siempre de alta cuna pero de apariencia humilde, la convención de sonoros nombres extranjeros, mayoritariamente italianos, para los personajes; y el interminable despliegue de utilería que incluye extrañas luces, putrefactas puertas secretas, lámparas apagadas, mohosos manuscritos ocultos, chirriantes goznes, cortinas que se estremecen y demás” (Lovecraft, p.28).

En la caracterización de lo gótico quedan bien definidos sus motivos, que primero recogeré para luego ahondar en cada uno de ellos: se menciona el espacio que alberga o enmarca lo gótico, el ambiente que se logra en estos espacios —con la participación de figuras ligadas al horror y a lo espeluznante: el fantasma, lo demoníaco, lo monstruoso, etc.—, la presencia siempre activa del mal como agente de la historia, frente a un ‘héroe’ que se opone —y un traslado de este conflicto que, más que encausarse únicamente en esta modalidad de ‘combate’, puede acoger otras formas: la de modernidad en tensión con la tradición, conflicto de poder de fuerzas políticamente desiguales (el caso del campesino enfrentado al señor del castillo), etc.—



, un efecto estético preciso que se buscará en el lector: lo horroroso; la generación de una atmósfera que deje entrever que aquello que en la literatura se muestra no es lo único que hay, sino que algo se oculta tras el velo que conforma la propia escritura. Los tópicos generales se esbozan sintéticamente en la observación de Lovecraft, y funcionan para conectarlas y dar cuenta de los variados *leitmotifs* que aparecerán en la escritura gótica.

Lo que será entendido como literatura gótica estará entonces un poco más esbozado: su gesto propio dará cuenta de los motivos anteriores: se dará en un espacio delimitado –el castillo por antonomasia, que aun sufriendo modificaciones posteriores siempre se referirá a la casa, el espacio en que habitan la familia–; el horror de presencias que actúan como fuerzas naturales –y que en este sentido se opondrán a las fuerzas racionales que predominarán en la época moderna– y, en el aspecto narrativo, se verán como agente activo que actúa de manera esquiva y no directa, sino que *oculta*; la aparición de lo monstruoso, lo fantasmagórico, lo demoníaco como presencias de estas fuerzas irrepresentables.

Es a partir de todos estos *leitmotifs* que se configura la escritura gótica: sin llegar a formar parte de una categorización totalmente pauteada, son estos motivos los que aparecerán con más frecuencia, aunque de distinta manera, en las obras góticas. Sobre estos motivos también hablará Adriana Goicochea cuando analice el modo gótico en dos cuentos de Mariana Enríquez. Al respecto, afirma que esta “matriz gótica” que se arma a partir de los motivos góticos mencionados se configuran como una función de este estilo literario, que aprovecha sus propios motivos y modelos para funcionar como un paradigma que permite metaforizar su escritura:

“Los precursores del espíritu gótico expresaron su desagrado a la razón, el orden y el sentido común, para imponer un género subversivo cuyo sustrato era la transgresión a la ley de la razón. La metáfora central de toda la ficción gótica, fue el locus, el recinto fatal, que sirvió a su objetivo implícito que era dar respuesta a la inseguridad política y religiosa de una época agitada. El espacio gótico fue modificado más tarde, especialmente sobre fines del siglo XIX, para adaptarse a las especiales preocupaciones de los lectores victorianos, recurriendo a lo mental y social, además de la detención física, con personajes atrapados por ciudades, familias y estructuras sociales obsesionadas. El espacio es más poderoso que sus ocupantes humanos, por eso en la novela el escenario arquitectónico era esencial en el desarrollo de la trama. Un aspecto que aún persiste.” (Goicochea, p.3).

En este aspecto, la matriz gótica encaja perfectamente con la novela de Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche*: el aspecto espacial y la transgresión, el cuestionamiento y la alteración de límites –tanto físicos como políticos o sociales–, el abandono de lo racional por aspectos más ocultos cuyo origen se desvanece y resulta velado y oculto, etc.; todos estos elementos permiten adoptar la matriz gótica para el estudio de la novela.

Pero en esta evolución que puede verse patente en el desarrollo de este modo de escritura. Lovecraft continúa esbozando los desarrollos de la escritura gótica, decantándola hacia una literatura que se enfocará mucho más a la creación de atmósferas a partir de estos motivos esbozados —con menciones a autores como Víctor Hugo, Fouqué, Maupassant, etc.—. En este sentido, la figura de Poe se erigirá como un nuevo modo de lo gótico: su tratamiento de lo horrible, y el acercamiento hacia lo grotesco configurará, a partir de esta figura, un nuevo modo que influirá en la escritura gótica:

“Poe, por el contrario, percibió la impersonalidad clave del verdadero artista; y supo que la función de la ficción creativa no es más que expresar e interpretar sucesos y sensaciones tal como son, sin tener que en cuenta hacia dónde se inclinan o qué demuestran: bien o mal, atractivo o repugnante, estimulante o deprimente, con el autor siempre comportándose como un despierto y desapegado cronista más que como un profesor, simpatizante o defensor de una opinión. Él vio claramente que todas las fases de la vida y el pensamiento son igualmente válidas como tema para el artista, y al sentirse inclinado por carácter a lo extraño y tenebroso, decidió ser el intérprete de esos poderosos sentimientos y frecuentes sucesos que infligen más dolor que placer, más descomposición que crecimiento, más terror que serenidad, y que son fundamentalmente adversos o indiferentes a los gustos y los sentimientos externos tradicionales de la humanidad, y a la salud, la cordura, y el bienestar general normal de la especie” (Lovecraft, p.60).

La instalación de lo grotesco por parte de Poe supone un cambio en la escritura gótica: configurará un nuevo horizonte al que lo gótico apunta su corpus. Mediante el nuevo tratamiento de los *leitmotifs* de lo gótico, funcionará como un modo que dejará en evidencia lo grotesco, mediante el tratamiento más atmosférico de sus relatos. En este sentido, se configurará una nueva vertiente de lo gótico que se dirigirá hacia lo grotesco, gracias a “su elevación de la enfermedad, la perversidad y la descomposición al nivel de temas artísticamente expresables” (Lovecraft, p.61). Como afirma Cortázar en su ensayo *Lo gótico en el cono sur*, Poe supone uno de los más influyentes autores que traen la escritura gótica al continente, y es

justo decir que su influencia en la narrativa gótica será muy determinante. Sus nociones y su particular aplicación en la escritura de este nuevo modelo gótico quedan en evidencia:

“Como la mayoría de los creadores de fantasía, Poe destaca en los incidentes y en los efectos narrativos generales más que en la construcción de personajes. Su protagonista típico es normalmente un caballero moreno, atractivo, orgulloso, melancólico, intelectual, notablemente sensitivo, caprichoso, introspectivo, solitario y a veces ligeramente loco, procedente de una familia con abolengo y opulenta situación; normalmente cuenta con un vasto conocimiento de extrañas tradiciones, y tiene una oscura ambición por penetrar en los secretos prohibidos del universo. Aparte de nombre altisonante, este personaje evidentemente tiene poco que ver con la novela gótica temprana, puesto que queda claro que no es el héroe inexpresivo ni el villano diabólico del romance radcliffiano o ludovicano. No obstante, de forma indirecta posee una especie de conexión genealógica; ya que sus cualidades siniestras, ambiciosas y antisociales destilan con fuerza el típico héroe byroniano, quien a su vez es sin duda descendiente de los Manfreds, Montonis y Ambrosios góticos.” (Lovecraft, p.66).

Las características que definen la escritura ficcional de Poe son sin lugar a dudas de las más influyentes en lo gótico moderno, siendo un puente que conecte tanto a los comienzos del gótico como la escritura moderna. Se sitúa hacia el lado romántico de la escritura: los protagonistas de Poe significan un acercamiento al romanticismo desde el sentido de los tópicos en los que estos serán construidos. Es en este sentido que podemos entender que, sumado a la matriz gótica, puede verse una influencia romántica en los nuevos modos que aparecen en el tratamiento de lo gótico.

\*

Por otra parte, en el prefacio a Cromwell, Víctor Hugo presenta indicios que me servirán para instalar ideas que permitan entender un poco de la genealogía romántica y gótica –vinculado a lo moderno y al terror, respectivamente– con respecto al espíritu que contiene su movimiento literario: la temprana modernidad y lo que conocemos como romanticismo. Su instalación de

los motivos de lo grotesco como objeto del arte nos permite rastrear motivos que se repiten en lo terrorífico en la literatura, y asociarlos de manera directa a los motivos que aparecerán en la narrativa gótica.

Víctor Hugo comienza generando una ahistoricidad en la que enmarca las representaciones del arte en tres conceptos esbozados: la era mítica (previa a la humanidad como especie comunitaria, y, por ende, previa a la idea de cultura), la era antigua (donde predomina lo épico, que se encarna por antonomasia en la figura de Homero) y la era moderna (su época contemporánea, que nosotros conoceremos como la época romántica, en la que predomina la referencia dramática en el arte). Es en este sentido que propone, en la época moderna —es decir, la tercera de estas etapas, la “adulthood de la humanidad” como se referirá en el texto—, el germen de los tópicos que formarán la representación del arte de este tiempo (como consecuencia, a su entender, de la influencia innegable de la religión cristiana): “[La religión como soporte cultural] Enseña al hombre que es doble, como su destino; que se encierra en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo” (Víctor Hugo, p.4). También agrega, con respecto al espíritu que acecha todo lo engendrado en esta época:

“...debemos notar que con el cristianismo y por su influencia se introdujo un sentimiento nuevo, desconocido por los antiguos y singularmente desarrollado en los modernos; un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía” (Víctor Hugo, p.5).

Con la perspectiva que el tiempo nos permite tomar, podemos entender que a lo que referirá Víctor Hugo se enmarcará en lo que hoy conocemos como el movimiento literario del romanticismo. Es justo decir entonces que en el prólogo se explora una suerte de poética de la literatura de estos tiempos a los que refiere (este modernismo del que habla permanentemente el texto), es decir, referirá a los problemas, motivos e ideas que aparecerán y se *revelarán* en la literatura asociada a los románticos.

La instalación de esta dualidad presente en el ser humano (la tensión que aparece acá: el ser humano, y por metonimia el cuerpo, como campo de batalla de la dualidad cuerpo-alma) y el espíritu melancólico que parecerá absorberlo y dominarlo en el sujeto romántico dan pistas de la genealogía de otros motivos. Aparecerá entonces algo que las épocas anteriores, a juicio de quien escribe, no contenía, algo propio de esta época que se mantendrá como tópico recurrente de la base imaginaria moderna: lo grotesco. Aparecerá como lo opuesto a la belleza, esa musa inspiradora que bajaba del olimpo para inspirar tantas manifestaciones artísticas, siempre digna

y representada de maneras que los autores nostálgicos de las tradiciones más normativas del arte buscaban emular paso a paso. Acá, sin embargo, aparece lo grotesco no solo como lo opuesto a la idea de belleza, sino que como aquello en lo que los artistas no se habían adentrado, aquello que permanecía oculto, velado; ese otro lado de la moneda que siempre le daba la espalda a quienes se esforzaban por imitar en la naturaleza:

“El cristianismo dirigió la poesía hacia la verdad. Como él, la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, **que lo grotesco es el reverso de lo sublime** que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. La musa moderna preguntará si la razón limitada y relativa del artista debe sobreponerse a la razón infinita y absoluta del creador; si el hombre debe rectificar a Dios; **si la naturaleza mutilada será por ello más bella; si el arte tiene derecho a quitar el velo, si esta expresión se nos permite, al hombre, a la vida y a la creación;** si el ser andará mejor quitándole algún músculo o resorte; en una palabra, si ser incompletos es la manera de ser armoniosos.” (p. 6; lo destacado es mío)

Quiero detenerme en lo que a propósito he destacado de la cita para enfocar en la manera que se entenderá el objeto de lo grotesco como genealógico del arte romántico. Lo grotesco como la otra cara de lo sublime ya lo hemos mencionado, pero vale la pena volver a ello: si existe un todo a lo que el arte busca emular o representar, lo grotesco está en ello, es la otra cara, lo invisible –o lo invisibilizado, lo ocultado, lo velado–; la naturaleza mutilada aparece también como objeto, pero no refiere al mismo hecho de ejercer violencia sobre un ecosistema dado: a mi parecer, refiere principalmente a la potencialidad contenida en la alteración –a veces eterna, a veces transitoria, a veces rebelde (en cuanto transgrede un orden dado de antemano), pero siempre violenta– de lo que ha sido considerado como bello, esto es, la deformación; por último, la idea de ‘quitar el velo’ (“si l’art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l’homme, la vie, la création” en el idioma original, lo que a mi juicio quedaría mejor expresado si se leyera algo como “si el arte tuviese el derecho de, por así decirlo, *quitar el velo* al hombre, la vida, la creación”) muestra ese ‘derecho’ –siempre cuestionado y en tensión– de ocultar, de mostrar, en fin, de escribir sobre ese otro lado de lo bello. La tensión entre los opuestos y lo oculto como el objeto del arte funcionan acá como motivos principales de esta suerte de poética romántica moderna.

Se defiende este sentido recuperativo del motivo de lo grotesco en la escritura romántica: ante la pregunta “¿Queréis que lo *feo* sea un tipo de digno de imitare y lo *grotesco* un elemento de

arte?” la respuesta será un rotundo sí: si a la representación de lo que estuvo oculto y relegado, principalmente, a la comedia antigua<sup>12</sup>. Defender a lo grotesco resulta fácil para el genio romántico: se trata de ver más allá de la única verdad que significaba la adoración ciega a la belleza, sino que ver también la generación de multiplicidad en el objeto que resulta ser digno de ser representado en el arte. Defender lo grotesco es defender la infinitud que ofrece el arte, es volver a admirarse con lo que puede ser representado a través de ella. Es lo humano, lo que aparece en la vida, es lo que nos hace mirar una y otra vez a la calle y al rostro humano, no ya del rostro bello que está representado en el arte clásico sino en el del hermano, el vecino, en definitiva, el del otro que a la vez también me mira:

“En efecto, en la poesía nueva, mientras que lo sublime representa el alma tal como ella es, purificada por la moral cristiana, lo grotesco representa la humana estupidez. El primer tipo, desprendido de toda ligazón impura, estará dotado de todos los encantos de todas las gracias de todas las bellezas, y llegará un día en que cree a Julieta, a Desdémona y a Ofelia. El segundo tipo representará todo lo ridículo, todo lo defectuoso y todo lo feo ... Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo mil. Es porque lo bello, humanamente hablando, sólo es la forma considerada en su expresión más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización; por eso nos ofrece un conjunto completo pero restringido. Lo que llamamos feo, por el contrario, es un detalle de gran conjunto que no podemos abarcar y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera; por eso nos presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos” (Víctor Hugo, p.9).

El motivo romántico de lo *feo* y lo *grotesco* aparece como múltiple y fragmentario; como algo oculto y siempre potencialmente inacabado, inabarcable. Es entendible su seducción: nos atrae hacia ese claroscuro que lo cubre, que lo vela; nos invita a perdernos en ese espacio oculto de toda la luz que pretende dejar en evidencia la totalidad de lo que compone al objeto representado.

La dualidad entre lo sublime<sup>13</sup> y lo grotesco genera una tensión que puede apreciarse en el sujeto romántico; cuando éste habla, encontramos que la belleza habita en lo horrendo, pero no

---

<sup>12</sup> Cabe destacar que no solo la comedia antigua tiene elementos que a ojos modernos podemos concebir como grotescos: sin ir más lejos, famosas epopeyas como *La Ilíada* y *La Odisea* ya contienen elementos de este tipo; tal vez la categoría de lo grotesco no era la misma si comparamos los conceptos modernos con los de la antigüedad, pero siguen presentes y los observamos en variadas obras literarias del mundo antiguo.

<sup>13</sup> En el diccionario de Términos literarios de Estébanez Calderón, la referencia al concepto de lo sublime aparece muy bien explicado: “de ‘estilo elevado’, fruto de la alteza de ingenio en el uso de las

resulta cierto el predicado inverso. Víctor Hugo está mirando al mundo real cuando entiende este juego de ‘muñecas rusas’ en la contención de lo sublime en lo grotesco; observa de qué manera todo puede entenderse como la forma en que aparece lo que se oculta a simple vista en el objeto de representación de arte. Lo grotesco, y su tensión con la belleza, genera una apertura de sentidos posibles, no solo de representación del objeto en el arte, sino en la aproximación al mismo: ya no se ve de la misma manera lo sublime una vez uno se ha sumergido en las profundidades de sus claroscuros, uno ve distinta a la belleza una vez ha hurgado en lo que oculta el velo que lo cubre.

Y, aun así, deja entrever una sospecha hacia aquél genio romántico como sujeto de la representación de estos motivos, un posible desarticulador de este mismo sentido creador del espíritu romántico. La tensión llega incluso hacia el mismo sujeto de la escritura, que deberá discernir de aquellos que, ‘vistiéndose con sus ropas’, procurarán negar este sentido que ha tornado el arte en la modernidad temprana:

“Porque el genio moderno ha producido ya su sombra, su parásito, su clásico, que se hombra<sup>14</sup> con él, que se viste con sus colores, que toma su librea y que, semejante al discípulo del brujo, pone en juego, diciendo palabras que ha aprendido de memoria, elementos de acción cuyo secreto ignora” (Víctor Hugo, p. 28)

El genio moderno parece contener en sí mismo el germen que lograría desmontar la idea romántica del arte. Pero, ¿hay algo más romántico que esta tensión latente a toda poética?; ¿Acaso no es la belleza de los momentos de silencio antes de la aniquilación una forma de representación romántica sublime?; ¿No es el acto de pararse al borde del abismo, en ese

---

figuras de pensamiento y de dicción y en la acertada elección y magnífica composición de las palabras por parte del orador, que provoca un entusiasmo y atracción irresistible en los oyente...el carácter subjetivo de lo sublime, que no está en la grandeza de las palabras ni de las cosas, sino en la impresión que éstas producen en el espíritu del hombre: lo sublime moral que se manifiesta en los sentimientos y acciones heroicas. Para Kant, lo sublime se diferencia de lo bello por el carácter de ‘imponente’ y de representación de lo infinito que se añade a la idea de belleza. Lo sublime sobrecoge, sin aterrorizar. Lo o sublime fascina y subyuga por la magnitud de su presencia. Distingue Kant entre un ‘sublime matemático o de extensión’ (aquello ‘en comparación de lo cual todas las cosas parecen pequeñas’) y el ‘sublime dinámico’ como sentimiento de una gran fuerza natural que despierta nuestras energías morales y levanta el espíritu a la consideración del sublime destino humano. Para Burke, lo sublime deriva de realidades o situaciones que producen asombro y terror: el vacío, la inmensidad, la oscuridad, el silencio, la soledad, la fuerza y el poder que sobrecogen, lo indefinido y lo ‘infinito artificial’. En esa sensación de inmensidad (‘Cuando nos abismamos en una contemplación de la inmensidad del universo, en el espacio y en el tiempo...’) radica para Shopenhauer la categoría de sublime.”

<sup>14</sup> El verbo da a entender sobre el hecho de juntar hombro con hombro, pero es seguro apuntar que la idea es la de “que se *igual*a, o que se *codea*”.

equilibrio que se burla a la vez de la vida y de la muerte, la posición que busca el sujeto romántico?

\*

Los inicios del término gótico, si bien tiene un origen definido –el que ya hemos dejado en evidencia, rastreable al subtítulo de la novela de Horace Walpole–, tiene también una línea de fuga que, con una tendencia más flexible que otras categorías en el arte, proviene de una fuente que contiene sus orígenes: lo horroroso, lo espeluznante, lo monstruoso, lo sublime, lo irrepresentable. Los adjetivos mencionados no son puestos al azar, son definitorios en la genealogía del término: dentro del marco del incipiente surgimiento de la modernidad como proyecto en curso que la humanidad está tomando, este ‘modo’/‘función’ de literatura – designaré de la manera más vaga posible a lo que entenderé por narración gótica<sup>15</sup> para evitar el campo que supondría tomarla como género literario<sup>16</sup>–, este modo funcionará como un espacio en donde una incipiente crítica a lo moderno se desenvolverá, y lo hará desde un ‘volver atrás’ que figurará como una vuelta hacia lo pre-moderno: de esta manera, será entendido como un retorno, un ‘dar la espalda’ al progreso moderno. Lo interesante es que este ‘volver atrás’ se construirá en base a una categoría definida, esta es, lo ominoso: este término, que será clave en la configuración de lo gótico, y configurará uno de sus motivos más categóricos. El término de lo ominoso será trabajado a partir de la caracterización que José Cabrera Sánchez utilizará en su estudio *Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis*, entendido como “una variedad de la experiencia estética en que lo antiguo conocido súbitamente adquiere cariz de lo extranjero, teniendo como efecto la turbadora sensación de que aquello que era considerado próximo y familiar se ve teñido con los tonos de lo desconocido e inquietante” (Cabrera S., p.2). En esta misma línea, y citando a Mladen Dólar, se asocia el término de lo ominoso a una incipiente crítica al proceso moderno que se da en la narrativa considerada gótica:

“en las sociedades pre-modernas lo ominoso se encontraba velado tras lo sagrado, espacio de privilegio y exclusión del que habría sido desalojado con el advenimiento de la Ilustración. Con ello lo ominoso pasó a ocupar una dimensión de visibilidad que lo

---

<sup>15</sup> Este concepto será abordado más adelante en el presente trabajo, a propósito del rol como médium en *Nuestra parte de noche*.

<sup>16</sup> A pesar de que el género gótico puede tomarse como un género histórico, dependiente de una época y fecundado en un tiempo ya pasado, elijo tomarlo como modo literario en cuanto no se adscribe únicamente a un período histórico; en este sentido, podría hablarse de lo gótico cuando se habla de los modos que sobrevivieron al género histórico conocido como gótico y que devinieron en los modos más actuales del mismo.



llevó a alcanzar su genuino estatuto, es decir, constituirse en una forma de extrañeza capaz de desfigurar de modo perturbador la apariencia de lo supuestamente conocido” (Cabrera S., p.6).

La alternativa que el gótico propone frente a la modernidad será un desvío, pero este desvío será ominoso: el lugar al que pretende ir estará en un eterno claroscuro, una oscuridad que envuelve todo gesto y todo origen, una alternativa en tinieblas que visten todo de extrañeza, opuesta al iluminismo que con su luz nos guía hacia la senda moderna. Sin dudas es una vuelta que reniega de la razón como motor moderno para adentrarse en la fantasía como su opuesto, de este modo puede entenderse que el primer gesto propiamente gótico será esconderse *ominosamente* en la ‘tiniebla fantástica’ que resulta ser el camino opuesto al de la modernidad. Cabrera continúa enmarcando la escritura gótica como un modelo alternativo al moderno, que buscará cobijarse en esos lugares a los que la imponente luz de la modernidad y su progreso no alcanzan a tocar, y que mediante un proceso estético ligado a lo ominoso –una de las características definitorias del *gesto gótico*– busca una alternativa al proyecto moderno:

“La estrategia estética del gótico moderno no fue la de exponer de una manera crítica y explícita aquellos contenidos que resultaban indignos a la conciencia iluminista, sino que bajo la forma de una estilística que remitía a diversas tradiciones pre-modernas, vino a generar la ilusión de un pasado mítico en el cual se hundían las raíces de los tópicos que dieron forma a su canon... el origen arcaico que el gótico moderno quisiera encontrar en tradiciones pretéritas no es más que una construcción fantasmática que tiene que ver con las angustias culturales modernas más que con un sentido sólidamente constituido en un pasado rememorado con nostalgia (Cabrera S., p.30)”

Se puede entender que el tratamiento de lo gótico con respecto a su origen es un tanto revelador: irá a buscarlo a un pasado pre-moderno que se configura como borroso, difuso, ilusorio; será una genealogía que surge a partir de conceptos gestuales más que concretos, su origen se encontrará oculto, tras un velo de oscuridad. En este sentido, y continuando la línea estética propuesta, a partir de este origen difuminado –esto es, extraviado, no localizable, vago– se entenderá lo gótico desde la perspectiva de lo ominoso: estará vestido con ropajes de extrañamiento, lo que ahí aparecerá será entendido como *ajeno, fuera de lugar*; el modo gótico define su origen en lo velado, lo mantendrá oculto.

\*

Con respecto a la naturaleza de lo gótico y su transgresión con respecto a lo moderno, vale la pena destacar uno de sus componentes más importantes: lo espeluznante. Mark Fisher, en *Lo raro y lo espeluznante*, enmarca este concepto y lo direcciona hacia una naturaleza de misterio, de penumbra, de manera parecida que en lo gótico se difumina su propio origen, su propia escritura. Será una suerte de gesto inacabado, sensación no definida que se caracteriza por su vaguedad y no consistencia, una ausencia que no debería ser tal, una falta ausente o una presencia hueca:

“lo espeluznante se constituye por una *falta de ausencia* o una *falta de presencia*...Lo espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo, desaparece. A estas alturas, cabe resaltar que no todos los misterios generan una sensación espeluznante. Ha de haber también una noción de alteridad, una sensación de que el enigma puede conllevar formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente” (Fisher, p.73).

Lo espeluznante resulta interesante para aproximarse a lo gótico porque, entendida como lo define Mark Fisher, nos lleva a entender esta presencia-ausente / ausencia-presente como característica definitoria de lo gótico. Es en este sentido que lo gótico puede entenderse como un factor que atenta contra la ideología moderna: aceptando la condición de lo espeluznante como intrínseco a lo gótico, podemos ver entonces que la naturaleza de éste configura una ausencia/presencia constante que no se termina de definir, sino que queda vagamente enunciada, nunca es una respuesta dada quien la afirma o niega, sino que queda en lo vago de una gestualidad, abre un campo de posibilidades y no un camino que contenga una única verdad. Así es como funciona el gótico en contra de lo moderno: éste intentará eliminar lo espeluznante, abolirlo a través de la negación de los múltiples campos de posibilidad, sino, que encausando todo en una única respuesta, una única verdad. Frente a la verdad moderna, que solo admite el camino del progreso, iluminado por la luz de la razón, lo gótico y su naturaleza espeluznante abrirán un abanico de posibles respuestas que descansan justamente en el no saber, en aquello que queda oculto y no se puede mostrar ni representar, en una eterna ausencia que, por su naturaleza gestual, soportará las posibilidades como posibles respuestas, tanteos que lo moderno no admitirá en cuanto este sólo comprende la respuesta única de lo racional. Lo moderno intenta abolir lo espeluznante cerrando posibilidades y encausando lo posible sólo hacia la verdad –la verdad exclusivamente racional, como se ha mencionado ya–, la generación de preguntas que abre lo espeluznante entra en contradicción con el modelo moderno, pues no se admite la duda, sino que todo se dirige hacia esta verdad racional. Contra un gesto gótico

que puede ser entendido como un gesto de lo ausente, de lo oculto o de lo velado, lo moderno considerará solo las posibilidades en cuanto su concreción –y encausándose hacia lo racional, lo verdadero– y no en cuanto a su misma posibilidad llana; a diferencia de lo gótico, que admitirá esos orígenes velados que nunca se desnudarán y siempre permanecerán ocultos –y que, por esta misma naturaleza de lo gótico, configurarán así su manera de presentarse como ominoso o espeluznante–, mientras que lo gótico aceptará las preguntas, esta misma actitud se verá frenada por la ideología moderna, que no acepta la duda como respuesta, sino que buscará una que siempre volverá al germen de su origen, esto es, lo racional.

Concluye Fisher llevando esta naturaleza espeluznante como bisagra para conectar lo gótico no solo con una respuesta alternativa a la ideología moderna en la que estamos situados ahora mismo (y que en el autor se encarna más específicamente en el modelo postcapitalista del siglo XXI, actual modelo de desarrollo industrial y movimiento de capitales totalmente globalizados, transnacionales), sino que llevándolo hacia la interioridad de los sujetos que experimentan en el mundo real estos fenómenos del mundo moderno:

“...¿acaso no mostró Freud hace ya mucho tiempo que las fuerzas que rigen nuestra psique pueden considerarse como no presencias? –¿No es acaso lo inconsciente una ausencia de presencia? – o no ausencias (¿las diversas pulsiones o compulsiones que interceden allí donde debería actuar nuestro libre albedrío?)” (Fisher, p.79).

Lo espeluznante nos permite adentrarnos en lo gótico como un modo que admite lo posible, y en este sentido, lo múltiple en cuanto no se debe a una única verdad; esta multiplicidad inherente de este modo de lo literario configurará una perfecta ventana que permitirá entrar a un mundo como el interior de lo propiamente humano, y configurar lo consciente/inconsciente de los seres humanos como campo a explorar en lo gótico; lo espeluznante y lo ominoso permitirán encontrar en lo gótico vestigios que permiten aproximarse hacia lo ajeno y la otredad que habita en lo profundamente humano de cada ser.

\*

La definición del término gótico es compleja de abordar, en cuanto no se puede acoger una definición única que encause toda la narrativa que se enmarque en este concepto. Resulta fragmentaria y funcional con respecto a las distintas maneras en que se ha acogido el término gótico por las distintas ‘corrientes’ que lo han utilizado –entendiendo que, en un esquema muy básico en el que no entraremos en mayores detalle sino que solo mencionaré, el gótico de las obras ‘clásicas’ de este modo (las que nacen a partir de *El castillo de Otranto*, las que aparecen

entre 1760 y 1820 aproximadamente) resulta distinto al que aparecerá ya más entrada la época moderna, y la recepción en autores como Poe o Maupessant será un modo distinto de aplicación del concepto—, pero siempre apuntan a una dirección: lo horroroso y lo espeluznante. Si bien los ‘modos’ de lo gótico irán variando a lo largo de sus intentos de definiciones, la naturaleza misma del concepto parece ser la vaguedad: con un origen a partir de nociones tan abstractas como las mencionadas —valga repetir las: lo espeluznante, lo horroroso, lo tenebroso, lo oculto, y las infinitas maneras en que todo esto puede aparecer en la literatura— configurará su primera característica: no será un género literario propiamente tal, sino que se tratará más de un modo de literatura —una ‘función’ literaria, diría Foucault— un modo de ver lo literario, un ‘gesto’ de literatura. Muy bien encausado aparece en el estudio de Nadina Estefanía Olmedo, *Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur*, cuando se refiere a lo gótico como:

“El cambio de características, énfasis y significados revela a la escritura gótica como un modo que excede géneros y categorías, y que no se restringe ni a una escuela literaria ni a un período histórico. Esta difusión de rasgos, a través de textos y momentos socio-históricos tan diversos, distingue al gótico como género híbrido, incorporando y transformando otras formas literarias, así como desarrollando y cambiando sus propias convenciones en relación con otros tipos de escritura. Uno de ellos es, sin lugar a dudas, la literatura fantástica” (Olmedo, p.20).

Lo gótico entonces puede ser entendido más como un *modo* que un *género* literario: lo suficientemente adaptable para escaparse del marco de un género, y con características que de alguna forma hacen eco en variados tipos de escrituras. Funciona como un modo de escritura que se resiste a una encapsulación, que trasciende al género en cuanto su misma caracterización es incapturable. La “imposibilidad de llegar a una caracterización acabada del género” (Olmedo, p.21) da cuenta de la naturaleza ‘monstruosa’ de lo gótico, en cuanto a su hibridación, y pareciera ser que el concepto de lo gótico se adscribe no a una única manera de llegar a él, sino que, por el contrario, fluctúa en distintos modos que aparecerán en la literatura.

Es por este modo de hacerse cargo de su propia escritura que lo gótico funciona también como una perspectiva crítica a lo establecido en el marco histórico que funciona como cuna de este modo literario: aparece con una tendencia hacia lo oculto, hacia el claroscuro que no se deja entrever claramente; se entenderá como una forma obtusa de acercarse a un modo de entender lo literario que aborda siempre de manera tangencial su propia escritura, siempre dejará algo oculto, que no será abordado directamente:

“Esta actitud irreverente ante el límite ha sido una constante en la historia de la escritura gótica, y se asocia al género popular que, como tal, puede permitirse este desafío, o al menos, la transgresión. Este sentido y a través de sus distintas etapas, la estética gótica encuentra un eco en el público que no se ve reflejado en la literatura privilegiada por el canon, puesto que el gótico, al igual que los espectros que pueblan sus ficciones, aparece una y otra vez a su sombra, y desde sus márgenes intenta demostrar “el otro lado”, o por lo menos, apunta al ‘otro lado’”. (Olmedo, p.24).

Lo obtuso, lo oculto y lo velado como motivo es de las primeras nociones que contendrá lo gótico, y es justo decir que su forma será la preponderante en el desarrollo de este modelo literario, ya sea como método de acercarse a aquél origen difuso que no ha sido tocado por la luz del desarrollo moderno –y que se ve en el acercamiento a lo fantástico en desmedro de lo racional, o incluso en la imaginación fantástica con base en los desarrollos tecnológicos y técnicos que van sucediéndose en la época–. Al respecto, también es notable como este sentido de lo oculto, de lo que no aborda directamente sino ‘por el costado’ la propia escritura gótica funcione con respecto a su propio ‘origen’: el trabajo de lo gótico será una transgresión hacia los mismos fundamentos que sostienen al desarrollo de lo moderno, será una afrenta al renegar de este germen de lo racional –padre de todo lo moderno, partícula generadora de aquello que busca el progreso– para encontrar sus orígenes en el lugar exacto que este modo racional de ver la vida dejará a oscuras.

Inclusive, podemos ver que lo gótico funciona como transgresión no solo con respecto a lo moderno y los límites que esta misma línea de pensamiento genera, sino que también permite ver ‘el otro lado’ de lo que puede verse en literatura: contra la idea de que el camino propuesto por el Iluminismo –como es sabido, mediante el exclusivo uso de la razón– y recogido por la idea de progreso moderno sea el único, de alguna manera el gótico altera estos límites de lo que debería ser una obra literaria. Podemos ver incluso en este modo de literatura que la trasgresión se da hasta un nivel estético, al afectar nociones como el ‘buen gusto’ cuando, mediante sus artificios literarios, pretende generar en el lector la sensación del horror, al “dar cuenta de una necesidad, en diferentes épocas, de desafiar los límites impuestos por un sector que se erige como regulador del gusto” (Oviedo, p.25).

La transgresión incluso se lleva a campos fuera de lo literario: Oviedo incluso llega a encontrar cómo la literatura gótica, al trabajar desde la transgresión, busca alterar límites de lo que es entendido socioculturalmente como lo ‘posible’:

“...la fascinación del gótico con la posibilidad de transgredir temáticamente los límites socio-culturales y políticos se hace extensiva a su estética, a la que Botting denomina como una “estética del exceso”...En definitiva, la recurrencia a la sobrenaturalidad, a la artificialidad y al relato de historias plagadas de sangre, violencia, pasiones desenfadadas, deseos reprimidos, depravación, corrupción y criminalidad, dan cuenta de una tendencia que tanto estética como temáticamente intentan romper con todo tipo de límite” (Oviedo, p.28).

Es a través de la transgresión que el gótico irá atentando contra este concepto que sustenta lo racional. En la ya citada *Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur* figura muy bien expresado: “En líneas generales, el gótico surge en contra del orden como fin y forma de progreso para cualquier sociedad; por ende, contesta al racionalismo e iluminismo como sistemas de pensamiento y organización promotores de estos valores” (Olmedo, p.29).

\*

Ahora procederemos a analizar lo que hemos definido como el *gesto gótico* en el prólogo de la novela en que ha aparecido por primera vez el término gótico: *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole. La primera configuración que podemos notar en este *gesto* se constituye en su origen, mediante el paratexto que configura el prefacio de la novela: resulta un origen metaliterario en cuanto es escritura que habla de la misma obra –en una característica de *poética de la escritura* que nos recuerda la manera romántica de comprender la literatura–, y este origen resulta estar siempre oculto. Este origen oculto es lo primero que aparece, configurando el gesto de *ocultarse* como origen tanto de la escritura como del concepto de lo gótico:

“The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written it does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that savours of barbarism. The style is the purest Italian<sup>17</sup>” (Walpole, p.5).

Lo primero que aparece en este prefacio es notable: el gesto de autor nos presenta una escritura ‘encontrada’, no ‘escrita’: se produce un *ocultamiento* total de la escritura, la obra parece

---

<sup>17</sup> “El siguiente trabajo fue encontrado en la librería de una antigua familia católica, en el norte de Inglaterra. Estaba pintado para que Nalpoles, en malas cuentas, en el año 1629. Qué tan pronto estana eso escrito no lo podía ocutlar. El incidente principal son como que sucedíasn igualmente en la oscura edad del Cristianismo; pero el lenguaje y la conducta no tiene nada de salvajo o bárbaro, El estilo es del más puro italiano”. La traducción es personal, a menos que se indique lo contrario

configurarse tras un velo impenetrable. El *gesto gótico* se configura entonces siempre a partir de una sensación de transgresión, al abordar algo que en su propia naturaleza busca mantenerse oculto, escondido de nosotros. Importante es el lugar en que el supuesto manuscrito es encontrado: un espacio laberíntico, una metonimia de la literatura misma: la biblioteca. El lugar del gesto gótico será entonces los libros y los manuscritos: su naturaleza y su genealogía parece ser la literatura misma. La novela, que nos configura el gesto de lo gótico, permite entrever que toda su misma genealogía de lo oculto trabaja con respecto a la literatura encontramos incluso un eco de lo que los formalistas rusos, muy posteriormente a la escritura de esta primera novela gótica, formalizarán como el *extrañamiento* que produce la escritura literaria. En definitiva, la escritura que da comienzo a lo gótico aparece como oculto, como extraño y de origen difuso; parecerá siempre ser inabarcable, ilegible en cuanto su escritura no es tal, sino que se trata del encuentro con un escrito que no supone ficcionalidad; lo literario se expresa mediante su ocultamiento, y la presencia siempre ausente de un origen nos lleva a tomar al gesto gótico como un volver a ese lugar del comienzo que permanecerá no vacío, sino que oculto.

Otro gesto interesante del autor se da a partir de la noción de ‘escritura ajena’ que propone este ‘manuscrito encontrado’:

“I cannot flatter myself with having done justice to my author in this respect: his style is as elegant as his conduct of the passions is masterly. It is a pity that he did not apply his talents to what they were evidently proper for Cthe theatre<sup>18</sup>” (Walpole, p.9)

Aquí se puede considerar un doble gesto con respecto a la escritura: primero, la novela se presentará como una ‘traducción’ de lo que resulta ser el manuscrito, la escritura resulta ajena al autor de la novela y se oculta doblemente, tanto en el ejercicio de encontrar el manuscrito en la biblioteca como en la transcripción que supone la novela. Además, revela un cambio de paradigma con respecto a la propia escritura: propone que ésta es una obra que debería enmarcarse en el teatro, dado la naturaleza de lo que en el manuscrito se encuentra. Lo representable entonces funciona como un ocultar de la escritura: en una configuración que propone esconder la obra tras el manuscrito, también la propia literatura se oculta tras la idea

---

<sup>18</sup> “No puedo adularme a mí mismo con haber hecho justicia a mi autor en este asunto: su estilo es tan elegante como su conducta de las pasiones es maestra. Es una pena que no haya aplicado sus talentos para lo que evidentemente eran más propicios- el teatro”.

de representación que surge a partir de la ‘naturaleza’ del documento supuestamente encontrado.

El prólogo cierra con un poema encontrado junto al manuscrito. Este gesto autoral es de suma relevancia, y resulta formular de una manera interesante las distintas capas que podemos encontrar en la literatura gótica, sobre todo en la idea de lo velado y lo oculto: el poema refiere a la naturaleza misma del manuscrito encontrado, asociándolo a un sujeto romántico en cuanto éste narra la historia llena de melancolía personal (“The gentle maid, who hapless tale / these melancholy pages speak”)<sup>19</sup> y que conmina al lector a aprovechar y salvaguardar la historia próxima a leer (“Oh! guard the marvels I relate / of fell ambition scourg’d by fate”)<sup>20</sup>; sin embargo lo más interesante es la firma de quien ha escrito el prólogo y transcrito el poema encontrado con el manuscrito de la novela: “W.H”. Esta firma encapsula el gesto del autor de manera soberbia, y nos genera más dudas que respuestas en cuanto puede entenderse una forma de esconderse a niveles múltiples: ¿son estas iniciales las del autor real de la novela, aquél Horace Walpole –oculto acaso en la inversión de sus iniciales– que supuestamente “encontró” el manuscrito?; ¿o refieren a otro, al gesto de autor del que habla Agamben cuando se escribe una obra literaria? Parece ser que este gesto autoral se mantendrá oculto tras la misma escritura, pues se configura como un tercer elemento narrativo que no es ni el autor ni el narrador, y en el cual se esconde todo gesto autoral para producir una obra que adopta el ocultarse tras el velo de la escritura como gesto predominante: el gesto gótico.

---

<sup>19</sup> “La gentil dama, quien su desventurado cuento / estas páginas melancólicamente cantan”.

<sup>20</sup> “Oh! Cuida las maravillas que yo relato / de feroz ambición azotadas por el destino”.



La trama de *Nuestra parte de noche*.

*Las garras del dios vivo, enero de 1981:*

Juan emprende el viaje junto a su hijo, Gaspar, hacia la casa de la familia de su recientemente fallecida esposa, Rosario. Ha sido planeado, es importante y no es antojadizo. A lo largo del recorrido surgen fantasmas: el fantasma de su esposa, los fantasmas que el padre acostumbra a ver y que el hijo Gaspar está comenzando a percibir, se le van revelando; el padre le enseña de a poco a espantarlos: Juan sabe cosas que no dice, tiene conocimientos de los que prefiere no hablar. El viaje sucede en la Argentina de la dictadura: hay que ocultarse a plena vista, la vigilancia militar permea toda ámbito de la vida cotidiana. El viaje es largo, hacia la frontera brasileña. Primera parada del viaje: la casa de Tali, la hermanastra de su difunta esposa, quien vive en una iglesia abandonada, cuyo interior está tallado y decorado con visiones del infierno, tiene la forma de un umbral. Tali los recibe -conocía a Juan de la juventud, dado que era hija del jefe de la Orden-, y con su ayuda intenta crear un sello que protegerá a Gaspar de la Orden, ocultándolo. Juan revela ser el portal para comunicarse con el dios de la Oscuridad, y busca librar a su hijo del destino que le depara como nuevo médium. Segunda parada: el cementerio, donde intentará obtener información sobre la muerte de Rosario, su difunta esposa. Como preparación para el ritual decide tener sexo con un muchacho más joven que él, un fotógrafo. El demonio invocado en el cementerio le revela que su esposa está en la Oscuridad, no es posible entablar comunicación con ella. Llegan a la mansión de Puerto Reyes: acá está la Orden, presidida por la familia materna de Gaspar. Se encuentran con Stephen, el viejo amigo del padre, a quien Juan le pide ayuda para proteger a Gaspar, pero nadie puede saber que lo ocultarán. Se realiza el ritual para invocar a la divinidad: Juan es poseído por el dios de la Oscuridad, con sus garras lastima y amputa extremidades a los participantes; las heridas hechas por este dios son un orgullo, No se llevan puestas como simples cicatrices, sino que son marcas, son las huellas de la violencia de la Oscuridad que los ha elegido como iniciados. En el ritual se abre un umbral hacia la oscuridad, una especie de infierno, conocido por la Orden como el Otro Lado. A esta Oscuridad -criatura divina y caprichosa, que se manifiesta sólo a través del médium en los rituales que la Orden lleva a cabo- se les dan sacrificios: cuerpos vivos de gente secuestrada. La madre de Rosario, Mercedes, comienza a estudiar a Gaspar como futuro médium: Juan no lo soporta, no lo permitirá. Se da cuenta de lo que es capaz la Orden: buscan incesantemente un médium -en parte porque no quiere depender más de Juan, en parte porque

entiende que los médiums tienen vida mucho más limitada- que pueda reemplazar al médium actual. Cuando Juan descubre el lugar en el que Mercedes mantiene a los sacrificios que la Orden ofrece a la Oscuridad en los rituales de invocación -cuerpos demacrados de niños y jóvenes, deformados mediante la tortura, la amputación y la violencia inusitada contra sus cuerpos; incluso cuerpos ‘invunchados’ de niños que, por la tortura y la falta de contacto exterior, se han vuelto como pequeños animales enjaulados-, ésta le confiesa que fue ella quien envió a Rosario a la Oscuridad: Juan no la mata, pero con las garras del dios que habita en él le corta ambos labios y extrae cada uno de sus dientes. Antes de retirarse, Juan le pide a Tali que no vuelva a la mansión, le dice que es peligroso enfrentarse con la Oscuridad. Además, le da un regalo: una mano de la fortuna, que Rosario quería que tuviera.

*La mano izquierda. El Dr. Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983:*

Acá el Dr. de la familia dueña de la Orden entra en la Oscuridad. Cuando comienza a recibir las heridas propias del ritual comienza a recordar: piensa en cuando conoció a Juan, un enfermizo hijo de inmigrantes italianos en la Argentina de finales de los '50's. Lo recuerda indiferente y enfermizo, pero sobre todo rememora su capacidad como médium: las pruebas mostraban que el dios habitaba en Juan con más fuerzas que en cualquier otro médium. Aceptando su muerte como sacrificio, el doctor Bradford recibe con honor el hecho de entrar en la oscuridad, y lo único que anhela es ver esos ojos amarillos del dios que lo abraza y lo lleva hacia el Otro Lado.

*La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986:*

Gaspar y Juan viven en una gran casa en Buenos Aires. No han sabido de la Orden, pero viven a expensas de ella. Su relación no es de las mejores: Gaspar intuye que algo se le oculta con respecto a su vida; éste se reúne habitualmente con sus amigos Pablo, Vicky y Adela, a quien le falta un brazo. Juan se encierra en la casa y no tiene contacto con el mundo exterior, no sale del hogar, en lo que parece un encierro voluntario. Está siempre estudiando -se sabrá más adelante que busca rituales para proteger y ocultar a su hijo de la Orden, con el fin de evitar su destino como médium-. Gaspar se pierde en la lectura de la biblioteca en que se ha convertido su casa. Estudia los libros del padre, lee los estudios antropológicos de la madre. Sigue viendo cosas, igual que cuando era pequeño, pero ahora parece controlarlo mejor; se le siguen apareciendo fantasmas: la dictadura ha plagado al país de muertos, los ha sembrado en cada

esquina. En el cumpleaños de Adela, le regala una caja en la que puede poner su brazo para sanar su dolor fantasma, es parecida a la caja en la que Juan hace que Gaspar meta su mano para encontrar miles de párpados humanos. Hay una casa que parece embrujada, la que llama constantemente a Adela y Gaspar. Juan está muy enfermo, y en una de las tantas visitas a la clínica -visitas que ya se han vuelto recurrentes-, le presenta a Stephen a su hijo. Se revela por qué Juan está tan demacrado: ha estado buscando un sello para proteger a Gaspar, intentarlo por su cuenta y en su estado enfermizo ha deteriorado su salud considerablemente. Cuando van a la casa de Puerto Reyes engaña a Gaspar: no quiere que tenga ningún contacto con la familia, busca protegerlo, incluso a costa de ocultarlo todo: no le revela nada, todo se esconde en un velo que Gaspar entiende como mentiras y engaños. Ocurre el Mundial del '86 -y de manera notable se refleja en esa copa del mundo, liderada por Maradona, las esperanzas de un pueblo que no encuentra otro escape a la terrible cotidianidad a la que los ha acostumbrado el régimen militar-. Juan encontró el sello: lo marca en la piel de Gaspar, con pedazos de vidrio que penetran y cortan la piel del hijo; la casa se cierra con Gaspar afuera y Juan adentro, sean quienes sean las sombras que aparecieron en la casa, no iban a alcanzar a Gaspar. Juan, intuyendo su inminente muerte, llama a su hermano para que pueda hacerse cargo de su hijo. Gaspar y sus amigos deciden llevar a cabo lo que se habían propuesto: visitar la casa embrujada del barrio. En la casa hay uñas, párpados, dientes. La casa parece ser un espacio distinto al que entraron: Adela se pierde en uno de los tantos umbrales que conducen a ninguna parte. Se escuchan zumbidos, y la oscuridad es impenetrable. Gaspar los guía. Las puertas de la casa son umbrales hacia el Otro Lado: una escalera los invita a subir, pero ellos saben que la casa tiene un solo piso. La puerta de salida está abierta, pero Adela se ha quedado atrapada tras uno de los tantos umbrales: la casa tomó lo que quería.

#### *Círculos de tiza, 1960-1976:*

La juventud de Juan y Rosario, y los orígenes de la Orden. Con sede en Inglaterra, la familia a cargo de la Orden ha cultivado poder y dinero. Buscan los médiums para hablar con el dios de la Oscuridad y pedirle los secretos de la vida eterna. Estos médiums siempre vienen acorde a la época, pero siempre nacen del dolor y de la explotación. Rosario vive al máximo en Europa, donde estudia y se instruye en las artes ocultas. Sus padres tienen decidido que ella y Juan formarán familia: ansían poseer las habilidades del médium. La pareja discute, pero terminan amándose. Eddie, el hermano de Stephen, había sido entrenado para ser el médium de la Orden, y está celoso del talento de Juan: buscará matarlo. No hay lugar para ambos, solo puede quedar

uno. Se enfrentan en la casa, pero ésta actúa como un portal hacia El Otro Lado, hacia la Oscuridad. La Oscuridad acompaña a Juan y abandona a Eddie: es caprichosa y sabe a quién elegir. Juan lo encierra en este Otro Lugar, lo mata y lo convierte en invunche, en una suerte de ritual de sacrificio para esta suerte de infierno. La pareja tiene un hijo: un reemplazo para Juan, un nuevo médium. Juan no quiere esa vida para Gaspar, y convence a Rosario de ir en contra de los deseos de la Orden para proteger a su hijo. Se revela que Adela es prima de Gaspar, y su brazo amputado no es otra cosa que un sacrificio recibido por la Oscuridad en uno de los tantos rituales que se han realizado.

*El pozo de Zañartú, po Olga Gallardo, 1993:*

El descubrimiento de un pozo común donde la dictadura argentina acumuló montones de cadáveres está siendo reportado. Olga Gallardo investiga y da con una noticia interesante: una mansión que tiene relación directa con estas muertes. Se encuentra con la madre de Adele y ésta cuenta la verdad: con las redes de poder que tenían, la Orden se abastecía de cuerpos para sacrificar en sus rituales a los detenidos por la dictadura. La familia de Adela fue perseguida por la dictadura, y la desaparición del padre de ella tiene que ver con motivos políticos, pero la amputación de su brazo la sufrió en uno de los rituales de la Orden. Adela fue marcada por la Oscuridad. La periodista buscó la casa de Gaspar, pero no la encuentra, gracias al sello de Juan. Este reportaje no saldrá a la luz, quedará oculto pues la Orden tiene sus formas para que lo que está oculto permanezca de esta manera: un intento de asesinato basta para mantener el silencio de la periodista.

*Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997:*

Gaspar es un joven adulto. Vive con el hermano de su padre, Luis, quien lo quiere de verdad, pero con el que no encaja muy bien. Es un chico difícil: lleno de traumas, siempre está triste o enojado, pero Luis intenta siempre darle cobijar, hacerlo sentir parte de una familia. Gaspar comienza a ir al psicólogo. No ha contactado a sus amigos, y su terapeuta y su familia creen que no debería hacerlo hasta un tiempo más. El caso de Adela fue conocido a nivel nacional, los tres jóvenes no quieren revivir los recuerdos. El ambiente familiar es grato, y no ha habido noticias de Orden, el sello de Juan es poderoso. Recupera el contacto con sus amigos: Pablo es fotógrafo y Vicky estudia medicina; él ve cosas que nadie más ve y ella siente cosas que nadie más siente, adivina los malestares de otros: estas habilidades parecieran haber nacido a partir de lo sucedido en la casa. La Orden, buscando a Gaspar, ha malherido a Luis, además de

lanzarle un brazo en una clara alusión al secuestro de Adela; se da cuenta que debe ir a ver a la Orden, porque van a hacer lo imposible por encontrarlo. En una galería fotográfica a la que va con sus amigos, ve una foto de él y su padre cuando eran jóvenes: quien la tomó es el fotógrafo gracias al que Juan pudo hacer uno de los rituales en el viaje hacia Puerto Reyes. Sabiendo hacia dónde dirigirse, aparece frente a la mansión de familia materna. Ahí hace de médium para la Orden, y cumple con el sueño de todos ellos: los lleva al Otro Lado, donde tienen atrapada a Adela. Los lleva, pero no los trae de vuelta: en ese Otro Lugar se quedan atrapados para siempre los integrantes de la Orden. Decide quedarse en la mansión de Puerto Reyes, abandonando su vida para aislarse acá. Aprenderá a usar el umbral para moverse entre el mundo real y el Otro Lado, que lo acoge y lo recibe. Intentará dominarlo y, de ser posible, traer de vuelta a Adela.

\*

Tras la reconstrucción de la trama, la novela deja entrever la multiplicidad de sus posibilidades de lectura: la historia permite una apertura de sentidos posibles dentro de los que la lectura deberá elegir y desarrollarla. La alegoría con la dictadura argentina es inevitable, será un campo semántico de sentido que atravesará el texto de una manera transversal -y en dicho plano también podemos ver el motivo de la revelación de manera más sutil: ver este motivo en la política latinoamericana, la de ocultarse tras estas sistematizaciones violentas del poder y revelarse en esos mismos abusos para continuar con sus actividades sin ser cuestionados ni enjuiciados-; la inscripción de la novela a la Narrativa Gótica y a los tópicos de la fantasía de horror, ligándola a los códigos culturales que aparecen refiriendo tanto a conocimientos ocultistas y prácticas del tipo ritual; el tema del viaje que recorre la novela -y que, vale la pena mencionar, la dimensión editorial se hace cargo mediante la paratextualidad de la contraportada-; la relación padre-hijo y toda la carga simbólica que deja entrever la historia: paternidad, familia, herencia, etc.; entre otras maneras que el texto permite un abordaje pertinente y fructífero.

\*

Con las posibilidades desplegadas que la novela de Mariana Enríquez permite inscribir su propia lectura, doy cuenta de la manera que en el presente informe abordará metodológicamente el estudio de la novela: analizaré la manera en que lo *oculto* y lo *revelado* configuran la aproximación de la obra como inscripción de la escritura al motivo de lo gótico,

sumado con la manera en que estos motivos aparecen en la escritura -y la lectura-de la obra; además abordaré al fenómeno del médium como la estructura narrativa de la novela -una suerte de sujeto actancial que recorre toda la acción representada en la narración de la novela-, intentado asociar a esta figura con el gesto de autor que es abordado como marco teórico para entender las posibilidades de lectura que la obra tiene de sí misma.

La desaparición y la revelación de lo gótico en *Nuestra parte de noche*

“Confianza en el antejo, nó en el ojo;...  
Confianza en la maldad, nó en el malvado;...  
Confianza en muchos, pero ya no en uno;...  
Confianza en la ventana, no en la puerta;...  
y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.”  
César Vallejo.

Lo oculto: escondido a nuestros ojos, cubierto de sombras. Lo que no está presente a nuestros ojos no puede ser visto, no puede ser *leído*. Si la lectura es una acción que se ejerce con los ojos, también la realiza el propio cuerpo. Lo oculto entonces es, por su naturaleza, lo ilegible. Pero lo ilegible aparece también en la lectura: es aquél espacio al que no se puede alcanzar, ese abismo que cada escritura contiene en sí misma. Es el origen de lo que funciona como significado: siempre hay algo que se mantiene velado en la palabra, en el lenguaje mismo. Su propia naturaleza hace que no sea totalmente cristalino, que no sea diáfano: cada escritura parte de un *enigma*, cada retórica tiene algo oculto en sí misma. En este sentido, el acto de lectura sería siempre, como diría José Donoso, el acto de *correr el tupido velo*: en el acto de remoción del velo se muestra lo oculto, pero éste nunca desaparece, sino que siempre termina ocultando alguna otra; para *revelar* algo siempre hay algo más que termina siendo *velado*, pues el paño que oculta nunca desaparece, sino que siempre es dejado sobre otra cosa, volviendo a ocultar nuevamente.

\*

Lo oculto juega un rol importante cuando se trata de las historias: una narración, sin este elemento, realmente sufre de una falta de interés notable. El velo nos atrae: aquello que es totalmente diáfano carece de interés, carece de *enigma*, le falta esa seducción que nos conmina a continuar leyendo. En este sentido, lo oculto actúa junto con un *no saber*: no se nos da completamente, siempre hay algo retenido -retenido en las sombras, retenido tras el velo-; el claroscuro nos llama y a la vez nos aleja, nos muestra, pero también esconde, ahí reside la seducción. Parecido a las pinturas de El Bosco -pienso en este minuto en *El jardín de las delicias*, sobre todo en la parte que retrata el infierno, con los edificios de su fondo totalmente ocultos en la oscuridad mientras las criaturas infernales aparecen hacia la primera línea,

creando la sensación de que es el espacio que los contiene quien se oculta en ellos, y no al revés como uno podría suponer-, lo oculto juega un rol importante pues nos deja una imagen personal, una verdadera experiencia intransitable, totalmente personal. Y tal vez por eso lo oculto, lo ilegible, pueda asociarse tanto con el *ethos* de la lectura: ¿no es acaso en lo oculto, en lo que queda escondido, donde uno ‘rellena’ lo que parece faltar?, ¿no es en este sentido de completar, de imaginar lo que está tras el velo -este ‘iluminar’ que finalmente queda siempre en nuestra imaginación y, como tal, es intransferible, personal- donde la lectura misma se hace ilegible, en cuanto cada una funcionará diferente a las otras? Tal vez lo más terrible de lo que permanece oculto es que sea distinto para quien lo observe, que por cada uno que decida *correr el tupido velo* haya algo preparado especialmente para él.

En estas divagaciones acerca de lo oculto, se me viene a la mente un fragmento de la gran novela de José Donoso, *El obscuro pájaro de la noche*. En esa gran obra, el mocito -personaje que hace de intermediario de la historia: no solo como el hilo narrativo que a la vez cuenta la historia y la experimenta, sino como la medialidad que, en la novela, conecta la oralidad con la escritura misma de lo obra (acaso un tema que podría tomar una tesis completa, que por razones de tiempo no será abordado en la presente investigación)- narra una historia que ha escuchado innumerables veces sobre la beata de la familia Azcoitia: la leyenda cuenta sobre la menor de 10 hermanos -ella, la única mujer, y sus 9 hermanos-, cuyo padre, un capataz muy poderoso de la región del Maule, vivían tranquilos y apacibles en su fundo, muy próspero. La joven, la luz de los ojos de toda su familia, era una doncella muy alegre y bella, fue criada por su nana, una señora mayor de manos deformadas y llena de verrugas -la típica imagen de una bruja antigua, casi de cuento infantil-, quien le enseñaba todas las artes que en esos tiempos se consideraban como dignas de aprender por una mujer. En el pueblo, se oía el rumor de que, por las noches, una criatura volaba por los aires, acechando y observando todo el pueblo, mientras cantaba tuetue,tuetue. Esta leyenda llegó a oídos del patrón y sus 9 hermanos, quienes, para terminar con los rumores -que ellos creían falsos, pues no concebían que la luz de sus ojos fuese algo más que un ángel- de que la joven fuese una bruja, deciden acabar con la vida de quien la había criado. Cuando, una noche, van a verla cerca de la medianoche para corroborar los rumores que se contaban sobre ella, descubren la verdad: la vieja está en la habitación, en un lapsus que la mantiene al mismo tiempo alejada tanto de la vida como de la muerte -en el trance que permite que tome la forma de *la perra amarilla* que azotaba al pueblo-, mientras que la joven estaba haciendo lo propio con su avatar demoníaco. La familia, en un arrebato de ira, le da muerte a la bruja, intentando con eso expiar la inocencia de su hija, a quién deciden encerrar en un convento en la ciudad de Santiago, para que nunca más se ponga en duda la inocencia de



la joven -inocencia corrompida, pues ella y la bruja habían sido atrapadas en el acto, cuando cambiaban de formas para acechar al pueblo y esconderse en los bosques aledaños-. La historia no solo se nos cuenta con la intención de demostrar el poder que logra ejercer el patrón y su familia en la sociedad que los cobija, sino que demuestra la imposibilidad de configurar un horizonte explícito que narre una verdad única, cristalina y transparente: el mocito, quién está relatando la historia, nos revela que la leyenda ha sido contada por años, y su forma no es definida sino que, por el contrario, se presenta múltiple, ramificada. La historia parece no seguir un patrón, sino que cuenta con distintas versiones de sí misma -quizá por la oralidad que es el soporte que la mantiene viva, el *boca a boca* que la va transmutando y traspasando de generación en generación y de individuo en individuo-, pero hay un solo elemento que siempre, en cualquier versión de la historia, se mantiene fijo, inmutable:

“Dije que esa noche en la cocina, las viejas, no me acuerdo cuál de ellas, da lo mismo, estaban contando *más o menos* esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden. Algunas variantes afirman que los hermanos no eran nueve sino siete o tres. La Mercedes Barroso contaba una versión en la que los peones, aterrorizados ante la furia del cacique, habrían carneado a una perra cualquiera para mostrarle el pellejo, y que así la verdadera perra amarilla habría quedado viva. Sólo lo esencial siempre permanece fijo: el amplio poncho paternal cubre una puerta y bajo su discreción escamotea al personaje noble, retirándolo del centro del relato para desviar la atención y la venganza de la peonada hacia la vieja. Ésta, un personaje sin importancia, igual a todas las viejas, un poc bruja, un poco alcahueta, un poco comadreja, un poco llorona, un poco meica, sirviente que carece de sicología individual y de rasgos propios, sustituye a la señorita en el papel protagónico de la conseja, expiando ella sola la culpa de estar en contacto con poderes prohibidos... Pero la conseja sigue viviendo en las voces de las abuelas campesinas que invierno tras invierno la repiten, alterándola cada vez un poquito, para que sus nietos acurrucados junto al brasero vayan aprendiendo lo que es el miedo” (Donoso, p. 37-38).

Que el hecho de *ocultar* funcione como el único elemento inalterado de las múltiples versiones de la historia que se cuenta, nos permite asociar el fenómeno de lo velado/revelado, de lo oculto y lo mostrado, como elementos profundamente narrativos, además de asociarlos directamente con el fenómeno de la lectura: si lo oculto, lo ilegible, es lo que se mantiene inalterado en la narración, eso se traslada a la lectura misma de la historia. Tal vez lo oculto sea el *pathos*

mismo de la experiencia de lectura: su experiencia intransitiva, abismada en sí misma, la parte que comparte con otras justamente su diferencia. Lo oculto, lo ilegible -que para cada lectura es algo único, distinto, irrepetible-, contiene en sí mismo lo que hace único a cada lectura.

\*

El ocultismo de la novela parece sostener todo el elemento gótico, a través de este tópico es introducido. El mudo de *Nuestra parte de noche* se configura en las sombras, en lo que no es visto, en lo prohibido a los ojos, en lo que no puede conocerse, en lo que está detrás de ese impenetrable velo. Los motivos góticos que aparecen en *Nuestra parte de noche* lo hacen mediante este modo: lo oculto y lo velado juegan un rol fundamental tanto en la manera de presentar lo gótico como en la manera en que funcionan como especie de núcleo central en episodios claves de la novela.

En la estructura de la novela, se logra visualizar que la escritura se organiza, adapta y estructura en base al motivo de lo oculto: podemos observar, recorriéndola, que el motivo de lo velado se trata no sólo narrativamente -por ejemplo, en la forma en que el médium mismo actúa como el velo de la otredad a la que se invoca a través de él, del destino oculto que se le esconde a Gaspar, de la manera en que actúa la misma Orden para mantener su independencia, etc-, sino también en la forma en que se nos presenta la novela. La separación de los ‘capítulos’ –o, mejor dicho, los fragmentos narrativos que los componen– configuran una fragmentación inherente de la escritura: cada libro está compuesto por los fragmentos –excepto, por supuesto, *El pozo de Zañartú*, por Olga Gallardo, 1993, el cual está escrito en la forma de una crónica periodística–, los que estructuran la narración de la historia. Esta concepción fragmentaria de la escritura de la obra, además de recordar la concepción poética del romanticismo<sup>21</sup>, genera la sensación de un continuo interrumpido, un collage compuesto de partes rotas, en las que siempre hay algo omitido, oculto. Lo ominoso de la fragmentación se deja entrever en esta forma de escritura, y acompaña el motivo de lo oculto y lo velado desde la forma misma en que se escribe la obra. Esta omisión inherente a la fragmentación que compone la narración de la escritura puede asociarse a la idea de enigma: la ‘falta’ que se percibe en cada espacio que separa a los fragmentos -de estos abismos que separan los fragmentos, estos vacíos que marcan el ritmo con que se interrumpe la narración de la historia- nos recuerda la idea del enigma: la

---

<sup>21</sup> Como aparece referenciado por Jean-Luc Nancy en la introducción de su estudio sobre el romanticismo alemán, *El absoluto literario*.

naturaleza ominosa estructura la idea de un misterio, en cuanto hay algo oculto que se pierde en la fragmentación de la narrativa. Una escritura enigmática: la forma en que se interrumpe la escritura parece reforzar la idea de lo oculto, los abismos que separan los fragmentos velan con sus sombras elementos que, al final de cuentas, ninguna lectura podrá dar cuenta de ellos; se mantiene ominosa en su fragmentación.

Por otro lado, se percibe también una escritura que oculta y esconde permanentemente su voz narrativa: en variados fragmentos de la obra, ocurre que varias voces se confunden y traslapan entre sí, tanto de personajes como de la narradora. Pareciera ser una muestra de la manera en que la obra se mantiene oculta, se esconde: funciona tanto para que la voz que da cuenta de la narración se esconda, como para que los mismos personajes se oculten en las sombras que otras voces los dejan ocultos. En el siguiente fragmento de cuando Juan y Gaspar llegan a la casa de Tali, se puede apreciar la manera en que las voces de la narración se ocultan entre sí, llegando a indefinirse y, por consecuencia, no distinguirse cuando empieza una o termina otra:

“Cuando volvió con Juan, que estaba sentado sobre un tronco, fumando, él le dijo: si estuviese cantando esto en otro lado se la llevan presa, nos llevan a todos, tienen suerte acá. Es muy linda la chica, ¿la conocés? Tali le pegó en la cabeza y el pelo rubio le cayó sobre la cara; de repente Juan parecía un adolescente. No, no la conozco. Y no nos vamos a quedar para que vos sí la conozcas. Me vas a perdonar, querida, pero me gusta mucho más la zamba que el chamamé. Y en cada vaso de vino tiembla el lucero del alba, cantaba la chica. Y después de saludar y presentarse, dijo que iba a cantar una canción muy triste de un cantor que estaba enfermo; no nombré al cantor por su nombre y Juan dijo que debía estar prohibido. No sé para qué volviste, si ya empezaba a olvidar, no sé si ya lo sabrás, lloré cuando vos te fuiste, decía la canción, y que pena me da saber que al final de este amor ya no queda nada. Juan le dijo que él no sabía mucho de música, era Rosario la que escuchaba, pero esa canción era de Daniel Toro, está prohibido, sí, y eso que son canciones de amor. Rosario decía que era una estupidez prohibirlo porque sus canciones eran todas cursilerías, no tenían nada político” (Enríquez, p.59-60).

El ejercicio de superponer entre sí las voces alude a una indefinición de la fuente: se confunde de donde aparece la voz escrita, se pierde y se esconde en otras; a la vez, la alusión a lo prohibido por la dictadura presenta el ambiente propicio para hablar de lo que esta misma escritura oculta dentro de sí. Otro elemento notable es cómo la misma canción se esconde en

una voz que está indefinida: en el fragmento en que aparece (“No sé para qué volviste, si ya empezaba a olvidar, no sé si ya lo sabrás, lloré cuando vos te fuiste, decía la canción, y que pena me da saber que al final de este amor ya no queda nada”), vemos que la voz de la canción se ve interrumpida por la misma narración; además, la falta de comillas para escribirla -¿o transcribirla?- nos sugiere que la voz se oculta junto con la voz que narra los sucesos. No solo la voz de los personajes se oculta y se difumina, sino que también lo hace la narración misma, con voces que se podrían considerar ajena a la escritura, como es el caso de la canción que aparece. Acaso aparece la noción del plagio como secuestro y como intervención, al esconder la voz de la canción e intervenirla mediante la narración. Se mantiene una sombra sobre lo escrito, de manera que el origen de toda la escritura parece esconderse y ocultarse tras un velo que resulta ilegible, inexplorado y nunca tocado por la luz de nuestros lentes de lector.

\*

Un episodio que es capitular para entender la obra como una escritura estructurada en el motivo de lo oculto es el de la casa abandonada, a la que Gaspar y sus amigos deciden entrar. Este momento va ligado a uno muy importante para lo que pasará en el resto de la novela: el momento en que Juan logra dar con el sello que permitirá *ocultar* a Gaspar de la Orden -y que, por ejemplo, lo esconderá de la periodista Olga Gallardo-.

El momento en que ocurre es después del mundial de fútbol: con Adela ya llegada de sus vacaciones -a las cuales había invitado a Gaspar, pero su padre no lo había dejado ir-, ésta confiesa que su madre, en una de sus borracheras, había hablado de más con respecto a un tema que era tabú para ella: el padre de Adela. Confesó que “sueña con papá, seguido, y siempre sueña que está en la casa de Villarreal” (Enríquez, p.311), y esto le dio la idea de querer entrar a la casa, a investigar sobre su padre. Los chicos saben que, cuando a Adela se le ocurre una idea de este tipo, es imposible sacársela de la cabeza, por lo que se ponen de acuerdo para entrar a la casa, que parece llamarlos cada vez con más fuerza, hacia finales de la primavera. En este momento, Gaspar se va a su hogar, y en él encuentra a su padre, quien ha descubierto que su hijo, contraviniendo sus órdenes, se ha contactado con su hermano, lo que provoca una nueva discusión entre padre e hijo. La discusión avanza en una dirección muy violenta, pero cuyo motivo, se nos revelará más adelante, refiere al sello que Juan buscaba para poder ocultar de la Orden a Gaspar:

“Su padre lo había agarrado de la cintura. Gaspar creyó que iba a pegarle y se encogió; el puñetazo que esperaba fue a dar al vidrio de la ventana, que se rompió y dejó aristas puntiagudas. Y después, rápido e inesperado, su padre lo giró hacia él. Aterrado, pero también sorprendido, Gaspar vio cómo le acercaba de un tirón el brazo a la ventana y le clavaba los vidrios rotos; cortaba la piel con precisión con saña y precisión, como si estuviera trazando con un diseño...cuando miró a su padre para que lo dejara en paz, vio que él estaba concentrado en la herida, la estudiaba. El dolor le aflojó el cuerpo y quedó colgando, lo único que le impedía rodar por la escalera era el brazo lastimado que su padre le sostenía y volvió a gritar cuando su padre apoyó los labios sobre la herida y la lamió, la chupó, se llenó la boca de sangre. Sin soltarlo, él también se cortó el brazo con un vidrio roto. Con brutalidad, apretó su propia herida contra los labios de Gaspar.

-¡Tragá!- le gritó... Su padre, ahora de rodillas, lo miraba con ojos desenfocados, transparentes. Tenía la barbilla llena de sangre y los labios rojos. No parecía estar solo parecía que, detrás de él, había gente moviéndose en las sombras.

-Andate. ¡Corre!” (Enríquez, p.314).

El momento de la instalación del sello a Gaspar por parte de Juan está lleno de violencia y horror, sobre todo por la manera en que la escritura retrata el dolor de quien sufre las heridas. Juan, después de que las heridas de Gaspar son tratadas de urgencia, transmuta el dolor de su hijo para que abandone su cuerpo y se traspase a sí mismo. Con esto, la salud de Juan se deteriora definitivamente, y entonces viene a cuidarlo su tío, a petición de Juan. Además de mostrarnos la relación entre la violencia y el acto de ocultar -que más adelante puedo asociar también en, por ejemplo, la violencia ejercida por la Orden y la dictadura militar argentina y su accionar de ocultar cuerpos violentados en pozos comunes, o los miles de NN que poblarán, como fantasmas, los vestigios de la ciudad cuando el régimen militar de paso a la democracia-, se configura una tendencia que es clave en la novela: las revelaciones vendrán después, el enigma se mantiene y es lo presente en varias de las acciones que ocurren en la historia.

\*

La fecha llegó: los chicos se reunirán para entrar a la casa, que los llama. Entender este episodio es de suma importancia: supone encontrar los motivos de lo oculto, y a la vez ofrece la posibilidad de unir con los motivos de lo gótico, propios de la historia que la novela ofrece.

Gaspar se da cuenta que entrar a la casa, contrario a lo que podría pensar, no le supone ningún esfuerzo: debe ocultarlo, claro está, para no asustar a sus amigos. Se sienten llamados, saben que la casa los ha invitado a entrar. Una vez dentro, se dan cuenta de algo que no es normal: la casa es más grande por dentro que por fuera - “la casa que era otra por dentro” la llama la narradora-, y ésta comienza a emitir una frecuencia que solo los chicos pueden percibir, como un zumbido incesante. La casa parece estar adornada, pero Gaspar nota que no son adornos normales: son partes de cuerpos las que ornamentan la casa; uñas, párpados, dedos, la casa está llena de estos elementos. “La sensación de que algo horrible iba a pasar era clarísima, al menos para él [Gaspar], pero se entregó. La casa los había buscado y ahí los tenía ahora, entre sus dedos, entre sus uñas.”; las puertas de la casa comenzaban a cerrarse, un sonido que atormentaría a Gaspar para el resto de su vida, y la sensación en la atmósfera de que había alguien en la casa. Adela, como fuera de sí, corrió hacia una de las habitaciones, y ninguno de los chicos pudo contenerla. Ella era quien más atraída por la casa se sentía, casi como si un hechizo la hubiese encantado. La casa los seducía, sus adornos eran trampas para que los chicos se quedaran en ella:

“Un libro de medicina, de hojas satinadas, abierto en el suelo. Un espejo colgado cerca del techo, ¿quién podía reflejarse ahí? Una pila de ropa blanca, aparentemente limpia, bien doblada. Adela quiso agarrar una y Gaspar la detuvo con firmeza, a punto de darle un cachetazo. No hay que tocar nada, pensó. Es como si todo fuera radioactivo. Es como Chernóbil. Si tocamos la casa, no nos va a dejar salir nunca, se nos va a pegar. Lo dijo en voz alta. Le daba miedo que la presencia en la casa escuchase su voz, pero no tenía alternativa. Era imposible ocultarse.” (Enríquez, p,341).

La exploración de la casa continúa, y las partes de cuerpos siguen apareciendo: en este punto, una nueva conexión con el acto de desaparición como fuerza violenta se configura:

“-Esos dientes capaz eran de él [el padre de Adela]. A lo mejor tuvieron mucha gente acá adentro. Mucha gente. Vos y yo leímos que los militares usaban casas comunes para torturar. A lo mejor usaron esta y nadie lo sabía. Acá hay partes de mucha gente. Adela dijo esto en un tono que espantó a Gaspar... Acá hay partes de mucha gente. Eso no lo había dicho Adela, aunque alguien había usado su voz. ¿Quién hablaba a través de ella?” (Enríquez, p.341).

Gaspar reconoce que la casa está actuando de manera inconfundible: los quiere dentro, no los dejará escapar. Entiende que es el momento de salir de allí, pero la casa tiene una potente fuerza de atracción. Adela es quien más siente el encanto de la casa, y resulta imposible para Gaspar sacarla de allí, “Porque no estaba peleando con ella, pensó, estaba peleando con la casa. O con el dueño de la voz.” Ni con la ayuda de Vicky y Pablo pueden moverla: la casa está reclamando a Adela como de su propiedad, de su territorio. Cuando entra a la última puerta, Gaspar siente que la han perdido para siempre:

“Gaspar supo entonces, cuando vio desaparecer su pelo amarillo en la oscuridad -la habitación en la que había entrado estaba oscura-, que esa puerta sí que no iba a poder abrirla. Que estaba fuera de su alcance. Lo sentía en el cuerpo y en la mente con una claridad luminosa....No había manera de abrirla” (Enríquez, p.342-343)

Los motivos góticos del episodio se entremezclan con el motivo de la desaparición que recorren la escritura: no solo la casa -tópico muy recurrente en la narrativa gótica, por no decir el núcleo central y el espacio por antonomasia de las historias que cuenta esta narrativa-, sino que los espacios en general comienzan a deformarse, tomando tintes de horror. La casa los ha atrapado, deben salir de ahí como sea:

“Era obvio por qué podían perderse: las paredes del pasillo ya no estaban ahí. Eso ya no era un pasillo. La posibilidad de volver a atravesar la sala de los estantes (¿qué habría en los de arriba?, ¿corazones, pulmones, cerebros, quizá cabezas?) le daba miedo, pero sabía que no debían seguir adentrándose en la casa.” (Enríquez, p.343).

Las visiones que, en plena oscuridad, Gaspar veía en ese espacio que estaba deformado, esa casa que era otra, guardan en sí mismo el secreto de ser lo oculto: el espacio mismo que los contiene, la espacialidad de la casa, se vuelve una forma de lo oculto, es ella misma una cohartada, un velo que deja entrever otro espacio: acaso el Otro Lado, ese lugar de donde proviene el dios oscuro que compartía cuerpo con el médium:

“Gaspar no quería detenerse a ver pero lo hizo: del otro lado del vidrio sucio se veía la luna sobre los árboles, muchos árboles, un bosque quieto, como si la casa estuviese en una colina, en un lugar más alto que permitiese ver ese paisaje, ese panorama. El bosque no le pareció lindo. También podía ser una pintura muy detallada, pensó. Una pintura

de una ventana que daba a un bosque. Era eso, Igual la pintura tenía algo desagradable, parecía una trampa. Toda la casa era una trampa.” (Enríquez, p.345).

El espacio como trampa: el motivo de lo oculto aparece de una nueva manera. Ya no solo se trata de *lo oculto*, de *lo desaparecido*, sino que el adjetivo se vuelve acción, se vuelve verbo: la casa busca *ocultar*, busca *desaparecer*. El enigma de la casa no logra resolverse: cuando los chicos logran escapar, dejando a Adela dentro, no logran rescatarla, por más esfuerzos que intentan. La policía y los padres de los chocos intentan entrar, pero la casa ya ha cambiado: no están los espacios que los jóvenes recorrieron, no es la misma casa a la que ellos entraron. El espacio logra ocultarse: como si nunca hubiese estado ahí, la casa ha desaparecido, y en su lugar ha dejado otra, una que no fue la que Gaspar, Vicky y Pablo lograron escapar, la que se quedó con Adela, la que logró hacerla desaparecer.

\*

Lo oculto y lo desaparecido, en su transmutación hacia el ocultar y el desaparecer, se da en el contexto político que cubre a la obra: es el acto violento de poder ejercido por parte tanto de la Orden como de la dictadura argentina que azota el país. Y ambas instituciones ejercen esta acción principalmente en los cuerpos: la primera con los que entrega en los rituales de invocación como ofrendas al dios oscuro, los segundos con los opositores al régimen que buscan acabar con la toma ilegítima del poder.

Y pasa algo muy interesante con respecto a esta transmutación de lo *desaparecido* hacia el *desaparecer*: es la única manera de llamar a lo que permanece oculto. Pasa con la Orden: Gaspar, gracias al sello con el que Juan logró esconderlo de ellos para siempre -y no solo de ellos, sino de todo quien quisiera encontrarlo, algo así como un velo mágico que esconde y oculta permanentemente-. Cuando la Orden busca de nuevo a Gaspar, siendo éste un adulto, por la necesidad imperiosa de continuar comunicándose con el dios oscuro mediante el médium heredero -a quién Juan había ocultado su destino, su herencia, con el fin de protegerlo de la Orden-, no logran dar con él, y se dan cuenta que lo que ha sido oculto solo puede aparecer por propia voluntad, no mediante la búsqueda sin sólo mediante la revelación. Entonces la secta no encuentra otra forma que forzarlo mediante la acción: atacando a su familia, intentan hacerle entender que el hecho de que no se rinda a su destino como médium significará la muerte y la tortura de todos sus seres queridos. Con una acción que recuerda a los peores momentos de la dictadura argentina en particular (y a las dictaduras de la región latinoamericana en general),



la Orden configura la tortura para forzar a Gaspar a seguirlos, a ser parte de ellos: atrapan y dejan muy malherido al tío de Gaspar, Luis: Gaspar, que después de la desaparición de Adela siempre tuvo la intención de salvarla, estuviese donde estuviese, había dado, a través de su novia, con la crónica de Olga Gallardo, y se había enterado de que Adela pertenecía a su familia, era su prima. La Orden, le mandaba un claro mensaje, mediante la tortura de Luis, su tío: debes volver, no puedes ocultarte más de nosotros, o éste es el precio a paga: la tortura de tus seres queridos:

“Era un brazo humano. Tenía huesos. Estaba en el espacio entre el corazón y los pulmones. Era posible que hubiese dañado todos los órganos con una infección...le dejaron un brazo como el que le faltaba a Adela, pensó. Se lo dejaron en el pecho. Como al invunche. De dónde venía ese recuerdo. Chiloé, la Brujería. Adela en el bosque. El río, Betty furiosa y borracha, ese verano en el sur. Está idéntico a su hermano y no es una casualidad. Esto es un ataque. Un ataque y un mensaje.” (Enríquez, p.631).

El llamado de la orden mediante el cuerpo torturado de su tío, era un llamado para Gaspar: no solo la simbología de la tortura que habían realizado con Luis -a quien dejaron, como a su padre, con una cicatriz en el pecho, y con un brazo, simulando ser el de Adela, dentro del cuerpo-, sino con una inscripción en su cuerpo: lleno de tajos quirúrgicamente trazados, escribieron “que venga” para que Gaspar lo leyera. La Orden había hablado, y su Gaspar no se daba por aludido debería resignarse a que otro ser querido fuese el nuevo torturado.

La acción de la Orden se une con la de la dictadura, y hacen de la desaparición la forma de ejercer la violencia: mediante esta acción, la tortura y la muerte, la crítica no solo al quehacer de la orden sino al brazo armado de la dictadura aparece en la escritura: “Le habían tirado un muerto como se tiraban muertos en la Argentina. En la Argentina te tiran muertos” (Enríquez, p.634). Lo oculto solo puede salir de su escondite mediante la acción de desaparecer: pareciera ser que la transmutación del adjetivo en el verbo del que hablé anteriormente es la única llave para *revelar lo velado*. Lo hicieron las dictaduras latinoamericanas con los cuerpos de los opositores, y lo hace la Orden con quien quieren que sea su nuevo puente para contactar al dios de la oscuridad, Gaspar. Los motivos de lo oculto y lo revelado se configuran entonces no solo como leitmotivs que sintonicen lo gótico con la narración de la historia, sino también como forma de hacer, como ejercicio de poder de las instituciones que aparecen en la obra. Tal cual, como en el ejercicio de la lectura, la transmutación de *lo oculto* hacia *lo revelado* parece ser parte de la experiencia intransitiva de la propia escritura y la propia lectura. En este sentido,

estos motivos actúan no solo en la narración de la obra, en su escritura y en su lectura, sino que juegan un rol importante en la concepción del principal agente que aparece en *Nuestra parte de noche*: el rol del médium. El médium presenta estos rasgos: lo que se muestra mantiene algo oculto, no es lo que se ve; lo que aparece es siempre parcial, y lo que falta para completar lo mostrado está siempre oculto, velado en sombras impenetrables.

El médium en *Nuestra parte de noche*: abismarse sobre sí mismo

“-A veces no soy yo mismo. Te pido disculpas.  
Gaspar tuvo un escalofrío.  
-¿Y eso qué quiere decir, eso de que no sos vos?  
-Quiere decir exactamente lo que dije: que a veces no soy yo mismo.”  
Mariana Enríquez.

La posición del lector: el medio, entre el texto -ante de que éste se convierta en obra- y el autor -antes de hacerlo aparecer, o esconderlo, en su lectura-. La lectura, por su parte, es un *gesto*: a partir del libro -y viéndolo como un dispositivo [nota al pie de página: Agamben] o una máquina deseante [nota al pie de página: D&G]- afloran deseos, gradientes, mapeos y tránsitos que subjetivizan la acción de la lectura. Está siempre inacabada, siempre está por concluir, es una *medialidad sin fin* -entendido este *fin* en su dimensión anfibológica: tanto finalidad como final-; es siempre deviniente. Es por eso que ninguna es igual a otra, cada una tiene su perspectiva y sus puntos de confluencia, sus maquinaciones, sus bisagras y sus mapeos. El médium *lee*: su lugar es el espacio del umbral en el que avanza la *voz* del texto, y que es *traducida* por la acción de la lectura. El médium transita entre una voz y otra, conecta cual puente los extremos que componen la lectura: lo escrito y lo leído, el autor y el lector. Médium es quién ofrece su voz a otra voz. Es el abismo en el que se pierde la voz propia y del que surge esta otra voz que habla por él; en el médium habitan varias voces, los ecos se traslapan y confunden en una sinfonía que trasciende a cada una de las voces, armonizándolas y a la vez caracterizando a cada una en particular. O puede no haber ninguna: puede que las voces no sean tales, que el abismo no devuelva ningún eco, y que la voz que creemos escuchar, esa voz ajena a quien la está empleando, sea una ilusión, una trampa de la percepción propia, una voz fantasma que nunca estuvo presente.

\*

En la novela de ciencia ficción *Dune* (1965) -la que recientemente ha conseguido ser un éxito de taquilla con la adaptación cinematográfica llevada a cabo de manera notable por Dennis Villeneuve- se cuenta la historia de Paul Atreides, heredero de una casta feudal intergaláctica a quienes el emperador del universo conocido les ha delegado la administración del planeta Arrakis, conocido como Dune entre sus nativos los fremen, único lugar del universo en el que

puede obtenerse la apreciada especia melange, la cual es vital para el viaje intergaláctico -además de llegar a ser una sustancia tremendamente adictiva, con la propiedad de alargar la vida de quienes la consumen, siempre en cantidades que van aumentando significativamente-. En este universo, una asociación llamada *Benne Gesserit* -una suerte de cofradía compuesta sólo por mujeres que han logrado entrenar la capacidad humana a niveles insospechados y abrumadores, pudiendo por ejemplo articular la voz de tal manera que logran doblegar la voluntad de otros-, en su búsqueda por encontrar al mayor exponente de su tipo, una suerte de profeta conocido entre ellas como el *Kwisatz Haderach* (literalmente “el camino más corto”), han “sembrado” en varios planetas, entre ellos Dune, una idea que han llamado como ‘ingeniería religiosa’: la instalación, a lo largo de un plan que se mide en siglos, de leyendas y cambios culturales que predicen en las diferentes sociedades de los planetas habitados en el universo la llegada de un profeta que, de manera intencionada, encarna todas las características de quienes pertenecen a la organización de las *Benne Gesserit*, quien liberará y guiará a su pueblo en una jihad que promoverá la supuesta ‘única y verdadera religión’. Es en este plan en el que cae Paul Atreides: ya en el planeta Arrakis, el gobierno del planeta se ve truncado por un golpe de estado llevado a cabo por otra casta feudal que quiere quedarse con la administración del planeta -y sobre todo de su riqueza natural de la especia-. Ante este suceso, el protagonista y su madre -únicos sobrevivientes al golpe de estado- se ven exiliados y acogidos por los fremen, el pueblo autóctono del planeta Arrakis; ya siendo admitidos como uno más de esta tribu, Paul Atreides adopta el nombre de Paul Muad’Dib y, producto de su entrenamiento en las artes de las *Benne Gesserit* que le enseñó su madre, el contacto con la especia melange -la cual a esta altura de la historia se nos revela como una potenciadora de la conciencia, tanto así que los navegadores espaciales lo utilizan para ‘doblar el espacio’ y hacer posible el viaje intergaláctico, además de desarrollar en algunos individuos la capacidad de generar presciencia, esto es, la posibilidad de ver el futuro -altera la percepción de Paul y éste se da cuenta de su lugar en el universo: todos los caminos que lo han llevado hasta este punto desembocará, sin poder evitarlo, en una guerra santa que lo elevará al grado de dios terrenal, con millones de muertes y torturas celebradas en su nombre y el de su familia. Lo interesante es que ocurre en el momento en que los dados están lanzados: el protagonista solo es capaz de ver el futuro que ocurrirá cuando el suceso está definido, cuando las bases para que suceda están solidificadas; la tragedia de Paul Muad’Dib es tal porque en el momento en que se da cuenta de lo que pasará en el futuro -la yihad en su nombre, la guerra bajo el estandarte de la casa feudal de su padre- la maquinaria ya ha sido puesta en marcha, sin posibilidad de frenar, el futuro es inminente no como posibilidad sino como desenlace definitivo.

Lo que ocurre con el protagonista es una forma de llenar un vacío: lo que pasa con él es que, con el camino preparado por las *Benne Gesserit*, Paul simplemente ‘ocupó’ el lugar que estaba cedido para cualquier otro; sin embargo, su entrenamiento y su capacidad de despertar su conciencia a través de la especia fue el impulso que lo hizo ver este camino y su inminente final. Esa es la idea que quiero recoger, y que me parece sumamente interesante: la de que hay una suerte de ‘silueta’ que espera a ser ‘llenada’ por una persona, pero que en realidad no importa quien esta sea, sino que lo importante es el rol que ésta cumplirá; hay una suerte de rol actancial que está prefigurado de antemano, y puede ser recogido por distintas personas, pero hay algo que se mantiene: una suerte de rol, una suerte de forma, una suerte de acto que, diferente por ser distintas personas que lo cumplen, varía siempre dentro de una acción concreta, un rol determinado.

\*

La novela de Mariana Enríquez puede entenderse como una construcción narrativa estructurada a partir de un *sujeto actancial*: el médium. Así, es posible entender los 6 libros que componen esta obra como distintas ‘interpretaciones’ de dicho actante. Entendido de esta manera, puedo afirmar lo siguiente: el primer libro, *Las garras del dios vivo, enero de 1981*, gira en torno al médium padre, en el viaje que lo llevará a interpretar el ritual de la secta que marcará la tónica del resto de la novela; el segundo, es el que más se aleja de esta ‘interpretación’ del papel del médium, pues está enfocado en el punto de vista del Dr. Bradford, quien es usado como sacrificio pero que, al momento de su muerte, recuerda los inicios y su relación con el médium Juan; el tercero, *La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986*, narra la historia de Gaspar y la complicada relación que mantiene con su padre, principalmente por el hecho de que éste quiere evitar a toda costa que el hijo cumpla con su destino de ser el nuevo médium de la secta; el cuarto, *Círculos de Tiza, 1960-1976*, relata sobre el pasado Juan y su comienzo como médium de la secta, junto con la relación con la madre de Gaspar, y la lógica ocultista que estructura el orden de la secta; el quinto, *El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993*, habla de la investigación que una periodista lleva a cabo para revelar el misterio que envuelve la aparición de cadáveres que resultan ser detenidos desaparecidos de la dictadura argentina, y las conexiones de los mismo con la secta a la que Juan y Gaspar están relacionados -y, además, la relación con la dictadura argentina que esta secta mantuvo activamente en los años de régimen militar-, pasando la figura del médium al de la periodista que intenta revelar una

verdad oculta; mientras que el final, *Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997*, nos lleva de vuelta a la vida de Gaspar y su relación con el inconcluso destino de aceptar su rol de médium para la secta, del que su padre intentó protegerlo toda la vida. La estructura narrativa de *Nuestra parte de noche* se configura a partir del médium (y sus varias representaciones en el libro).

El médium es, entonces, una suerte de umbral que permite operar de distintas maneras las acciones que se representan en la novela. Es una suerte de ‘traje’-en el sentido en que es ‘usado’ por varios personajes, es un rol que es llevado a cabo por distintos sujetos, pero cuyo gesto, a pesar de las diferencias que cada cual pueda imponer al médium, se articula en una dirección más o menos definida-, un campo lexemático que se aplica a distintos niveles por el hecho de que su significación cambia sin alterarse a rasgos generales, apuntan siempre hacia una posibilidad de sentido. El médium es el padre -el primer contacto para hacer posible la comunicación con el dios de las garras negras-, pero también lo es el hijo -como el médium oculto, cuyo padre busca evitar que sea utilizado por la secta-, y lo es la periodista que busca la verdad acerca del rol de la secta en la dictadura argentina; el médium representa una acción, es un hacer que se practica de distinta manera sin llegar a una finalidad concreta -de ahí que elija denominarlo mediante el *gesto*-, es el verbo que procede a la acción que moviliza la novela. Y que la exterioriza: porque también es médium el lector cuando adopta el espacio que Agamben propone -y que mencioné anteriormente- en el acto de *re-crear* la obra mediante la lectura. El médium no es personaje, es acción, y la lección es la lectura.

El médium pasa a ser entonces el eje central de la obra, su principal *gesto*: a través de él la novela se articula, es el dispositivo mediante el que la obra se muestra y a la vez se oculta, es el soporte tanto de su escritura como de su propia lectura.

\*

La primera aparición del médium es en el viaje que Juan decide hacer con su hijo. El destino es la casa de la familia de Rosario -la difunta esposa de Juan y madre de Gaspar, recientemente fallecida en extrañas circunstancias-, y se realiza con el fin de que Juan, actual médium de la secta, esté presente para poder actuar en el ritual de invocación de la Oscuridad. El viaje realizado por padre e hijo presenta una desviación original con respecto a su destino: se hace con propósitos propios -saber qué ha pasado con Rosario, y encontrar la manera de ocultar a Gaspar, futuro médium de la secta, de su inevitable destino- que no son completamente

descubiertos sino hasta bien adentrados en la novela. El viaje ocurre por la Argentina en dictadura, bajo el estricto control militar, y se dirige hacia las cataratas de Iguazú, colindante con la frontera que comparten Argentina y Brasil. Juan ha percibido que las habilidades de Gaspar están empezando a despertar: está siendo capaz de ver cosas que los demás no perciben -fantasmas, muertos de otra época que aún rondan por el mundo-, y frente a esto trata de calmar las inquietudes de su hijo, tratando de mostrarles los mismos trucos que él ha aprendido por sí solo para no perder la cabeza, para ‘desconectarse’ de ese mundo que solo algunos pueden visitar, nunca por voluntad sino casi por inercia. En el viaje hacen una parada para encontrarse con Tani, hermanastra por lado paterno de Rosario, a quien Juan conoce desde casi toda la vida. Ella, una participante de la secta, los recibe y promete ayudar a Juan a proteger a Gaspar en lo que ella pueda; en este encuentro tenemos una de las primeras observaciones sobre Juan, que permite vislumbrar una posible entrada para entender su relación con su rol como médium de la secta:

“Tali recordaba esa primera vez como algo cuidadoso; él era virgen y, aunque estaba tan recargado de hormonas como cualquier chico de su edad, conservaba cierto distanciamiento, como si fuera capaz de estudiar la situación y evitar la ansiedad adolescente. Y, de alguna manera, podía. Era la enfermedad, le había explicado él después. Cada cosa que hacía era una negociación, un cálculo. Como si fuese su deber cuidar y cargar con una delicada alhaja de cristal que jamás podía dejar de lado ni en un lugar seguro y tuviera que moverse con cuidado para no dañarla, no romperla, pensando antes de cada movimiento, siempre en puntas de pie, siempre preguntándose si esa brusquedad sería el accidente, la rotura final.” (Enríquez, p.33).

La primera impresión que aparece con esta descripción se parece a una tensión inherente: estar a punto de quebrarse siempre, pero sin embargo estar en control de ello, estar de pie en la cornisa con la seguridad de no dejarse caer. Pareciera ser siempre la actitud del médium: saberse en el borde, en el marco, en el límite. La enfermedad que lo agobia -más adelante se revela que era un padecimiento al corazón, agravado por el esfuerzo que requiere actuar como puente entre los humanos y el dios de la Oscuridad en los rituales de la secta- lo mantiene en un delicado estado de salud, pero su fuerza radica en otras partes: su cuerpo es literalmente un umbral que conecta planos distintos, dimensiones disímiles. Su posición como médium depende de su cuerpo, al usarlo como umbral: el mismo se configura como límite, se mantiene conectando planos que solo en él logran tocarse y unirse.

El médium como elemento ritual necesario para la invocación de la Oscuridad por parte de la Orden refleja la naturaleza de medialidad que lo atraviesa: su función depende necesariamente de ‘traer a esta orilla’ lo que está ‘del otro lado’; atraer la divinidad hacia la humanidad -lo que en palabras de Agamben el término de *profanación*: acercar lo divino al plano humano-. Es un actor relegado detrás de la escena, es quién presta su cuerpo para que sea el mismo lugar de escenificación. Funciona en términos de una gestualidad delegada: el ritual es el gesto necesario que permite la medialidad que, desde la conexión de los planos disímiles, aparecen a través del médium -o a pesar del médium, si se piensa en él en términos de un actante anulado por un otro, que en este caso vendría a ser representado por la divinidad conocida como la Oscuridad-. El momento del ritual de la Orden, que tiene al médium Juan relegado como un ‘protagonista ausente’, es muy decidor: la configuración de la invocación tiene una naturaleza enajenadora. No es el médium el que se presenta, éste simplemente está ahí para dar cabida a la Oscuridad, su presencia se anula frente a la presencia de este otro sujeto. A mi parecer, hay similitudes entre esta invocación y el fenómeno de la lectura: se le presta el cuerpo propio a una voz que resulta ajena, para intentar traducir a un otro que aparece a través de uno. En el ritual de la Orden, aparece más claramente, cuando los escribas parecen *traducir* los mensajes de la Oscuridad que, a ojos de Juan, no resulta otra cosa que una traducción falsa en cuanto no hay mensaje a traducir, no hay otra voz sino el eco de la voz propia de quienes dicen escuchar los mensajes de esta divinidad atraída al plano terrenal:

“Era un jadeo, pensó Tali esta vez, como de perros ahogados por correas; o de perros sedientos, hambrientos, el ingreso de una jauría. La Oscuridad crecía primero alrededor de Juan, como si fuera vapor desprendiéndose de su cuerpo, y de repente -a Tali siempre la tomaba por sorpresa ese momento- se alejaba en todas direcciones y se hacía enorme y líquida, lustrosa más bien. Era difícil mirarla: más oscura que la noche, compacta, tapaba los árboles, las luces de las velas y, mientras crecía, elevaba a Juan, que flotaba, suspendido en la negrura de alas. Los escribas anotaban, Tali los veía, pero ella no escuchaba nada, nada más que jadeos y ese batir de alas. ¿Qué escucharían los que escuchaban la voz de la Oscuridad? Juan una vez le había dicho que no escuchaba nada, que era pura sugestión, que lo que escribían era una especie de dictado automático de sus mentes. Y si escuchaban algo de verdad, le había dicho, no puede ser algo bueno. Tali intentó buscar a Stephen entre la gente pero ya era imposible: las filas estaban rotas, algunos intentaban correr hacia los árboles y los Iniciados más firmes los detenían y de la Oscuridad llegaba un aliento helado y maloliente” (Enríquez, p.132-133).



El hecho de que el propio médium de la Orden ponga en duda la supuesta transcripción del mensaje de la Oscuridad resulta interesante: el ejercicio de comprensión de este otro ente divino aparece cuestionado, hay una ilegibilidad inherente en el proceso de comprensión y descripción del ritual con respecto a la Oscuridad. Pareciera ser que entre los escribas y la Oscuridad hay un abismo intransitable, uno que envuelve la propia voz para disfrazarla de otra voz, una ajena, perteneciente a un otro. El eco de la voz propia se confunde con otra, aparece velada y escondida, aún a plena vista: la voz del escriba se convierte en su escritura, confundándose con la voz de la Oscuridad; no hay mensaje, sino que hay escritura, no hay escritura que descifrar sino, por el contrario, aparece la escritura sin más. ¿Cómo se entiende entonces el ejercicio de traducción de un silencio? La diferencia de medialidad entre el médium -quien presta su cuerpo a la Oscuridad para que a través de él aparezca- y los escribas -que solo se limitan a escribir el supuesto dictado que nunca es tal- se da en la manera en que se configura la aproximación a esta supuesta voz: mientras que el primero se entrega totalmente a ella, deja que lo recorra y que mediante su cuerpo se manifieste, los últimos la tratan como una exterioridad que debe ser aprehendida, un mensaje que, en voz del médium -el sujeto más idóneo para hablar por la Oscuridad porque, al entregar su cuerpo a esta otredad, no solo habla por ella sino que ésta habla a través de él- nunca ha existido, nunca ha sido emitido.

El decir y el traducir entonces se muestran como fenómenos opuestos, polos incompatibles: lo dicho es lo que aparece a través del cuerpo y no logra salir de él -en un sentido estricto, el único que entiende y aprehende el mensaje de la otredad que resulta ser la Oscuridad es Juan, por el simple hecho de que al manifestarse a través de su cuerpo comparten la experiencia del ser, aunque sea por un instante, aun cuando esa experiencia sea intraducible para otros, quede varada en el cuerpo del médium y solo a través de las garras del dios vivo se imparta en los iniciados que se presentan frente al ritua-, mientras que la traducción intentada por los escribas resulta ilegible en cuanto es una transcripción de un mensaje no escuchado, una escritura vacía en cuanto da cuenta de ecos internos que se hacen pasar por traducciones de una voz otra que no está presente.

\*

El médium también es la figura con la que la obra puede identificarse para *leerse a sí misma*: es el la intransitividad de la escritura[cita a Blanchot], o su puesta en abismo[cita a ]. Juan y Gaspar, ambos médiums, viven en una casa que funciona como biblioteca: es ahí donde transcurre el episodio que procederé a analizar, para encontrar en él alguna pista que configura

la relación del médium con la lectura, y con el mismo acercamiento que la obra ofrece para leerse a sí misma, mediante el rol del médium que parece atravesar toda la narración de *Nuestra parte de noche*.

El rol del médium aparece en este episodio de la novela, en el que pretendo ver la manera en que la obra *se abisma sobre sí misma* y, por ende, permite una lectura ‘desde adentro’. Me refiero específicamente al momento en que, después de que Gaspar le regala la caja de espejos de Ramachandrán a Adela -con la que pretende aliviar su dolor fantasma en su extremidad faltante-.

Cuando Gaspar entra a casa, después de que el regalo a Adela provocara una pelea de la cumpleañosera con su madre por nunca haber tratado su dolor fantasma, éste elige no volver a la fiesta y, por el contrario, ir directamente a su casa. Ahí encuentra a su padre -con quién estaba molesto, pues la jornada anterior, en uno de los exabruptos recurrentes que sufría cuando trataba con Gaspar, le forzó a meter su mano en una caja llena de párpados humanos sin que pudiese entender bien la razón para tan extraña acción-, quien está de mejor humor que de costumbre:

“No había amenaza en su tono y Gaspar hizo un esfuerzo por ignorarlo, por seguir caminando, por fingir que no lo había escuchado, pero respondió. Qué querés, gritó. Que subas un rato, dijo en voz alta pero sin gritar, sin violencia, sin burla. Gaspar obedeció.” (Enríquez, p.240).

El encuentro se da distinto a la tónica cotidiana de la relación padre-hijo: el ambiente, normalmente teñido por una incomodidad, parece súbitamente acogedor para la reunión. Y se puede observar también una suerte de enajenación: el “pero” revela una intención que no estaba presente -el “esfuerzo” por evitar al padre se queda solo en el deseo, se pierde pues no se cede ante él, sino que se le contradice- pero a la que igualmente se cedió, un adversativo que pone en tensión el sentir de Gaspar con su actuar; pareciera ser, de alguna manera, un encuentro *mediado* por una voluntad que no responde a los deseos del joven. La recepción del padre, por otro lado, parece estar predispuesta para el encuentro con el hijo, cosa poco común en su dinámica familiar. Continuando con la cita del fragmento, vemos que el espacio del encuentro, junto con la figura del padre que Gaspar observa, resulta interesante de analizar:

“La escalera de madera crujía mucho; alguna vez, recordaba, había tenido una alfombra para silenciar los pasos, pero ya no estaba. A lo mejor la había arrancado su padre,

posiblemente había sido combustible para una de sus periódicas hogueras. No lo sabía y de hecho recién recordaba la existencia de esa alfombra ahora, mientras subía rápido.

La puerta de la biblioteca-estudio de su padre estaba abierta y Gaspar entró con tranquilidad cuando lo vio recostado en el sillón, con un libro a su lado. No se sentó: apoyado contra el escritorio, miró los libros desordenados, un dibujo sin terminar, el cuaderno de tapas oscuras cerradas” (Enríquez, p. 240)

El recorrido que el hijo realiza para encontrarse con el padre el decidor: un espacio alterado, asociable fácilmente con los espacios retratados en la narrativa gótica y de terror -espacios roídos por el tiempo, en decadencia y encerrados, cual pasillos de calabozos o escaleras de castillos abandonados en medio de terrenos inhóspitos siempre rodeados por la noche-, al que se le suma un ambiente psicológico interesante: el olvido. Pareciera recordar cosas de la casa cuya certeza se le escapa de las manos, recuerdos etéreos -permítaseme el pleonasma recién escrito, pero entendamos que incluso las memorias funcionan con cierta certeza; ¿qué tipo de pensamiento, sino el rizomático, se funda en el olvido?- que vacilan ante su percepción. El ejercicio de la memoria se funda en una indefinición, y esto -pensando en la memoria como fuente de la identidad, como formadora de la misma- puede verse como una *presencia que se ausenta* -y notemos el contraste con respecto a una *presencia ausente* que puede verse, por ejemplo, en la de la madre-, un vacío que aparece sólo cuando se repara en él, como el abismo colindante al camino cuya presencia sólo observamos cuando miramos hacia el piso, caminando cabizbajos. Con estos pensamientos de olvido -oxímoron que puede condensar en algún sentido el gesto del médium: ¿será la presencia ajena en el cuerpo, la *otredad mediada*, quien deja estos vacíos en la memoria? ¿podrá ser la potencia de un otro, totalmente ajena a la interioridad del médium, la exterioridad que se adentra en el abismo y logra perder estas memorias? - el hijo se enfrenta al padre: la figura surge con una imagen poderosa, imponente, a pesar de la enfermedad inherente que corrompe el cuerpo del padre. La figura de Juan habita el espacio de la biblioteca, espacio desde el cual podemos llegar a partir del libro, trasladándonos entre significantes que conecten entre sí por la traslación que nos permite la metonimia -y cuya tríada libro-cuerpo-biblioteca resulta muy fructífera: los tres como espacio del abismo que habita el médium (el libro y su escritura, el cuerpo y la presencia otra que experimenta el médium. la biblioteca con su acumulación de *corpus*, en su sentido anfibológico, podemos asociar tanto a libros como a cuerpos)-. El cuerpo del padre permanece oculto en el oscuro espacio de su biblioteca, al mismo tiempo que el libro que lo acompaña (“el

cuaderno de tapas oscuras cerrado”), y se vislumbra la sensación de quien entra a un territorio completamente desconocido. El pequeño diálogo que sigue da cuenta de la molestia que Gaspar siente con su padre, pero la imagen que le sigue es completamente atrapante:

“Los ojos de su padre brillaban en la habitación iluminada solamente por el velador que usaba para leer. Tenía puesta una remera gris de manga larga que le quedaba corta y dejaba ver lo delgado que estaba. Gaspar respiró hondo antes de hablar.

-¿Por qué me hiciste tocar lo que había en la caja?

Hacía calor en esa biblioteca, olía a polvo; su padre, recién bañado, con el pelo todavía húmedo, olía a jabón.

-A veces no soy yo mismo. Te pido disculpas.

Gaspar tuvo un escalofrío.

-¿Y eso qué quiere decir, eso de que no sos vos?

-Quiere decir exactamente lo que dije: que a veces no soy yo mismo”

(Enríquez, p.240)

La escena funciona de manera brillante: frente al padre que está semioculto tras las penumbras que ofrecen las pocas luces que iluminan el espacio de la biblioteca -y que están puestas sólo para ejercer el acto de lectura-, se expone al mismo tiempo que se oculta: los ojos iluminados se presentan frente al hijo como si fuesen algo interior al cuerpo, algo distinto a la imagen que la enfermedad de su padre presenta; la presentación, de alguna manera, funciona como si se enfrentara con algo que no es lo que aparece a simple vista, como si hubiese algo más que el cuerpo de su padre hablándole. La disculpa por haberle obligado a poner su mano en la caja se expresa mediante una confesión que parece, en parte, definir el rol que lo ha acompañado toda su vida, y del que quiere salvar a su hijo, el de médium: cuando la disculpa refiere a las palabras textuales del padre (“Quiere decir exactamente lo que dije: que a veces no soy yo mismo”) aparece una inherente tensión de en la identidad de Juan: ¿Quién más que un otro es *quien altera* al propio yo que es el padre? La infinitud de sujetos que integran el interior del médium -esto es, su cuerpo, y más allá de eso, su abismo: ese lugar que devuelve voces, en el que habitan las múltiples otredades que surgen del médium cuando este ejerce el ritual que lo

caracteriza- parecen convivir con él, Juan se configura como una identidad hecha de fragmentos: en este sentido, su ser funciona como una escritura fragmentada: los otros que habitan al “yo” son ajenos pero al mismo tiempo son internalizados; las externalidades, adentradas ya en el interior, pasan a formar parte de él mismo -y surge naturalmente la pregunta: ¿no es ese el ejercicio que conforma la escritura? ¿no es la escritura una aportación de externalidades (sean estas intertextualidades, plagios, contextos trasladados a la escritura, etc) que se hacen propias en una *nueva voz* que viene a ser la obra?--; el médium resulta una forma de escritura en su concepción: él no es sólo él mismo, sino que es conformado también por otros; no hay identidad, sino fragmentos conformadores de la misma, no hay un yo, hay un otros -que comparten, combaten, se solapan, y cuyo resultado de tales tensiones conforman al médium como individuo-. ¿Éste reconocimiento de las identidades otras que conforman el yo, no es acaso un ejercicio de lectura? ¿No hay en el hecho de leer(se) una conformación e identificación de estos otros que Juan asume como propios, estas otredades que sin embargo forman su “yo”? El médium entonces aparece como una condena: la condena del médium a ser muchos, a multiplicarse y nunca poder definirse -porque la definición es en parte la esencia de la unidad, la delimitación de lo unitario, versus la expansión sin marco contenedor de las multitudes-; la esencia del médium resulta ser la indefinición del yo, entregado a las multiplicidades que lo conforman.

Tras un diálogo en el que Gaspar pregunta a su padre por qué oculta tanto su vida -y en el que Juan responde aludiendo a que todos los padres (o tal vez todas las personas) siempre quieren ocultar algo, dejar algo para una exclusividad propia-, el padre ofrece al hijo libre disposición de la biblioteca:

“Gaspar se acercó a la biblioteca en puntas de pie. ¡Había tanto para elegir! Arriba de todo, adentro de una caja de madera, en el estante más cercano al techo, estaban las cenizas de su mamá. Gaspar le había pedido a su papá que abriera la caja una vez, quería verlas. No se había impresionado: parecía tierra más que ceniza. Lloró porque su mamá era apenas eso, un montón de polvo en una caja, pero no tuvo miedo. No lo perturbaba esa caja en el rincón. Su padre le dijo que, cuando llegase el momento, iba a tirar las cenizas al río. Pero pasaban los años y seguían allí.

Ahora buscó en los estantes, en los libros amontonados, dio vuelta los que tenían el lomo hacia la pared. Algunos estaban en inglés. Dion Fortune, leyó, *The Training and Work of an Initiate*. Habían en castellano. Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Thomas Hardy,

*Jude el oscuro*, Françoise Sagan, *Buenos días, tristeza*. García Lorca, Keats, Yeats, Blake, Eliot, Neruda: los de poesía que Gaspar siempre tomaba prestado porque le gustaban. Pasó a otro estante, más alto: *Babylonian Magic & Sorcery*, Leonar M. King. *The Magical Revival*, Kenneth Grant. Por fin, en una punta y algo caído, encontró un lomo que le pareció el elegido: *Dogma y ritual de Alta Magia*, de Eliphas Lévi. Era un libro de tapas blancas, grises, muy usado. Lo sacó y se lo mostró a su padre, que dijo que sí con la cabeza.

-Leé lo que quieras.” (Enríquez, p.242).

La presencia de los restos de la madre -de los *fragmentos* de la madre, podría escribir, para reforzar la idea de la fragmentación con respecto a la identidad- en la biblioteca parecen indicar la presencia ausente que, en la mente de Gaspar, termina funcionando como un vacío: esta ausencia, al igual que las otredades que *contiene* el padre, actúa de la misma forma, un vacío que es un otro habitando a Gaspar. La biblioteca contiene estos elementos, y se puede asociar con una metonimia del mismo médium: la biblioteca contiene libros -esto es, contiene los *corpus* que de alguna manera la configuran- como el médium contiene otredades; los abismos que se representan en cada uno de estos espacios -el de la biblioteca con sus libros, el del cuerpo del médium con sus otredades- contienen multitudes, interactúan y se conforman fragmentariamente. La presentación de la biblioteca al hijo procura ser una forma de mostrar la lectura del hijo con respecto al espacio del padre: Aparece la configuración de la lectura como el ejercicio de acercamiento con la figura del padre. La forma en que se explora y se divaga entre los libros de la biblioteca podría ser la forma en que se configura la aproximación con esta figura tan esquiva que es el padre. Comprender el espacio como configurado por libros -que en la metonimia se acercaría a los otros que conforman al yo-padre- como quienes habitan el abismo del médium padre funciona como el ejercicio de lectura que conforma, a fin de cuentas, la relación del médium consigo mismo, y con su mismo rol. La observación interna que viene a ser la lectura -que se da metonímicamente con la inspección de la biblioteca del padre- permite ver la formación propia del yo a través de estos otros que lo conforman; la poesía y la lectura, como formadores y catalizadores del fenómeno de lectura personal, parecen dar cuenta de la asimilación más fragmentaria de las otredades que lo conforman. También la frase final, “leé lo que quieras”, funciona acaso como la única orden válida en la vida, la única posibilidad ineludible que delega el padre: vive, vive conforme a tu gusto, hazte a tí mismo, no hay plan sino sólo acción. Que la vida te encuentre viviendo, que la escritura te pille leyendo;

tal vez la orden del padre en la biblioteca refiera a que nunca se encuentra al libro en la búsqueda del mismo, sino que sólo es posible encontrarlo en su propia lectura.

La escena continúa con la lectura de Gaspar de los libros de magia que lee su padre, la decepción que encuentra al hojear las páginas y no encontrar conocimientos más profundos, y las preguntas al padre sobre cómo aprende lo que necesita de esos libros. Las preguntas de Gaspar van dirigidas a lo que el padre ha aprendido, y si el conocimiento que tiene Juan va ligado a sus habilidades para percibir aquello que los demás no logran sentir. Juan sugiere que Gaspar también tendrá esas habilidades, y que sabrá distinguirlas cuando se le presenten: “Y si los vieras, te darías cuenta sin duda”, le dice el padre a su hijo. En esto, cae de las manos el libro que el padre tenía en sus manos (*Selected Poems* de Keats), y Gaspar, al recogerlo, lee: “Season of mists and mellow fruitfulness. Estación de nieblas. Temporada de nieblas”; acaso una poética sugerencia del motivo de lo oculto que parece rodear la vida de padre e hijo, la tónica que envuelve a quien porte y ejerza el rol del médium.

Tras la charla con su hijo -conversación aparentemente fútil, de padre e hijo, pero especial dada la dinámica un poco reacia del padre - conversa sobre el regalo que Gaspar le ha dado a Adela, y de por qué quienes tienen “problemas físicos” son iguales y distintos entre sí. La complejización del cuerpo: lo corpóreo como campo de batalla, como primera lectura de la vida: no interpretación pero sí sensación; la lectura desde el cuerpo como propia y diferente de todos los demás cuerpos, y solo unidos en el sentido de que como lecturas comparten su mismo *gesto* que las genera. La conversación continúa sobre la relación que Gaspar estaba teniendo con una chica de su edad, y se interrumpe abruptamente cuando el padre dice que Adela había venido a buscarlo.

La relación de *medialidad* que conforma la escena, la exploración de los espacios que conforman al médium -tanto lo interior de éste como el espacio que lo circunda, la biblioteca que, conformada por otros, representa la fragmentación que conforma al “yo” que es habitado por otros siempre, en este abismo que habitan los ecos internos del “yo”- permiten configurar un acercamiento al rol del médium: su actividad de lectura como ejercicio de relación con el mundo (y consigo mismo, en su interioridad), la conformación fragmentaria de sí mismo, la lectura de sí mismo, y la *puesta en abismo* de la obra en este episodio, permite que me acerque a rol de médium como uno que fomenta, y adquiere sentido, a través de la lectura, pues el propio acercamiento con los espacios que habita, con las interioridades que lo llenan, con los

reconocimientos de los fragmentos que lo conforman, sugiere que la lectura es la manera de relación que el médium, como rol, pareciera hacer para encontrarse consigo mismo.

\*

También el rol del médium aparece en el quinto libro, *El Pozo de Zañartú*, por Olga Gallardo, 1993. Encarnado en la periodista que busca la verdad tras el descubrimiento de un pozo común en la frontera norte de Argentina, la búsqueda de una verdad que merece ser conocida por el país -y las atrocidades que en el mismo se cometieron cuando la dictadura militar que lo azotó estaba en el poder- funciona como el motor de una investigación que, en su hacer, aparece como una acción más representada mediante el rol del médium, que atraviesa novela. Importante destacar que este libro de la obra corresponde a una escritura distinta al resto de la novela: aparece escrita a la manera en que se escribiría una crónica periodística, desde una primera persona singular que permite acercarnos de manera más fehaciente a la forma en que el rol de médium se relaciona con el de la periodista que busca la verdad de un suceso oculto por diversas fuerzas y razones; la mediación de la crónica se funde con su rol investigativo: la periodista como médium para encontrar la verdad oculta del descubrimiento de los cuerpos encontrados en el pozo de Zañartú conforman la manera en que se configura el rol del médium en esta parte de la novela.

La periodista Olga Gallardo, junto a otros corresponsales de prensa, ha sido convocada pues cerca de Puerto Iguazú, han encontrado lo que resulta ser un foso donde la operativa militar de la dictadura argentina ha escondido incontables cuerpos de detenidos desaparecidos no informados en ningún informe anterior. La tragedia, recién ahora conocida por la prensa, se da en un pequeño pueblo que parece estar acostumbrado a la indiferencia de la vida urbana, y se presta para una noticia que, lamentablemente, no resulta ser muy interesante para la prensa más tradicional:

“Hemos llegado por el mismo motivo: la Justicia, finalmente, ordenó excavaciones en los terrenos aledaños a la Casita de Zañartú, el destacamento de subprefectura que fue utilizado como centro clandestino de detención de la zona. Fue, además, el centro de operaciones desde el que se lanzó el Operativo Itatí, quizá el menos resonante de todos los ensayos represivos para el genocidio antes del golpe de marzo de 1976. Y en las excavaciones dieron con una fosa común inédita: un pozo de veinticinco metros de profundidad de los que, hasta el momento, se han excavado apenas diez y, sin embargo,



en ese tramo ya recuperaron unos treinta cuerpos. La identificación de los NN es compleja: en Misiones los antropólogos forenses no cuentan con tecnología necesaria, así que los restos son enviados a Corrientes: se trabaja ahí, en la morgue del hospital central, con ayuda de la universidad. En este primer tramo, se convocó a un grupo de periodistas para asistir a los procedimientos. Somos llamativamente pocos para la dimensión del hallazgo. En el parador, mientras me resigno a que tendré que dormir sobresaltada por insectos de tamaños espeluznantes, anoto los medios que aceptaron la invitación del gobierno de Misiones y me asombro. La mayoría somos independientes. Por ahora, el pozo de Zañartú no es un tema que venda diarios.” (Enríquez, p.488).

La información a investigar es de una envergadura mucho mayor al interés que se demuestra por ella, y la periodista da cuenta de ello. El velo de indiferencia de parte de las autoridades y los medios de comunicación conforman un velo que, de alguna manera, mantiene oculta la noticia -dada su poca difusión, como tantas otras que quedan enterradas bajo otras menos importantes pero más polémicas y masivas-, y es entonces que el rol de la periodista se funde con el del médium, que recorre la novela completa: la mediación ocurre en la búsqueda de la verdad, bajo una formulación e investigación que intenta conseguir un acercamiento a aquellos aspectos de la dictadura que han sido ocultados deliberadamente. Los huesos encontrados, casi como restos de una maldición, parecen ser las bases del pueblo: ya no un pueblo fantasma, sino un pueblo cadáver; el silencio es la tónica tanto sobre la información que busca revelar el reportaje como de los sobrevivientes que no parecen especialmente proactivos para encontrar la verdad de los crímenes cometidos por la dictadura. El silencio es palpable, conforma no solo un ambiente sino también un espacio:

“Hay silencio en la selva. Descubro, en estos días, que la selva es mucho más silenciosa de lo que creía. Imaginaba un pandemónium de pájaros y de otros animales, incluso pensaba que se podía escuchar crecer a las plantas, que, de hecho, parecen crecer todos los días muchos centímetros, con una vitalidad anormal, estimulada. Hay vida por todas partes, pero la quietud es llamativa. De noche se suele cortar la luz en el hostel y algunos compañeros se ponen nerviosos. Es por el calor y la humedad que traspasa las paredes y hace apestar los colchones y es por saber que estamos en un territorio de masacres y secretos. La selva está en silencio y también los habitantes de Zañartú” (Enríquez, p.494).

Silencio: lo que rodea tanto al pueblo como a la noticia de los cuerpos encontrados. Funciona a la manera de un velo, que busca ser removido por la periodista, penetrado por el médium. Hay un algo que busca esconderse, y lo logra con creces. Además de la tensión por esta búsqueda, aparece la tensión del mismo espacio que cobija toda la crónica: la oposición entre la horrorosa muerte que se esconde tras la verdad de los crímenes acá cometidos y de la vida que la selva parece albergar; hay un abismo que se resiste a soportar puentes que lo crucen, hay un eco que reniega de su sonido, como un sonido fuera del espectro de audición humano.

Interesándose por las vidas de quienes se han perdido en el pueblo, investiga y pregunta a los sobrevivientes del pueblo por quienes ya no están con ellos. El silencio se hace presente nuevamente: parecen no querer hablar, se siente algo que, de alguna manera, refuerza el velo que mantiene todo tras las sombras. En este contexto, una revelación importante aparece frente a la periodista: en un pequeño hostel, comienza a interrogar a más gente, que parece mucho más dispuesta a entregarse al habla y soltar respuestas de quienes ya no están aquí. Aparece en la crónica una nueva mediación, que refuerza la idea de la periodista como quien parece ejercer un rol de médium con respecto a la verdad: “Quieren hablar. Esto sucede seguido y, sin embargo, me sorprende. La gente siempre quiere hablar, quiere contarle a un desconocido su historia, aun sabiendo que ese desconocido publicará y con seguridad distorsionará lo dicho, porque esa es la naturaleza del oficio” (Enríquez, p.497). La medialidad es reconocida en la “naturaleza del oficio”, que contiene los sentidos tanto del periodismo como del médium: el inherente desvío del mensaje, la voz originaria que se traslada a otra, el eco que suena desde el abismo. La confluencia del rol de la reportera con el de médium comienza a solaparse, se entrelazan de a poco: “El miedo cambia, se proporciona. No quiero acostumbrarme a eso. Por la noche no sueño con huesos, pero sí con una enorme oscuridad sobre la laguna, una tormenta gorda y cargada de granizo” (Enríquez, p.499). La oscuridad, el origen del médium, comienza a aparecer en el rol de la periodista; la Orden va revelándose en este entramado de sombras que oculta uno de los muchos secretos que se han escondido de la dictadura militar argentina.

En la residencia q en la que se aloja Olga, ocurre un encuentro inesperado: aparece “la mujer flaca” -así decide llamarla la periodista-, que no es nada más ni nada menos que la madre de Adela, Beatriz Bradford.. La periodista la recuerda, pues el caso fue muy bullado, y ella misma quiso escribir sobre el caso, sin lograra convencer a su editor de sacar a la luz la historia: “La historia de la chica sin brazo desaparecida tenía algo de tétrico, sí, y quizá por eso no le dieron impulso. Esas cosas pasan en el periodismo. La imaginación del público se enamora de ciertos

horrores y es indiferente a otros.” (Enríquez, p.501). Comienza a hablar sobre su vida: disidentes del gobierno, ella y su pareja militaron en el Ejército de Liberación Maoísta Leninista. El poder de la Orden aún se configura como potente, trabajando desde las sombras:

“Me puede grabar si quiere. No tengo nada que perder. Además, si ellos no quieren que esta conversación se conozca, no se conocerá. Manejan otras reglas. Ya no están nerviosos. Usted ya sabe que aquí cerca está la casa de mi tía, Mercedes Bradford. Es mi tía, eso téngalo claro, no quiero aparecer como la hija de ese monstruo. Mi madre y mi padre son muy diferentes a ella, a pesar de todo” (Enríquez, p.503).

El poder de ocultar de la Orden sigue intacto, se manifiesta de manera sigilosa y potente. “Manejan otras reglas”: las del velo, las de lo oculto. Aparece en términos de ausencia no solo como parte de su esencia sino también como ejercicio de su actuar: lo oculto son ellos, la Orden, pero también lo que ellos quieren que permanezca oculto. El velo no solo los cubre a ellos, sino también a lo que ellos quieren que permanezca en penumbras, sin reflejarse en ojos ajenos. A pesar de esto, la madre de Adela confiesa lo que pasó esa noche: el escape de los militares, el perderse en la selva, la verdadera razón de la pérdida del brazo de su hija: la presencia inmutable y poderosa de la Oscuridad:

“¿Usted sabe lo que hay en esta selva? Yo tampoco. Nunca lo entendí del todo. Es grande y terrible. Es voraz. Mi familia lo venera desde hace cientos de años. Lo que vive en esta selva, que ahora está dormido, se llevó el brazo de mi hija y la marcó como propia. Dejó de ser mía. Siempre quise escaparme de los Bradford y, cuando me enamoré de Eduardo, creí en lo que él creía, porque era una manera de alejarme de ellos, una manera noble, además. Lograron que volviese y se quedaron con mi hija.” (Enríquez, p.505)

Lo oculto sabe llamar a sus hijos: por esta razón la atracción que ejerce la Orden es tan poderosa. La Oscuridad cobra sus deudas, y configura como propio los destinos de todos quienes se cruzan a su paso. Beatriz conversa con la periodista la jornada siguiente, y continúa confesando su tragedia: la continuación de la narración de esa fatídica noche, del ritual en el que la Orden convoca a la Oscuridad. Confiesa que en el ritual se ha perdido a su hija a cambio de salvar al hijo de su prima, Gaspar: Juan ha hecho el cambio, marcó a Adela con la intención de salvar a su hijo:

“Lo hizo a través de Juan, que ya no era Juan, y la luz negra tocó a mi hija. ...Él entregó a mi hija. Me engañó, me dijo que iba a salvarla, iba a salvar a su hijo y a mi hija, ese era el pacto y no lo cumplió...Hace mucho que no veo a mi tía. Se puede escapar de ellos por un tiempo, esperan saben que uno vuelve. Ay, no sé si te vas a poder acercar a Gaspar. Lo marcó, también, y cuando lo marcó lo alejó para siempre de nosotros. No lo pueden encontrar, yo tampoco lo puedo encontrar. Por la marca. La marca lo aleja. Está protegido...es culpa de ellos y del dios negro que los guía. El dios negro, Olga, le decían el dios dorado pero es negro Juan le tenía miedo al dios...É [Juan] sabía que no era nadie. El dios vive en la sombra, tené cuidado, duerme, pero vive.” (Enríquez, p.507-508).

La verdad que se le revela a Olga trasciende la noticia que la había traído a Zañartú: no solo los violentos crímenes de la dictadura aparecen al descubrir este poso repleto de cadáveres cuya identidad no conocemos, sino que los planes y el actuar de la Orden también se revelan a esta periodista que se envuelve y ejecuta el rol de médium, en cuando media con una verdad que permanece oculta. La mediación, sin embargo, resulta frustrada: el sello de Juan es poderoso, Olga Gallardo no logra dar con la casa de Gaspar. La Orden tampoco se deja escrutar, y el rol de la periodista como médium se ve truncado por fuerzas que ésta desconoce, que configuran tras la sombra del velo que lo oculta todo. El médium falla en encontrar esa voz, ese mensaje: la Oscuridad es más fuerte, oculta mejor de lo que la periodista intenta iluminar. En éste médium, el abismo gana: absorbe las voces y no las devuelve, el dios negro se queda con lo suyo, y se vuelve ilegible, abstracto, inescrutable. El abismo le ha ganado al médium, la lectura se ve truncada por no poder salir fuera del abismo que la contiene.

El médium también es la figura con la que la obra puede identificarse para *leerse a sí misma*: es el la intransitividad de la escritura, o su puesta en abismo[cita a ]. Juan y Gaspar, ambos médiums, viven en una casa que funciona como biblioteca: es ahí donde transcurre el episodio que procederé a analizar, para encontrar en él alguna pista que configura la relación del médium con la lectura, y con el mismo acercamiento que la obra ofrece para leerse a sí misma, mediante el rol del médium que parece atravesar toda la narración de *Nuestra parte de noche*. [El presente ejercicio presentará una cita considerablemente larga, fragmentada por mi lectura para dar cuenta en ella de los elementos que a mi parecer configuran la lectura de la \*figura\* del médium con respecto a los personajes de Juan y Gaspar, junto con entender la estructura del médium como elemento que permitirá ejercer una lectura de la obra que, precisamente, se lea a sí

misma.] \*como la lexia: simil → parecido y diferente: tomar algunas partes (pero dando cuenta de todo lo que se dice) [excusarse con lo largo que resultaría citar todo el episodio, ‘poner los lentes’ en las partes que son de mi interés para hablar del tema del médium, de la biblioteca (¿de la poética?), y de la autolectura que realiza el médium.

El rol del médium aparece en este episodio de la novela, en el que pretendo ver la manera en que la obra *se abisma sobre sí misma* y, por ende, permite una lectura ‘desde adentro’. Me refiero específicamente al momento en que, después de que Gaspar le regala la caja de espejos de Ramachandrán a Adela -con la que pretende aliviar su dolor fantasma en su extremidad faltante-.

Cuando Gaspar entra a casa, después de que el regalo a Adela provocara una pelea de la cumpleañosera con su madre por nunca haber tratado su dolor fantasma, éste elige no volver a la fiesta y, por el contrario, ir directamente a su casa. Ahí encuentra a su padre -con quién estaba molesto, pues la jornada anterior, en uno de los exabruptos recurrentes que sufría cuando trataba con Gaspar, le forzó a meter su mano en una caja llena de párpados humanos sin que pudiese entender bien la razón para tan extraña acción-, quien está de mejor humor que de costumbre:

“No había amenaza en su tono y Gaspar hizo un esfuerzo por ignorarlo, por seguir caminando, por fingir que no lo había escuchado, pero respondió. Qué querés, gritó. Que subas un rato, dijo en voz alta pero sin gritar, sin violencia, sin burla. Gaspar obedeció.” (Enríquez, p.240).

El encuentro se da distinto a la tónica cotidiana de la relación padre-hijo: el ambiente, normalmente teñido por una incomodidad, parece súbitamente acogedor para la reunión. Y se puede observar también una suerte de enajenación: el “pero” revela una intención que no estaba presente -el “esfuerzo” por evitar al padre se queda solo en el deseo, se pierde pues no se cede ante él, sino que se le contradice- pero a la que igualmente se cedió, un adversativo que pone en tensión el sentir de Gaspar con su actuar; pareciera ser, de alguna manera, un encuentro *mediado* por una voluntad que no responde a los deseos del joven. La recepción del padre, por otro lado, parece estar predispuesta para el encuentro con el hijo, cosa poco común en su dinámica familiar. Continuando con la cita del fragmento, vemos que el espacio del encuentro, junto con la figura del padre que Gaspar observa, resulta interesante de analizar:

“La escalera de madera crujía mucho; alguna vez, recordaba, había tenido una alfombra para silenciar los pasos, pero ya no estaba. A lo mejor la había arrancado su padre, posiblemente había sido combustible para una de sus periódicas hogueras. No lo sabía y de hecho recién recordaba la existencia de esa alfombra ahora, mientras subía rápido.

La puerta de la biblioteca-estudio de su padre estaba abierta y Gaspar entró con tranquilidad cuando lo vio recostado en el sillón, con un libro a su lado. No se sentó: apoyado contra el escritorio, miró los libros desordenados, un dibujo sin terminar, el cuaderno de tapas oscuras cerradas” (Enríquez, p. 240)

El recorrido que el hijo realiza para encontrarse con el padre el decidor: un espacio alterado, asociable fácilmente con los espacios retratados en la narrativa gótica y de terror -espacios roídos por el tiempo, en decadencia y encerrados, cual pasillos de calabozos o escaleras de castillos abandonados en medio de terrenos inhóspitos siempre rodeados por la noche-, al que se le suma un ambiente psicológico interesante: el olvido. Pareciera recordar cosas de la casa cuya certeza se le escapa de las manos, recuerdos etéreos -permítaseme el pleonasma recién escrito, pero entendamos que incluso las memorias funcionan con cierta certeza; ¿que tipo de pensamiento, sino el rizomático, se funda en el olvido?- que vacilan ante su percepción. El ejercicio de la memoria se funda en una indefinición, y esto -pensando en la memoria como fuente de la identidad, como formadora de la misma]- puede verse como una *presencia que se ausenta* -y notemos el contraste con respecto a una *presencia ausente* que puede verse, por ejemplo, en la de la madre-, un vacío que aparece sólo cuando se repara en él, como el abismo colindante al camino cuya presencia sólo observamos cuando miramos hacia el piso, caminando cabizbajos. Con estos pensamientos de olvido -oxímoron que puede condensar en algún sentido el gesto del médium: ¿será la presencia ajena en el cuerpo, la *otredad mediada*, quien deja estos vacíos en la memoria? ¿podrá ser la potencia de un otro, totalmente ajena a la interioridad del médium, la exterioridad que se adentra en el abismo y logra perder estas memorias?- el hijo se enfrenta al padre: la figura surge con una imagen poderosa, imponente, a pesar de la enfermedad inherente que corrompe el cuerpo del padre. La figura de Juan habita el espacio de la biblioteca, espacio desde el cuál podemos llegar a partir del libro, trasladándonos entre significantes que conecten entre sí por la traslación que nos permite la metonimia -y cuya tríada libro-cuerpo-biblioteca resulta muy fructífera: los tres como espacio del abismo que habita el médium (el libro y su escritura, el cuerpo y la presencia otra que experimenta el médium. la biblioteca con su acumulación de *corpus*, en su sentido

anfibológico, podemos asociar tanto a libros como a cuerpos)-. El cuerpo del padre permanece oculto en el oscuro espacio de su biblioteca, al mismo tiempo que el libro que lo acompaña (“el cuaderno de tapas oscuras cerrado”), y se vislumbra la sensación de quien entra a un territorio completamente desconocido. El pequeño diálogo que sigue da cuenta de la molestia que Gaspar siente con su padre, pero la imagen que le sigue es completamente atrapante:

“Los ojos de su padre brillaban en la habitación iluminada solamente por el velador que usaba para leer. Tenía puesta una remera gris de manga larga que le quedaba corta y dejaba ver lo delgado que estaba. Gaspar respiró hondo antes de hablar.

-¿Por qué me hiciste tocar lo que había en la caja?

Hacía calor en esa biblioteca, olía a polvo; su padre, recién bañado, con el pelo todavía húmedo, olía a jabón.

-A veces no soy yo mismo. Te pido disculpas.

Gaspar tuvo un escalofrío.

-¿Y eso qué quiere decir, eso de que no sos vos?

-Quiere decir exactamente lo que dije: que a veces no soy yo mismo”

(Enríquez, p.240)

La escena funciona de manera brillante: frente al padre que está semioculto tras las penumbras que ofrecen las pocas luces que iluminan el espacio de la biblioteca -y que están puestas sólo para ejercer el acto de lectura-, se expone al mismo tiempo que se oculta: los ojos iluminados se presentan frente al hijo como si fuesen algo interior al cuerpo, algo distinto a la imagen que la enfermedad de su padre presenta; la presentación, de alguna manera, funciona como si se enfrentara con algo que no es lo que aparece a simple vista, como si hubiese algo más que el cuerpo de su padre hablándole. La disculpa por haberle obligado a poner su mano en la caja se expresa mediante una confesión que parece, en parte, definir el rol que lo ha acompañado toda su vida, y del que quiere salvar a su hijo, el de médium: cuando la disculpa refiere a las palabras textuales del padre (“Quiere decir exactamente lo que dije: que a veces no soy yo mismo”) aparece una inherente tensión de en la identidad de Juan: ¿Quién más que un otro es *quien altera* al propio yo que es el padre? La infinitud de sujetos que integran el interior del médium

-esto es, su cuerpo, y más allá de eso, su abismo: ese lugar que devuelve voces, en el que habitan las múltiples otredades que surgen del médium cuando este ejerce el ritual que lo caracteriza- parecen convivir con él, Juan se configura como una identidad hecha de fragmentos: en este sentido, su ser funciona como una escritura fragmentada: los otros que habitan al “yo” son ajenos pero al mismo tiempo son internalizados; las externalidades, adentradas ya en el interior, pasan a formar parte de él mismo -y surge naturalmente la pregunta: ¿no es ese el ejercicio que conforma la escritura? ¿no es la escritura una aportación de externalidades (sean estas intertextualidades, plagios, contextos trasladados a la escritura, etc) que se hacen propias en una *nueva voz* que viene a ser la obra?--; el médium resulta una forma de escritura en su concepción: el no es sólo él mismo, sino que es conformado también por otros; no hay identidad, sino fragmentos conformadores de la misma, no hay un yo, hay un otros -que comparten, combaten, se solapan, y cuyo resultado de tales tensiones conforman al médium como individuo-. ¿Éste reconocimiento de las identidades otras que conforman el yo, no es acaso un ejercicio de lectura? ¿No hay en el hecho de leer(se) una conformación e identificación de estos otros que Juan asume como propios, estas otredades que sin embargo forman su “yo”? El médium entonces aparece como una condena: la condena del médium a ser muchos, a multiplicarse y nunca poder definirse -porque la definición es en parte la esencia de la unidad, la delimitación de lo unitario, versus la expansión sin marco contenedor de las multitudes-; la esencia del médium resulta ser la indefinición del yo, entregado a las multiplicidades que lo conforman.

Tras un diálogo en el que Gaspar pregunta a su padre por qué oculta tanto su vida -y en el que Juan responde aludiendo a que todos los padres (o tal vez todas las personas) siempre quieren ocultar algo, dejar algo para una exclusividad propia-, el padre ofrece al hijo libre disposición de la biblioteca:

“Gaspar se acercó a la biblioteca en puntas de pie. ¡Había tanto para elegir! Arriba de todo, adentro de una caja de madera, en el estante más cercano al techo, estaban las cenizas de su mamá. Gaspar le había pedido a su papá que abriera la caja una vez, quería verlas. No se había impresionado: parecía tierra más que ceniza. Lloró porque su mamá era apenas eso, un montón de polvo en una caja, pero no tuvo miedo. No lo perturbaba esa caja en el rincón. Su padre le dijo que, cuando llegase el momento, iba a tirar las cenizas al río. Pero pasaban los años y seguían allí.



Ahora buscó en los estantes, en los libros amontonados, dio vuelta los que tenían el lomo hacia la pared. Algunos estaban en inglés. Dion Fortune, leyó, *The Training and Work of an Initiate*. Habían en castellano. Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Thomas Hardy, *Jude el oscuro*, Françoise Sagan, *Buenos días, tristeza*. García Lorca, Keats, Yeats, Blake, Eliot, Neruda: los de poesía que Gaspar siempre tomaba prestado porque le gustaban. Pasó a otro estante, más alto: *Babylonian Magic & Sorcery*, Leonar M. King. *The Magical Revival*, Kenneth Grant. Por fin, en una punta y algo caído, encontró un lomo que le pareció el elegido: *Dogma y ritual de Alta Magia*, de Eliphas Lévi. Era un libro de tapas blancas, grises, muy usado. Lo sacó y se lo mostró a su padre, que dijo que sí con la cabeza.

-Leé lo que quieras.” (Enríquez, p.242).

La presencia de los restos de la madre -de los *fragmentos* de la madre, podría escribir, para reforzar la idea de la fragmentación con respecto a la identidad- en la biblioteca parecen indicar la presencia ausente que, en la mente de Gaspar, termina funcionando como un vacío: esta ausencia, al igual que las otredades que *contiene* el padre, actúa de la misma forma, un vacío que es un otro habitando a Gaspar. La biblioteca contiene estos elementos, y se puede asociar con una metonimia del mismo médium: la biblioteca contiene libros -esto es, contiene los *corpus* que de alguna manera la configuran- como el médium contiene otredades; los abismos que se representan en cada uno de estos espacios -el de la biblioteca con sus libros, el del cuerpo del médium con sus otredades- contienen multitudes, interactúan y se conforman fragmentariamente. La presentación de la biblioteca al hijo procura ser una forma de mostrar la lectura del hijo con respecto al espacio del padre: Aparece la configuración de la lectura como el ejercicio de acercamiento con la figura del padre. La forma en que se explora y se divaga entre los libros de la biblioteca podría ser la forma en que se configura la aproximación con esta figura tan esquiva que es el padre. Comprender el espacio como configurado por libros -que en la metonimia se acercaría a los otros que conforman al yo-padre- como quienes habitan el abismo del médium padre funciona como el ejercicio de lectura que conforma, a fin de cuentas, la relación del médium consigo mismo, y con su mismo rol. La observación interna que viene a ser la lectura -que se da metonímicamente con la inspección de la biblioteca del padre- permite ver la formación propia del yo a través de estos otros que lo conforman; la poesía y la lectura, como formadores y catalizadores del fenómeno de lectura personal, parecen dar cuenta de la asimilación más fragmentaria de las otredades que lo conforman. También la

frase final, “leé lo que quieras”, funciona acaso como la única orden válida en la vida, la única posibilidad ineludible que delega el padre: vive, vive conforme a tu gusto, hazte a tí mismo, no hay plan sino sólo acción. Que la vida te encuentre viviendo, que la escritura te pille leyendo; tal vez la orden del padre en la biblioteca refiera a que nunca se encuentra al libro en la búsqueda del mismo, sino que sólo es posible encontrarlo en su propia lectura.

La escena continúa con la lectura de Gaspar de los libros de magia que lee su padre, la decepción que encuentra al hojear las páginas y no encontrar conocimientos más profundos, y las preguntas al padre sobre cómo aprende lo que necesita de esos libros. Las preguntas de Gaspar van dirigidas a lo que el padre ha aprendido, y si el conocimiento que tiene Juan va ligado a sus habilidades para percibir aquello que los demás no logran sentir. Juan sugiere que Gaspar también tendrá esas habilidades, y que sabrá distinguirlas cuando se le presenten: “Y si los vieras, te darías cuenta sin duda”, le dice el padre a su hijo. En esto, cae de las manos el libro que el padre tenía en sus manos (*Selected Poems* de Keats), y Gaspar, al recogerlo, lee: “Season of mists and mellow fruitfulness. Estación de nieblas. Temporada de nieblas”; acaso una poética sugerencia del motivo de lo oculto que parece rodear la vida de padre e hijo, la tónica que envuelve a quien porte y ejerza el rol del médium.

Tras la charla con su hijo -conversación aparentemente fútil, de padre e hijo, pero especial dada la dinámica un poco reacia del padre - conversa sobre el regalo que Gaspar le ha dado a Adela, y de por qué quienes tienen “problemas físicos” son iguales y distintos entre sí. La complejización del cuerpo: lo corpóreo como campo de batalla, como primera lectura de la vida: no interpretación pero sí sensación; la lectura desde el cuerpo como propia y diferente de todos los demás cuerpos, y solo unidos en el sentido de que como lecturas comparten su mismo *gesto* que las genera. La conversación continúa sobre la relación que Gaspar estaba teniendo con una chica de su edad, y se interrumpe abruptamente cuando el padre dice que Adela había venido a buscarlo.

La relación de *medialidad* que conforma la escena, la exploración de los espacios que conforman al médium -tanto lo interior de éste como el espacio que lo circunda, la biblioteca que, conformada por otros, representa la fragmentación que conforma al “yo” que es habitado por otros siempre, en este abismo que habitan los ecos internos del “yo”- permiten configurar un acercamiento al rol del médium: su actividad de lectura como ejercicio de relación con el mundo (y consigo mismo, en su interioridad), la conformación fragmentaria de sí mismo, la lectura de sí mismo, y la *puesta en abismo* de la obra en este episodio, permite que me acerque

a rol de médium como uno que fomenta, y adquiere sentido, a través de la lectura, pues el propio acercamiento con los espacios que habita, con las interioridades que lo llenan, con los reconocimientos de los fragmentos que lo conforman, sugiere que la lectura es la manera de relación que el médium, como rol, pareciera hacer para encontrarse consigo mismo.

\*

También el rol del médium aparece en el quinto libro, *El Pozo de Zañartú*, por Olga Gallardo, 1993. Encarnado en la periodista que busca la verdad tras el descubrimiento de un pozo común en la frontera norte de Argentina, la búsqueda de una verdad que merece ser conocida por el país -y las atrocidades que en el mismo se cometieron cuando la dictadura militar que lo azotó estaba en el poder- funciona como el motor de una investigación que, en su hacer, aparece como una acción más representada mediante el rol del médium, que atraviesa novela. Importante destacar que este libro de la obra corresponde a una escritura distinta al resto de la novela: aparece escrita a la manera en que se escribiría una crónica periodística, desde una primera persona singular que permite acercarnos de manera más fehaciente a la forma en que el rol de médium se relaciona con el de la periodista que busca la verdad de un suceso oculto por diversas fuerzas y razones; la mediación de la crónica se funde con su rol investigativo: la periodista como médium para encontrar la verdad oculta del descubrimiento de los cuerpos encontrados en el pozo de Zañartú conforman la manera en que se configura el rol del médium en esta parte de la novela.

La periodista Olga Gallardo, junto a otros corresponsales de prensa, ha sido convocada pues cerca de Puerto Iguazú, han encontrado lo que resulta ser un foso donde la operativa militar de la dictadura argentina ha escondido incontables cuerpos de detenidos desaparecidos no informados en ningún informe anterior. La tragedia, recién ahora conocida por la prensa, se da en un pequeño pueblo que parece estar acostumbrado a la indiferencia de la vida urbana, y se presta para unanoticia que, lamentablemente, no resulta ser muy interesante para la prensa más tradicional:

“Hemos llegado por el mismo motivo: la Justicia, finalmente, ordenó excavaciones en los terrenos aledaños a la Casita de Zañartú, el destacamento de subprefectura que fue utilizado como centro clandestino de detención de la zona. Fue, además, el centro de operaciones desde el que se lanzó el Operativo Itatí, quizá el menos resonante de todos los ensayoe represivos para el genocidio antes del golpe de marzo de 1976. Y en las

excavaciones dieron con una fosa común inédita: un pozo de veinticinco metros de profundidad de los que, hasta el momento, se han excavado apenas diez y, sin embargo, en ese tramo ya recuperaron unos treinta cuerpos. La identificación de los NN es compleja: en Misiones los antropólogos forenses no cuentan con tecnología necesaria, así que los restos son enviados a Corrientes: se trabaja ahí, en la morgue del hospital central, con ayuda de la universidad. En este primer tramo, se convocó a un grupo de periodistas para asistir a los procedimientos. Somos llamativamente pocos para la dimensión del hallazgo. En el parador, mientras me resigno a que tendré que dormir sobresaltada por insectos de tamaños espeluznantes, anoto los medios que aceptaron la invitación del gobierno de Misiones y me asombro. La mayoría somos independientes. Por ahora, el pozo de Zañartú no es un tema que venda diarios.” (Enríquez, p.488).

La información a investigar es de una envergadura mucho mayor al interés que se demuestra por ella, y la periodista da cuenta de ello. El velo de indiferencia de parte de las autoridades y los medios de comunicación conforman un velo que, de alguna manera, mantiene oculta la noticia -dada su poca difusión, como tantas otras que quedan enterradas bajo otras menos importantes pero más polémicas y masivas-, y es entonces que el rol de la periodista se funde con el del médium, que recorre la novela completa: la mediación ocurre en la búsqueda de la verdad, bajo una formulación e investigación que intenta conseguir un acercamiento a aquellos aspectos de la dictadura que han sido ocultados deliberadamente. Los huesos encontrados, casi como restos de una maldición, parecen ser las bases del pueblo: ya no un pueblo fantasma, sino un pueblo cadáver; el silencio es la tónica tanto sobre la información que busca revelar el reportaje como de los sobrevivientes que no parecen especialmente proactivos para encontrar la verdad de los crímenes cometidos por la dictadura. El silencio es palpable, conforma no solo un ambiente sino también un espacio:

“Hay silencio en la selva. Descubro, en estos días, que la selva es mucho más silenciosa de lo que creía. Imaginaba un pandemónium de pájaros y de otros animales, incluso pensaba que se podía escuchar crecer a las plantas, que, de hecho, parecen crecer todos los días muchos centímetros, con una vitalidad anormal, estimulada. Hay vida por todas partes, pero la quietud es llamativa. De noche se suele cortar la luz en el hostel y algunos compañeros se ponen nerviosos. Es por el calor y la humedad que traspasa las paredes y hace apestar los colchones y es por saber que estamos en un territorio de masacres y

secretos. La selva está en silencio y también los habitantes de Zañartú” (Enríquez, p.494).

Silencio: lo que rodea tanto al pueblo como a la noticia de los cuerpos encontrados. Funciona a la manera de un velo, que busca ser removido por la periodista, penetrado por el médium. Hay un algo que busca esconderse, y lo logra con creces. Además de la tensión por esta búsqueda, aparece la tensión del mismo espacio que cobija toda la crónica: la oposición entre la horrorosa muerte que se esconde tras la verdad de los crímenes acá cometidos y de la vida que la selva parece albergar; hay un abismo que se resiste a soportar puentes que lo crucen, hay un eco que reniega de su sonido, como un sonido fuera del espectro de audición humano.

Interesándose por las vidas de quienes se han perdido en el pueblo, investiga y pregunta a los sobrevivientes del pueblo por quienes ya no están con ellos. El silencio se hace presente nuevamente: parecen no querer hablar, se siente algo que, de alguna manera, refuerza el velo que mantiene todo tras las sombras. En este contexto, una revelación importante aparece frente a la periodista: en un pequeño hostel, comienza a interrogar a más gente, que parece mucho más dispuesta a entregarse al habla y soltar respuestas de quienes ya no están aquí. Aparece en la crónica una nueva mediación, que refuerza la idea de la periodista como quien parece ejercer un rol de médium con respecto a la verdad: “Quieren hablar. Esto sucede seguido y, sin embargo, me sorprende. La gente siempre quiere hablar, quiere contarle a un desconocido su historia, aun sabiendo que ese desconocido publicará y con seguridad distorsionará lo dicho, porque esa es la naturaleza del oficio” (Enríquez, p.497). La medialidad es reconocida en la “naturaleza del oficio”, que contiene los sentidos tanto del periodismo como del médium: el inherente desvío del mensaje, la voz originaria que se traslada a otra, el eco que suena desde el abismo. La confluencia del rol de la reportera con el de médium comienza a solaparse, se entrelazan de a poco: “El miedo cambia, se proporciona. No quiero acostumbrarme a eso. Por la noche no sueño con huesos, pero sí con una enorme oscuridad sobre la laguna, una tormenta gorda y cargada de granizo” (Enríquez, p.499). La oscuridad, el origen del médium, comienza a aparecer en el rol de la periodista; la Orden va revelándose en este entramado de sombras que oculta uno de los muchos secretos que se han escondido de la dictadura militar argentina.

En la residencia q en la qu se aloja Olga, ocurre un encuentro inesperado: aparece “la mujer flaca” -así decide llamarla la periodista-, que no es nada más ni nada menos que la madre de Adela, Beatriz Bradford.. La periodista la recuerda, pues el caso fue muy bullado, y ella misma quiso escribir sobre el caso, sin lograra convencer a su editor de sacar a la luz la historia: “La

historia de la chica sin brazo desaparecida tenía algo de tético, sí, y quizá por eso no le dieron impulso. Esas cosas pasan en el periodismo. La imaginación del público se enamora de ciertos horrores y es indiferente a otros.” (Enríquez, p.501). Comienza a hablar sobre su vida: disidentes del gobierno, ella y su pareja militaron en el Ejército de Liberación Maoísta Leninista. El poder de la Orden aun se configura como potente, trabajando desde las sombras:

“Me puede grabar si quiere. No tengo nada que perder. Además, si ellos no quieren que esta conversación se conozca, no se conocerá. Manejan otras reglas. Ya no están nerviosos. Usted ya sabe que aquí cerca está la casa de mi tía, Mercedes Bradford. Es mi tía, eso téngalo claro, no quiero aparecer como la hija de ese monstruo. Mi madre y mi padre son muy diferentes a ella, a pesar de todo” (Enríquez, p.503).

El poder de ocultar de la Orden sigue intacto, se manifiesta de manera sigilosa y potente. “Manejan otras reglas”: las del velo, las de lo oculto. Aparece en términos de ausencia no solo como parte de su esencia sino también como ejercicio de su actuar: lo oculto son ellos, la Orden, pero también lo que ellos quieren que permanezca oculto. El velo no solo los cubre a ellos, sino también a lo que ellos quieren que permanezca en penumbras, sin reflejarse en ojos ajenos. A pesar de esto, la madre de Adela confiesa lo que pasó esa noche: el escape de los militares, el perderse en la selva, la verdadera razón de la pérdida del brazo de su hija: la presencia inmutable y poderosa de la Oscuridad:

“¿Usted sabe lo que hay en esta selva? Yo tampoco. Nunca lo entendí del todo. Es grande y terrible. Es voraz. Mi familia lo venera desde hace cientos de años. Lo que vive en esta selva, que ahora está dormido, se llevó el brazo de mi hija y la marcó como propia. Dejó de ser mía. Siempre quise escaparme de los Bradford y, cuando me enamoré de Eduardo, creí en lo que él creía, porque era una manera de alejarme de ellos, una manera noble, además. Lograron que volviese y se quedaron con mi hija.” (Enríquez, p.505)

Lo oculto sabe llamar a sus hijos: por esta razón la atracción que ejerce la Orden es tan poderosa. La Oscuridad cobra sus deudas, y configura como propio los destinos de todos quienes se cruzan a su paso. Beatriz conversa con la periodista la jornada siguiente, y continúa confesando su tragedia: la continuación de la narración de esa fatídica noche, del ritual en el que la Orden convoca a la Oscuridad. Confiesa que en el ritual se ha perdido a su hija a cambio

de salvar al hijo de su prima, Gaspar: Juan ha hecho el cambio, marcó a Adela con la intención de salvar a su hijo:

“Lo hizo a través de Juanm, que ya no era Juan, y la luz negra tocó a mi hija. ...Él entregó a mi hija. Me engañó, me dijo que iba a salvarla, iba a salvar a su hijo y a mi hija, ese era el pacto y no lo cumplió...Hace mucho que no veo a mi tía. Se puede escapar de ellos por un tiempo, esperan saben que uno vuelve. Ay, no sé si te vas a poder acercár a Gaspar. Lo marcó, también, y cuando lo marcó lo alejó para siempre de nosotros. No lo pueden encontrar, yo tampoco lo puedo encontrar. Por la marca. La marca lo aleja. Está protegido...es culpa de ellos y del dios negro que los guía. El dios negro, Olga, le decían el dios dorado pero es negro Juan le tenía miedo al dios...É [Juan] sabía que no era nadie. El dios vive en la sombra, tené cuidado, duerme, pero vive.” (Enríquez, p.507-508).

La verdad que se le revela a Olga trasciende la noticia que la había traído a Zañartú: no solo los violentos crímenes de la dictadura aparecen al descubrir este poso repleto de cadáveres cuya identidad no conocemos, sino que los planes y el actuar de la Orden también se revelan a esta periodista que se envuelve y ejecuta el rol de médium, en cuando media con una verdad que permanece oculta. La mediación, sin embargo, resulta frustrada: el sello de Juan es poderoso, Olga Gallardo no logra dar con la casa de Gaspar. La Orden tampoco se deja escrutar, y el rol de la periodista como médium se ve truncado por fuerzas que ésta desconoce, que configuran tras la sombra del velo que lo oculta todo. El médium falla en encontrar esa voz, ese mensaje: la Oscuridad es más fuerte, oculta mejor de lo que la periodista intenta iluminar. En éste médium, el abismo gana: absorbe las voces y no las devuelve, el dios negro se queda con lo suyo, y se vuelve ilegible, abstracto, inescrutable. El abismo le ha ganado al médium, la lectura se ve truncada por no poder salir fuera del abismo que la contiene.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. *El autor como gesto*. En: Profanaciones. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.
- Agamben, G. *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2014.
- Amatto, A. Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. *Revista Valenciana*, n° 26 (julio-diciembre 2020), pp.207-230.
- Barthes, R. *La muerte del autor*. En: El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Paidós, Barcelona, 1994.
- Barthes, R. *Roland Barthes por Rolands Barthes*. Paidós, Barcelona, 2021.
- Barthes, R. *S/Z*. Siglo veintiuno editores, Argentina, 2004.
- Barthes, R. *Introducción al análisis del relato*. En: El análisis estructural del relato. Editorial Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1994.
- Blanchot, M: *La escritura del desastre*. Monte Avila Editores, Venezuela, 1990.
- Cabrera S., José. Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis. *Revista Atenea*, n°521, I semestre 2020, p.25-40.
- Castelli, E. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Ediciones Siruela, Turín, 2007.
- Cortázar, J. *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*. En: Obras completas. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.
- Cuesta A., J.M. y Jiménez H., J. (editores). *Teorías literarias del siglo XX, una antología*. Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, España, 2004.
- Derrida, J. *Capítulo segundo: "Ese peligroso suplemento..."*. En: *De la Gramatología*. Siglo Veintiuno editores, España, 1986.
- Enríquez, M. *Nuestra parte de noche*. Anagrama, Barcelona, 2020.
- Estébanez C., D. *Diccionarios de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- Fisher, M. *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, Barcelona, 2018.
- Goicochea, A. *Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez*. *Revista Lindes*, n° 15, <https://www.revistalindes.com.ar/revista15.html>



- Hugo, V. Prefacio a Cromwell. Ciudad Seva:  
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>
- Kristeva, J. *La palabra, el diálogo, la novela*. En: *Semiótica 1*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.
- Lacoue-Labarthe P. y Nancy, J. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2012.
- Lovecraft, H.P. *El terror en la literatura*. Shutterstock, New York, 1980.
- Miller H., J. The critic as host. *Revista Critical Inquiry*, Vol.3, n°3, (primavera 1977), pp.439-447.
- Olmedo, E. *Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur*. University of Kentucky, Kentucky, 2010.