



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Seminario de grado:
Narrativa chilena contemporánea

El Terror y el Horror como expresión de la sociedad
latinoamericana: una lectura comparada entre *La casa de los
espíritus* y *Nuestra parte de noche*

Alex Renato Acevedo Salinas

Informe de tesis para optar al grado de licenciado en literatura y
lingüística con mención en literatura

Profesor Guía: Cristián Montes Capó
Santiago de Chile

2023

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecer el apoyo permanente de los profesores que guiaron este informe, sin los cuales la presente tesis no hubiera podido ver la luz. Al profesor Cristián Cisternas, por iniciar esta investigación conmigo, por soportar mi presencia a lo largo de siete ramos y por regañarme por asistir desabrigado a clases. Al profesor Cristián Montes, por asumir el rol de profesor guía en momentos de adversidad, por ayudarme a sacar este proyecto adelante.

Agradezco también al profesor Jesús Diamantino, por haber compartido sus libros conmigo, por plantear las bases teóricas sobre las que se erige este informe. Tiene toda mi admiración.

A mis amigas Lía, María Jesús, Millaray y Vane, por compartir mis momentos felices y acompañarme en días malos, por ser la familia que escogí.

A mis profesores de literatura durante mi educación secundaria: profesoras Carla Bastías y Vigna Rojas, profesores Camilo Poblete y Eduardo Klein, por guiar mis primeros acercamientos a los estudios literarios, por mostrarme la belleza de las letras.

Agradezco infinitamente a mi familia. A mi papá, por ser mi mayor ejemplo a seguir, por enseñarme la importancia del trabajo duro, por apoyarme en todo momento y por educarme con amor y disciplina.

A mi mamá, por enseñarme a leer, por los cuentos para dormir, por quererme y creer en mí incondicionalmente, por ser la mejor madre del mundo.

Finalmente, a mi hermana, por siempre quedarse conmigo, por darme la alegría de ser el tío de Tokio, por cuidarme en mi niñez y adultez y por ser la persona más importante en mi vida. El departamento se siente vacío sin ti.

Índice

1. Introducción.....	5
2. Marco Teórico.....	9
3. Capítulo 1: Terror y Horror Sustancial.....	19
3.1.Terror.....	19
3.1.1. Enfermedad.....	19
3.1.2. Violencia familiar.....	25
3.2.Horror.....	32
3.2.1. Violencia sexual.....	32
3.2.2. Violencia de Estado.....	36
4. Capítulo 2: Terror y Horror Sobrenatural.....	45
4.1.Terror: Brujería, espiritismo y ritualismo.....	45
4.2.Horror: Monstruos, mitología, demonios, fantasmas y apariciones.....	55
5. Conclusiones.....	63
6. Bibliografía.....	65

“Cuando abrió el cuarto sello,
oí la voz del cuarto ser viviente,
que decía: Ven y mira”
Apocalipsis 6: 7

Introducción

Una cantidad significativa de veces, las nociones de terror y horror son empleados como sinónimos, e incluso la descripción de estos conceptos suele limitarse a designar aquellas obras que despiertan la sensación del miedo en sus lectores a partir de la empatía frente a eventos traumáticos vividos por sus personajes. Incluso en los propios estudios literarios, estas categorías suelen verse relegadas a un segundo plano junto a otros subgéneros narrativos no miméticos en favor de aquellas obras mayormente enfocadas en representar el mundo empírico, situación que ignora el amplio espectro de horrores fácilmente reconocibles e identificables en la realidad: el horror de la enfermedad, de los desastres de la naturaleza, los posibles horrores de la interacción humana y, sobre todo, los horrores de la violencia de Estado, las desapariciones, los asesinatos, las vejaciones sexuales.

Conocer cómo se han desarrollado las escrituras y reescrituras de la memoria a lo largo de las décadas que siguieron a las dictaduras latinoamericanas fue una de las principales motivaciones para la concepción de este trabajo. Desde el decenio de los años 80 en adelante, los momentos más oscuros de los regímenes dictatoriales han sido revisitados por numerosos autores para develar el horror que caracterizó a estos períodos. A pesar de que estos crímenes fueron, en gran parte, sufridos por mujeres y que muchas narradoras formaron parte de movimientos que buscaban denunciar las transgresiones cometidas, sus escritos muy rara vez han logrado entrar en los círculos literarios dominantes. A su vez, los horrores narrados en ciertas obras, muchas veces, no han sido leídos como tal. A partir de lo antes mencionado, me he propuesto llevar a cabo una lectura comparada entre las obras *La casa de los espíritus* (1982) de la autora chilena Isabel Allende y *Nuestra parte de noche* (2019) de la argentina Mariana Enríquez.

El objetivo de la presente tesis será demostrar que las categorías del terror y el horror se encuentran en relación directa con la historia de países latinoamericanos como Chile y Argentina, siendo la experiencia traumática de la violencia —en sus dimensiones familiar, sexual y estatal— un factor inherente al plano histórico de estos países. Se tendrá también en consideración la descripción política de lo terrorífico y lo horroroso tanto en su representación realista como sobrenatural. Como se mencionó previamente, el corpus

literario de este estudio está compuesto por las novelas *La casa de los espíritus* y *Nuestra parte de noche*, y el modelo de análisis de ambas novelas será el comparativo. La elección de este corpus se debe a que ambas novelas, a pesar de contar con muchas diferencias — como su contexto de producción, recepción crítica y haber sido publicadas con décadas de diferencia— poseen también numerosas características en común: narran lo acontecido en sus respectivos países a lo largo de varias décadas, relatan el accionar sistemático de las dictaduras combinando la historia con el terror y lo horroroso y plantean cómo determinados eventos históricos afectan a una misma familia a lo largo de varias generaciones. Cabe destacar que la representación de la historia de los respectivos países en que transcurren ambas novelas no es necesariamente mimética, es decir, no se busca imitar la realidad empírica de manera totalmente realista, sino que se abre a la posibilidad de incluir elementos fantásticos o mágicos, relacionándolos con momentos históricos específicos.

Resulta, cuanto menos, curiosa la cantidad de similitudes entre la historia de ambos países y lo relatado en estas novelas si consideramos las tensiones que caracterizaron la relación entre las dictaduras lideradas por Augusto Pinochet y Jorge Rafael Videla. Esta dinámica permite comprender los atropellos cometidos como un fenómeno inherente a todo régimen autoritario, aun cuando estos posean conflictos entre sí.

Para efectos de esta tesis se utilizará la noción pionera que la autora británica Ann Radcliffe adjudica sobre el terror y el horror como fenómenos diferenciados en su ensayo “On the supernatural in poetry” (1826), propuesta también defendida en *Danse Macabre* (1981) por el escritor estadounidense Stephen King, reconocido como uno de los mayores expositores contemporáneos de la novela de terror y quien la propia Enríquez acepta como una de las principales influencias en su obra. Estos autores posicionan a la sensación del miedo como punto en común entre las categorías del terror y el horror, y proponen que éstas se diferencian, en palabras simples, en cuanto al momento de la historia en que se manifiesta una amenaza: si el miedo surge antes de la aparición explícita del objeto temible, formando así una atmósfera inquietante, nos encontramos ante una historia de terror. Por otro lado, si el temor se debe a una amenaza ya presente y percibida de manera directa por los personajes y el lector, la categoría correspondiente es la del horror.

Por otra parte, se tendrá en consideración los postulados del docente e investigador chileno Jesús Diamantino, quien en su *Geografía del Miedo* (2020) propone dos grandes categorías del terror: el **terror sustancial** y el **terror sobrenatural**. A su vez, el fenómeno del terror no es considerado como un género en sí mismo, sino como una forma estética que se pliega a otros géneros; por lo mismo, se incorporará lo propuesto por teóricos como David Roas y Tzvetan Todorov con respecto a las definiciones de lo fantástico y otras categorías relacionadas.

Para continuar, sería conveniente establecer una breve identificación de las autoras cuyas obras serán dispuestas como objeto de estudio de la presente tesis. Cuando pensamos en, por una parte, Isabel Allende, una de las principales singularidades que caracteriza su figura es su notorio éxito comercial, siendo ampliamente considerada como la autora en letras hispanas más difundida de la actualidad. Un tópico constante en su obra es su experiencia autobiográfica y familiar con respecto a la dictadura militar de Augusto Pinochet, publicando su primera novela, *La casa de los espíritus*, en 1982, desde el exilio. En años recientes ha sido galardonada con el Premio Nacional de Literatura de Chile en el año 2010, el Premio Nacional del Libro estadounidense el 2018, numerosos doctorados honoríficos, entre otras distinciones. Ha mencionado a autores del boom latinoamericano y a novelistas rusos como sus principales referentes, entre quienes destaca el colombiano Gabriel García Márquez, cuya novela *Cien años de soledad* es muy comúnmente considerada como la obra precursora de *La casa de los espíritus*, debido a sus muchas similitudes. A pesar de su notable éxito a nivel comercial, la obra de Allende ha sido duramente juzgada por muchos sectores de la crítica, calificándola como literatura de masas y negándose a llamarla ‘escritora’. Su obra *La casa de los espíritus* narra de manera cronológica los procesos históricos vividos en Chile entre las décadas de 1910 y 1970 desde la perspectiva de la familia Trueba del Valle. Esta novela muy rara vez ha sido considerada como exponente del terror o el horror.

Por su parte, Mariana Enríquez es una periodista y escritora nacida tres años antes de la imposición de la dictadura militar liderada por Jorge Rafael Videla, y educada en la Universidad Nacional de La Plata. Motivos recurrentes en su obra son la música rock, la política y la sociedad argentina, la sexualidad, la fantasía y el terror. En años recientes ha logrado el éxito en ventas y ser considerada una autora de culto, dedicándose también a

realizar talleres sobre el miedo en la literatura y desempeñándose en la dirección del área de Letras del Fondo Nacional de las Artes de Argentina. Entre sus influencias literarias la autora ha citado a Stephen King y a narradores latinoamericanos como Jorge Luis Borges y Roberto Bolaño. *Nuestra parte de noche*, que es su cuarta novela, relata eventos ocurridos desde 1960 hasta finales de la década de los 90, enfocándose en un culto religioso ligado secretamente a la dictadura militar argentina, cuyo objetivo es alcanzar la inmortalidad por medio de rituales y sacrificios.

Este proyecto contará con un total de tres secciones con sus respectivos apartados. En primer lugar, se establecerá un **marco teórico** en el cual se ahondará en las antedichas nociones del terror y lo horroroso, la fantasía y los géneros no miméticos, entre otras discusiones conceptuales. El segundo capítulo consistirá en una revisión y análisis de la categoría de lo **sustancial** en ambas novelas, estableciendo similitudes y diferencias en cuanto al tratamiento de factores como la violencia de Estado, la sexualidad, el trauma generacional frente a determinados eventos históricos, entre otros factores. Este capítulo se subdividirá en dos partes, estableciendo una distinción clara de estos fenómenos como relativos a las categorías del **terror** o el **horror**; estos apartados se verán, también, sujetos a subdivisiones. En el tercer capítulo se ahondará en la condición de lo **sobrenatural**, relacionando y examinando las características de fenómenos como la mitología latinoamericana, la brujería y el espiritismo presentes en ambas novelas. Al igual que el segundo capítulo, este apartado se dividirá en dos partes, considerando si lo narrado pertenece a las esferas del **terror** o el **horror**.

Todo lo antes mencionado será considerado desde una perspectiva que involucre la dimensión política presente en los períodos retratados por ambas autoras, pues en ambas novelas es posible desprender la noción del miedo como un fenómeno directamente ligado a las distintas tensiones políticas experimentadas por Chile y Argentina en sus respectivos períodos dictatoriales.

Marco teórico

El primer concepto que necesitamos para comprender la tradición narrativa analizada en esta investigación es la del miedo. El miedo es la base sobre la que se erige toda forma de representación de lo terrorífico o de lo horroroso, es la fuerza que mueve a los personajes en su trayectoria hacia la supervivencia, y también es el origen del proceso de empatía que los lectores experimentan con respecto a los actantes: quien lea la historia debe sentirse identificado con el personaje que se enfrenta a una amenaza, la cual resulta temible, tanto para el protagonista de la historia como para el lector. H. P. Lovecraft define esta emoción en *El horror en la literatura* (originalmente publicado en 1927) como el sentir primigenio del ser humano, la indiscutible emoción original y más intensa de la humanidad, y recalca que “el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (p. 7).

Es justamente cuando nos detenemos a analizar los distintos fenómenos que se convierten en depositarios del miedo que podemos comenzar a hablar de lo terrorífico o de lo horroroso. Ambos conceptos son comúnmente utilizados de manera indiscriminada tanto en el uso coloquial de la lengua como en los propios estudios literarios, sin considerar la posibilidad de entender terror y horror como formas diferentes de experimentar el miedo.

Ann Radcliffe plantea nociones claramente diferenciadas entre ambos conceptos en su ensayo “On the supernatural in poetry” (1826), en el cual establece que la discrepancia entre terror y horror radica en que el primero apunta al sentimiento de miedo que acompaña a aquellas situaciones en que la amenaza no se ha hecho presente, sino que, como plantea Lovecraft, el temor aparece frente a aquello que no ha ocurrido, que desconocemos y a lo que esperamos no tener que enfrentarnos.

Por otro lado, lo horroroso define a aquellos elementos paralizantes propios de una situación en que el personaje se ve amenazado. El horror es, por tanto, la réplica frente a un evento traumático ya ocurrido y tristemente bien conocido tanto por los actantes de la historia narrada como por el lector. De este modo, se explica que “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them” (p. 150).

Previamente nos referimos a la significación de Radcliffe como una “definición pionera” concebida para comprender ciertas características propias de la ficción gótica en configuración entre el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Sin embargo, aún en la actualidad, la idea de terror y horror como conceptos diferentes en cuanto a la temporalidad del miedo sigue siendo aceptada por muchos autores. Uno de estos es el escritor norteamericano Stephen King, posiblemente el mayor exponente contemporáneo de la narrativa de terror y horror.

King adscribe a la noción de terror y horror originalmente propuesta por Radcliffe, pero establece definiciones a partir de sus propios estudios con respecto a lo macabro, a la vez que ahonda en otras discusiones relativas a esta categoría, la cual el autor reconoce como un género independiente. De este modo, King sostiene que este género tiene una disposición escalonada, siendo el terror su máxima expresión.

Entonces, para Stephen King, como bien lo plantea en su ensayo *Danse Macabre*, el terror se encuentra en la reacción de las facultades mentales de un personaje a partir de una amenaza posible, pero aún no comprobada ni reconocida, es decir, “realmente no vemos nada totalmente repugnante en ninguna historia... Es lo que la mente ve en esas historias lo que los convierte en relatos quintaesenciales de terror” (p. 20). Cabe destacar que las discusiones teóricas planteadas por King se basan principalmente en su capacidad de ejemplificación de lo planteado con producciones literarias y audiovisuales correspondientes. En el caso del terror, el autor ejemplifica principalmente con *La pata de mono*, en particular con la escena final, en que tanto los personajes como el lector desconocen quién —o más bien qué— toca y se encuentra tras la puerta que la protagonista se dispone a abrir. También ejemplifica brevemente con la obra del cuentista Edgar Allan Poe, asegurando que “El terror es el sonido de los continuos latidos del viejo en *El corazón delator*, un sonido rápido, como un reloj envuelto en algodón” (p. 20). El autor plantea, además, que lo terrorífico aparece como una sensación de intranquilidad causada por la impresión de “hay cosas fuera de su sitio” (p. 13).

Por otra parte, lo horroroso se manifiesta como una respuesta física ante una amenaza que ya se hace presente y que “invita a una reacción orgánica que nos muestra que hay algo que está físicamente mal” (p. 20). De este modo, King recuerda a aquello que llamamos

coloquialmente “piel de gallina”, pues este reflejo se activa en el ser humano como una respuesta corpórea y tangible frente a un estímulo importante y potencialmente traumático.

Sin embargo, King propone un tercer nivel que aparece cuando el terror y el horror no se hacen presentes: este se trata del nivel de la repulsión (p. 20). King reconoce este último escalón como un recurso final de su obra, y asegura que la disposición de estos niveles ocurre de forma que “el terror en la cima, el horror por debajo, y por debajo de todo, el reflejo de las náuseas de la repulsión... Reconozco al terror como la mejor emoción y por eso trato de aterrorizar al lector. Pero si descubro que no puedo aterrorizarlo, trataré de horrorizarlo; y si me doy cuenta que no puedo horrorizarlo, voy a por el asco” (p. 22).

En resumen, podemos concluir que la diferencia entre terror y horror radica en que el primero apunta a la configuración de lo atmosférico, la sensación del miedo como algo que se construye lentamente en base a un evento futuro que desconocemos y nos aterra el hecho de tener que atravesarlo, por lo cual los personajes —y los lectores— mantienen sus sentidos alerta y alcanzan un nuevo nivel de la consciencia que les permita sobrevivir a la amenaza que están prontos a conocer. En contraste, el horror nos habla de las consecuencias de un evento traumático que ya conocemos, y lo que nos aterra es la posibilidad de que volveremos a conocerlo, exaltando las características de aquel mal conocido y, a su vez, paralizándonos ante la idea de tener que acercarnos a enfrentarlo nuevamente.

Es importante mencionar que, aun habiendo establecido al terror y al horror como niveles distintos, podemos seguir distinguiendo nuevas categorías dentro de esta tradición narrativa, esta vez a partir de las diferencias entre los fenómenos que funcionan como depositarios del miedo. El investigador chileno Jesús Diamantino en su libro *Geografía del Miedo* se vale de sus propias propuestas teóricas, además de los postulados del español David Roas, para dividir el terror en dos categorías: terror sustancial y terror sobrenatural.

Cabe destacar que Jesús Diamantino se limita a referirse a la narrativa de terror sin marcar diferencias con la categoría del horror. Sin embargo, en definidas ocasiones, utiliza la palabra “horror” como sinónimo de lo terrorífico, sin llegar a problematizar en torno a las definiciones propuestas por algunos autores sobre estas categorías ficcionales. Esta

homologación de términos permite comprender que las nociones de lo sustancial y lo sobrenatural son, por consiguiente, aplicables tanto a lo terrorífico como a lo horroroso.

El terror sustancial, por un lado, define al tipo de obras en que la figura que despierta miedo en los personajes y lectores está basada en el mundo empírico y, por lo tanto, puede ser “identificable en la realidad” (p. 23). De este modo, la amenaza presente en la obra de terror u horror opera bajo las leyes de nuestro mundo, no siendo capaz de transgredir la lógica ni las limitaciones de lo naturalmente posible. Lo terrorífico, entonces, tiene que ver con la posibilidad de la transgresión física, el asesinato u otros crímenes. A esto se le puede añadir, como será analizado en las novelas que componen el corpus literario de esta tesis, factores como la enfermedad o la violencia intrafamiliar, fenómenos presentes en el mundo real y cuya existencia genera temor.

El terror sobrenatural, al verse ligado a otros géneros ficcionales no miméticos, requiere de mayor profundización. Diamantino define la dimensión sobrenatural de lo terrorífico como la “unidad que engloba a todas aquellas obras en las que el eje articulador es una amenaza extraña que carece de explicación lógica, desestabilizando de forma más evidente el universo cognoscible, siempre de manera destructiva y angustiosa” (p. 59). Esto significa que, en una obra de terror sobrenatural, la figura temible posee características que escapan del entendimiento humano, transgrediendo las leyes de la naturaleza conocidas por los personajes y el lector, y desentendiéndose de la representación realista.

Como fue mencionado en el apartado de la Introducción, Diamantino no considera lo terrorífico u horroroso como un género ficcional independiente, sino como un elemento discursivo que se adscribe a otros géneros (p. 51). La categoría con la que más suele relacionarse a la ficción de terror es con la literatura fantástica.

El teórico literario búlgaro-francés Tzvetan Todorov propone en su “Definición de lo fantástico” que el efecto de la fantasía se da cuando, en un mundo representado originalmente desde el realismo, se manifiesta un evento inconcebible bajo la mirada lógica de un sujeto supeditado a las leyes de la naturaleza conocidas. No obstante, quien atestigua el incidente sobrenatural intenta por todos los medios darle una explicación, llegando a dos posibles conclusiones: lo presenciado se trató de una ilusión —motivada por la imaginación o la

locura—, o bien el fenómeno realmente ocurrió, pero esto implica que las leyes que rigen el mundo escapan de su entendimiento. Este ejercicio de vacilación entre posibles explicaciones es llevado a cabo por el lector como condición primera para la categoría de lo fantástico. La primordial tarea de buscar una explicación a lo sobrenatural asignada al lector puede ser atendida por un personaje inserto en la obra, volviéndose esta vacilación un elemento central en la historia narrada (p. 56). Todorov plantea que la indecisión del personaje entre una explicación u otra no es un factor totalmente determinante del género, sino una característica común a la mayoría de las obras de fantasía. Sin embargo, la duda del lector sí resulta indispensable para constituir lo fantástico (p. 56).

Es posible afirmar que la representación de fenómenos que van más allá del orden natural y lógico de las cosas no es suficiente para que la obra leída pueda ser considerada fantástica, pues lo indispensable es la incertidumbre en cuanto a la explicación del fenómeno manifestado. En palabras de Todorov, “Lo fantástico tiene lugar en el medio de estas dos posibilidades. Una vez se elige una u otra, se entra en las categorías de lo extraño o de lo maravilloso” (p. 48). En este punto, y para evitar la confusión que acompaña a esta definición, es conveniente retomar el ejemplo de *El corazón delator* planteado por King, quien emplea el cuento de Edgar Allan Poe como modelo del terror, debido al carácter atmosférico del miedo causado por los latidos del corazón de una víctima de asesinato. Sin embargo, este cuento también es muy útil para ejemplificar al género fantástico, pues posiciona al narrador protagonista en circunstancias en que desconoce si la situación percibida es un producto de su imaginación causado por el sentimiento de culpa o si, efectivamente, se encuentra en presencia de un fenómeno sobrenatural.

Para el crítico literario español David Roas, esta oscilación entre posibles explicaciones del fenómeno sobrenatural no basta para definir al género fantástico. En su texto “La amenaza de lo fantástico” agrega que, en realidad, el principal rasgo de esta categoría ficcional es “la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (p. 18). De este modo, lo fantástico se manifiesta cuando, en un mundo aparentemente regido por la misma lógica que el nuestro, irrumpe un nuevo e incomprensible elemento que desarticula las leyes de la naturaleza anteriormente aceptadas (p. 26).

Para efectos de esta tesis no se profundizará en las definiciones de las dos categorías que rodean a lo fantástico, pero, para despejar dudas, podemos convenir que el nivel de lo extraño remite a aquello que, pareciendo sobrenatural, acaba por tener una explicación adecuada a la lógica y a las leyes que rigen el mundo realista —muchas veces explicándose a partir de, como ya fue mencionado, la equívoca acción de la mente. Por su parte, lo maravilloso define a lo sobrenatural enmarcado en un contexto que acepta su existencia como un fenómeno totalmente normal y aceptable de acuerdo a las leyes que rigen su mundo. Davis Roas plantea que:

en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector... El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural / sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible (p. 10)

Es importante tener en consideración las definiciones de estos géneros ficcionales para comprender a cabalidad la categoría a la que pertenece cada una de las obras por analizar. Es así como podemos asegurar que, por ejemplo, la novela *Nuestra parte de noche* emplea los recursos de lo terrorífico y lo horroroso, aplicándolos específicamente a lo fantástico. Esto se debe a que el mundo representado es, en principio, realista, mas al comenzar a manifestarse lo sobrenatural, podemos darnos cuenta de la presencia de distintas percepciones con respecto a lo sobrenatural: mientras algunos personajes lo aceptan como real y propio a su estilo de vida, otros niegan su existencia, tachando de locura algunas creencias y prácticas.

Asignarle uno de los géneros anteriormente aludidos a *La casa de los espíritus* se vuelve más complejo, pues, en palabras de Roas, existe una forma narrativa surgida en el siglo XX en Hispanoamérica que se posiciona en el medio de los géneros fantástico y maravilloso: la categoría del realismo mágico o el real maravilloso (p. 12). Roas considera que ambas categorías son equivalentes, mas otros autores como Eva Lukavská establecen diferencias sustanciales entre ambos.

En primera instancia Roas propone que estas categorías se ven definidas por la coexistencia de lo sobrenatural con lo realista, enmarcado en un mundo similar al empírico apreciable por el lector, formulando una visión de mundo que se nutre tanto de lo común como de lo mágico (p. 12).

Alicia Llarena en “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano” se refiere a los postulados de Ana María Barrenechea para establecer que la diferencia entre lo fantástico y el realismo mágico radica en que esta última categoría involucra tanto lo real como lo extraordinario, sin fricciones entre ambos planos, a diferencia del género de la fantasía, en que los elementos sobrenaturales actúan en oposición a las leyes naturales otrora aceptadas (p. 109). Llarena también analiza la noción homologada entre realismo mágico, lo real maravilloso y “literatura mítica”, debido al considerable sustrato de historias populares en las obras de las primeras dos categorías (p. 109). En este punto es preciso señalar que esta idea, aunque justificada, tiende a ser ambigua e imprecisa, debido a que no involucra al magno número de factores diferentes de los que se nutren tanto el realismo mágico como el real maravilloso.

El punto medio entre lo fantástico y lo maravilloso planteado por Roas se explica gracias a la ausencia de la vacilación entre lo lógico y lo incognoscible que caracteriza a la fantasía, además de describir un mundo corriente que se aleja de la noción de lo maravilloso. Esta hibridación se reduce, entonces, a que “en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico” (p. 12).

El hecho de que lo real maravilloso haya sido acuñado por el escritor Alejo Carpentier y no por teóricos literarios es un punto de problematización para Eva Lukavská, quien asegura en “¿Lo real mágico o el realismo maravilloso?” que el análisis del Prólogo a *El reino de este mundo* no debiese llevarse a cabo como una lectura teórica de lo real maravilloso, pues este escrito es, en realidad “un llamamiento a la fe en lo maravilloso americano” (p. 67). Sin embargo, la lectura del prólogo sí nos permite tener un acercamiento a los postulados de lo real maravilloso. Para comprender esta categoría, lo primero que se debe tener en cuenta es que busca dar a conocer el carácter, valga la redundancia, maravilloso de la realidad

americana. Este ideario maravilloso se ve originado, entre otras cosas, por las creencias populares de los pueblos nativos, quienes, muchas veces, interpretaban mitos e historias folclóricas como parte de su realidad histórica. Carpentier sostiene esta postura cuando plantea que “a cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías” (p. 13).

La concepción de América como un continente dotado de características inigualables es acompañada por un marcado sentido crítico hacia la hegemonía encarnada por Europa, de modo que el recuento de motivos históricos —muchas veces enfocados en revoluciones y movimientos masivos— en la novela real maravillosa se vuelve indispensable, en desmedro de otros motivos como lo romántico. A pesar de la suma importancia de lo recién mencionado, es importante no reducir el movimiento de lo real maravilloso a una delimitación de lo americano excluyente de Europa. Alicia Llarena plantea que “Enmarcados en contextos distintos, el encantamiento del texto magicorrealista residía en el desconcierto del lector europeo ante una literatura que describía, con exuberancia tropical, su propia realidad” (p. 110), por lo cual, según la autora, la diferencia entre la categoría del real maravilloso —representativa de lo americano— frente a lo europeo no tiene sólo que ver con la realidad vivida, sino también con la naturalización de lo extraño.

Se vuelve oportuno aclarar que, en contraste con lo real maravilloso, el realismo mágico no es inherentemente crítico de Europa, ni tampoco apunta a una glorificación de lo americano. Lukavská recuerda las palabras de García Márquez, principal exponente del realismo mágico en Latinoamérica, quien consideraba que el carácter extraordinario del continente defendido por Carpentier remite solamente a una problemática de percepción del ojo europeo hacia lo americano, al momento de establecer las dimensiones de este espacio geográfico. Esta visión se ve marcada por el desconocimiento de los fenómenos de la naturaleza de los países que componen América y, por ende, posee una dificultad semántica para designar dichos fenómenos (p. 72).

Habiendo convenido lo anterior, debemos aclarar que el acto de representar lo mágico como parte de la realidad del continente americano no resulta suficiente para que una obra pueda ser considerada parte de la categoría de lo real maravilloso, pues dicha representación debe tener una base en la percepción personal del autor, quien debe comulgar con esta visión de mundo.

En palabras de Lukavská, el segundo postulado principal de lo real maravilloso apunta a lo siguiente:

Para ver lo «real maravilloso» americano el escritor debe creer en su existencia: «la sensación de lo maravilloso presupone una fe»... su «real maravilloso» comprende dos aspectos: 1. una cualidad estética extraordinaria de la realidad americana y 2. la capacidad del escritor de percibir esta cualidad, y, lo que es más importante, de transformarla en literatura (p. 69)

Es en el antedicho carácter creyente del escritor donde reside la principal diferencia entre las categorías de lo real maravilloso y el realismo mágico. El autor que concibe una obra perteneciente al movimiento del realismo mágico no adscribe a la fe profesada por lo real maravilloso. Coinciden, sin embargo, en el carácter excepcional de la realidad americana, mas sin llegar a considerarla maravillosa; en cambio, se busca, según Lukavská, adjudicarle a lo real la condición mágica por medio de la narración. La autora resume la diferencia entre lo real maravilloso y el realismo mágico al hecho de que “Carpentier quiere representar lo «real maravilloso» americano... apelando a la «fe». García Márquez, al contrario, descontento con el mundo que lo rodea (el mundo hispanoamericano), quiere crear mundos nuevos; su voluntad de representar lo real como mágico es la fuerza motriz de su proceso de creación” (p. 75).

A pesar de esta notable diferencia, es necesario que convengamos, también, la existencia de numerosos rasgos comunes de ambas categorías, como la conjunción de historia y mito con motivos identitarios, la presencia de mujeres en el centro de la acción en contraste a la aparente pequeñez masculina, el constante uso de anacronías y “la composición cíclica y el cierre totalizador de la narración” (Lukavská, p. 76). Todas estas características de ambos movimientos se encuentran disponibles en *La Casa de los espíritus* , pero hay otro motivo

central que cobra mucha más importancia debido a las consecuencias que representa en la novela: el motivo de la fundación de un asentamiento humano.

Tomando en consideración lo propuesto por Lukavská y Llarena, es preciso finalizar este bosquejo teórico estableciendo que la novela *La casa de los espíritus*, aun teniendo grandes similitudes con la categoría de lo real maravilloso, pertenece verdaderamente al realismo mágico, pues, enmarcándose en un contexto semejante al real y valiéndose de representaciones del acontecer histórico chileno, la aparición de elementos sobrenaturales responde más bien a una representación de lo real a partir de lo extraordinario y no a un ejercicio de fe ante un continente de características consideradas como extraordinarias e, incluso, mágicas.

Capítulo 1: Terror y Horror Sustancial

1.1. Terror

1.1.1. Enfermedad

La enfermedad y la degradación de la corporalidad son el primer atisbo de lo terrorífico que podemos encontrar en ambas novelas. Es importante señalar que, para Diamantino, una forma de categorizar lo terrorífico depende de qué tipo de situación atemorizante sea expuesta; de este modo, aquellas obras ficcionales que representan la metamorfosis monstruosa del cuerpo así como su deterioro corresponden a la categoría que el autor denomina “la transgresión del cuerpo”, remitiendo así a la “desproporción y desequilibrio del sujeto” (p. 60).

En el caso de *La casa de los espíritus*, se nos informa desde las primeras páginas que Ester Trueba, madre del protagonista Esteban Trueba —único personaje presente a lo largo de toda la novela—, se encuentra “inválida debido a la artritis” (p. 16), aproximación que, con el paso del tiempo, se verá reducida a sólo una fracción de la enfermedad que aqueja a la anciana y, por consiguiente, afecta también el modo en que sus hijos deben desenvolverse en el hogar o en la sociedad, ya sea para cuidar de su madre o para incorporarse a las fuerzas del trabajo.

A pesar de ser, la enfermedad de Ester, una de las fuentes primigenias de lo terrorífico para la familia Trueba la narración no se refiere a las magnitudes de su malestar sino hasta avanzada la novela. En el segundo capítulo, se nos menciona que la mujer vivió un lento deterioro en su salud luego de comenzar a padecer artritis de manera temprana, encontrándose “como amortajada en vida, y, por último, cuando ya no pudo doblar las rodillas, se instaló definitivamente en su silla de ruedas, en su viudez y en su desolación” (p. 71). Esta dolencia es sólo uno de los factores que mantiene a su familia en condiciones lamentables, siendo su hijo, Esteban, su principal sustento económico desde los quince años, mientras su hija, Férula, dedica su vida a cuidarla. El deseo de salir de la precariedad económica en que su familia y él mismo sobrevivían fue lo que motivó la decisión de Esteban de retirarse al campo para reconstruir Las Tres Marías, una hacienda que había pertenecido a su fallecido padre. El joven, de este modo, deja su hogar en la ciudad completamente bajo el cuidado de su hermana, a quien enviaba gran parte de los recursos recaudados, pero a

quien, en sus aproximadamente diez de trabajo como patrón de, jamás visitó. El hombre sólo tomó la decisión de retornar a la ciudad con su familia cuando su hermana le envió una carta contándole nuevos detalles de la enfermedad de su madre, asegurándole que “tenía que aguantar que su madre ni siquiera la reconociera, sino que clamaba día y noche por su hijo Esteban, porque no quería morir sin verlo” (p. 103). Frente a esto, se vuelve necesario referirnos a una nueva forma de categorizar el miedo descrita en “El horror en la literatura” por Fernando González, quien propone que lo tenebroso puede dividirse en tres clases: aquello relacionado al yo, al otro y al otro yo. La enfermedad de la madre remite ciertamente al nivel del miedo ligado al otro yo, categoría a la que adscriben aquellas obras ficcionales que representan el “Miedo a la destrucción, sustitución, ausencia de los otros seres con los que nos identificamos, y amamos por ello. Aquí el miedo emana del YO, pero el OTRO YO es alguien con quien uno mismo se identifica, y es parte de la conformación del YO.” (p. 43). Debemos además considerar que, en la novela, lo terrorífico como respuesta ante la enfermedad de un ser querido se configura de manera atmosférica, basándose en pequeñas fracciones del relato que funcionan como anuncios de un final trágico.

La recién mencionada atmósfera terrorífica se manifiesta en la novela cada vez que se hace alusión a la madre de los Trueba: al introducir al personaje como una persona caracterizada por su artritis (p. 16), al narrar un almuerzo familiar del que ella se restó con el único fin de contemplar el deterioro de su entorno (p. 65), al recordar que la anciana debía ser permanentemente asistida por su hija, incluso para suministrarle medicinas y preocuparse de sus necesidades básicas nocturnas (p. 67), entre otros. Sin embargo, hasta estos momentos, la narración no nos ofrece descripción alguna de las características del malestar que aqueja a la mujer, y sólo podemos concebir una vaga idea de su situación a partir de estas pequeñas señales de una dolencia. Del mismo modo, Esteban reconoce no haber pensado en mucho tiempo en la enfermedad de su madre ni haberse preocupado al respecto (p. 122), sin embargo, en la única ocasión en que se nos plantea que el protagonista imagina la condición de su madre —cuando recibe la carta de su hermano pidiéndole acompañar a su madre en su lecho de muerte— se nos cuenta que el hombre “Cerró los ojos e intentó dormir, pero la imagen de su madre le espantó el sueño” (p. 104). Este fragmento nos confirma, una vez más, que el miedo de Esteban Trueba se debe no a una figura amenazante hacia su persona, sino a una amenaza dirigida a su “otro yo”: la eventual muerte de un ser querido, su madre.

El punto culmen de la configuración atmosférica del miedo ligado a la enfermedad de Ester Trueba ocurre cuando el protagonista, años después de haberse asentado en el campo, retorna a su hogar para acompañar a su madre en sus últimos momentos. En este contexto podemos finalmente ver las consecuencias en el cuerpo del padecimiento de la anciana, cuando, viéndola por primera vez en muchos años, Esteban ofrece una detallada descripción de las piernas de la mujer:

Eran dos columnas amoratadas, elefantiásicas, cubiertas de llagas donde las larvas de moscas y los gusanos hacían nidos y cavaban túneles, dos piernas pudriéndose en vida, con unos pies descomunales de un pálido color azul, sin uñas en los dedos, reventándose en su propio pus, en la sangre negra, en la fauna abominable que se alimentaba de su carne, madre, por Dios, de mi carne.
(p. 121)

Este fragmento —narrado originalmente en tercera persona, con un cambio a narrador protagonista hacia el final— nos recuerda nuevamente lo planteado por González, quien propone que el miedo ligado al otro yo tiene que ver con un sentimiento de identificación con el ser querido. En este caso, Esteban Trueba lamenta la enfermedad de su madre porque, en sus palabras, la condición estaba afectando a su propia carne.

En este nivel se vuelve posible asegurar que la atmósfera terrorífica manifestada a partir de la enfermedad de Ester se está configurando en pos de un final más característico de lo horroroso: la muerte. Recordemos que King plantea en *Danse Macabre* que el nivel de lo terrorífico ocurre como un sentimiento de miedo a un fenómeno desconocido, marcado por un ambiente de tensiones permanentes en que las facultades mentales se exacerban. Esto ocurre de manera explícita en *La casa de los espíritus*, pues la enfermedad de su madre lleva a Esteban Trueba —cuando recuerda a su progenitora— a tener arranques emocionales incontenibles de ira, tristeza y, sobre todo, temor ante su inminente deceso. El nivel del horror, por su parte, engloba a aquellos momentos en que la atmósfera del miedo llega a un punto de expresión real, siendo, la amenaza, ya no un posible producto de una mente intranquila, sino una manifestación tangible y temible. En este caso particular, el carácter

atmosférico generado por la afección de Ester Trueba alcanza su grado más extremo con el fallecimiento de la mujer.

Por su parte, *Nuestra parte de noche* realiza una cobertura mucho más amplia sobre la enfermedad de Juan Peterson, el protagonista del primer capítulo. A diferencia de Ester Trueba, cuya condición se debía a causas naturales y afectaba sus articulaciones, la afección de Juan era cardíaca y su rápido deterioro tenía su origen en su trabajo como médium para la Orden, un grupo religioso liderado por la familia de su esposa, los Bradford. Este tema será analizado en el capítulo dos, dedicado a lo sobrenatural. Por otra parte, al ser, el hombre, el centro de la historia, su situación es descrita de manera mucho más detallada. De este modo, el narrador se refiere a la dolencia de Juan planteando que “su cansancio era abismal... Para él su cara era cansancio y derrota y las cicatrices en el pecho y el vientre y la espalda, el mapa de la enfermedad. Odiaba ser débil, odiaba su cuerpo” (p. 101).

Las señales de la enfermedad de Juan, por otra parte, se manifiestan de manera no necesariamente visible, siendo percibidos, muchas veces, sólo por el hombre sufriente. Estos síntomas, sin embargo, no dejan de ser considerables, como se demuestra al plantear que “Sintió que el corazón daba un salto, como si aumentara de velocidad con una palanca de cambios. ¿Iba a poder dormir? Se llevó los dedos al cuello. Ciento setenta, quizá más. Nunca había tenido tantas ganas de morir como ahora, en esa habitación de hotel de provincias, y nunca había tenido tanto miedo de dejar solo a su hijo” (p. 19 – 20). El recién mencionado fragmento puede ser ligado, al igual que los extractos citados de *La casa de los espíritus*, a la sensación del miedo debido al otro yo, esta vez ya no por la inminente muerte de un ser querido, sino por la seguridad de un familiar ante la inminente propia muerte.

Al igual que la enfermedad de Ester, el malestar de Juan forma parte una atmósfera atemorizante ante la idea de su muerte, posibilidad que su hijo, Gaspar, contemplaba de manera constante, como cuando se plantea que “Gaspar sabía que estaba muy enfermo, siempre lo había sabido, pero ahora sentía algo peor en lo que no quería pensar: sentía que iba a morirse pronto” (p. 198). De este modo, la muerte de Juan representa, de igual manera, la expresión física culminante de este ambiente marcado por el miedo.

Cabe destacar que en ambas representaciones de la enfermedad se roza el nivel de la repulsión propuesto por King. Si bien esto es mucho más evidente en *La casa de los espíritus* con la descripción de las piernas de Ester Trueba, *Nuestra parte de noche* también ofrece detalles sobre las indeseables particularidades físicas y visibles de la condición médica de Juan, como su “cicatriz oscura que le partía el pecho” (p. 21) o sus ojos, los cuales son descritos en dos ocasiones mediante detalles espeluznantes: la primera vez, tras una sesión de extenuante trabajo físico, son referidos como “más transparentes y cruzados de pequeños derrames: parecían ciegos” (p. 138). La segunda vez son descritos brevemente como “negros y opacos” (p. 350) debido a la sangre coagulada al momento en que el hombre se encontraba en su lecho de muerte.

Otra cuestión cuanto menos curiosa es el acceso a un tratamiento médico por parte de los enfermos en sus respectivas novelas. Por un lado, la familia Trueba dedicaba todos sus recursos económicos a la compra de medicamentos para aliviar el malestar de Ester, quedando, de este modo, con muy poco dinero para cubrir el resto de sus gastos. Por su parte, se menciona que Juan es constantemente tratado por un cardiólogo designado por la aristocrática familia de su esposa, quienes lo mantienen con vida pues se beneficiaban de su trabajo como médium.

La recién manifestada diferencia en cuanto al acceso al sistema de salud puede ser comprendida al analizar contextos históricos. Mientras los eventos vividos por Ester Trueba ocurren durante las primeras décadas del siglo XX —período en que las condiciones de salud e higiene públicas eran paupérrimas—, por lo cual la mujer debió resignarse a no contar con más asistencia que la otorgada por su hija, el tratamiento médico de Juan se dio aproximadamente entre las décadas de los años 1970 y 1980, época en que, si bien el acceso a la salud no era universal, el sistema hospitalario ya se encontraba sistemáticamente establecido y funcionando. Sin embargo, esta situación puede ser leída, muy posiblemente, desde una visión de mundo crítica: mientras Ester Trueba —una mujer anciana incapaz de trabajar— muere tras décadas de sufrimiento debido a su condición, Juan Peterson —un hombre de origen europeo cuyo trabajo favorece a las clases aristócratas— es atendido por un médico privado y cuenta con acceso pagado al sistema de salud hasta el momento de su muerte. Dicho contraste entre las enfermedades de ambos personajes remite a una nueva

expresión de lo terrorífico, cuya presencia implícita se manifiesta de manera permanente: la enfermedad vivida en la pobreza.

Cabe destacar que *Nuestra parte de noche* también relata muy brevemente la experiencia de la pandemia del VIH/sida en Argentina, enfocado principalmente en las comunidades homosexuales, asunto no tocado en *La casa de los espíritus* debido a la ubicación temporal de esta novela, años antes de la documentación del virus. Esta enfermedad ya no es vivida por el personaje de Juan Peterson, sino que es vista desde la perspectiva de su hijo, Gaspar, y sus amistades. Esta revisión de la enfermedad experimentada por un grupo oprimido sirve como sustento para la anteriormente propuesta idea de que, cuando la condición es vivida por sujetos fuera del interés de los grupos dominantes, son abandonados a su suerte.

Es preciso señalar que la enfermedad de Juan es tratada por médicos designados por grupos sociales poderosos únicamente con motivos utilitarios, pues su trabajo resulta indispensable para un grupo familiar ubicado sociopolíticamente en las clases dominantes, velando por la salud del médium sólo como parte de un ejercicio de poder. Al respecto, Sandra Gasparini en su texto “Aquí no me escucharán gritar: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres” plantea que “El cuerpo de Juan, el médium de la Orden de la Oscuridad, y propiedad de la secta, está cruzado por cicatrices que son el mapa de las intervenciones políticas de los poderosos para obtener posiciones hegemónicas a lo largo de la vida del niño” (p. 282).

1.1.2. Violencia familiar

Luis Fernando Mejía propone en *Memoria, perdón y espíritus: La función reparadora de la literatura en La casa de los espíritus de Isabel Allende* que “Cada personaje desde su discurso da rumbo a la historia, le impone ritmo propio, de alguna manera cada uno en algún momento ha contribuido con la cadena de odios y rencores, que se desatará al final con una fuerza telúrica” (p. 68). En la novela de Allende, el personaje de Esteban Trueba es, aparentemente, quien da por iniciado este ciclo de violencias en el contexto del hogar, motivado por un profundo resentimiento proveniente de sus años sumido en la pobreza junto a su madre y hermana, condición en las que los dejó su alcohólico padre al morir. La novela no ofrece indicios de violencia por parte del progenitor de Esteban y Férula, mas es posible asumir que las tendencias agresivas de Esteban podrían provenir de la figura masculina del padre, quien no habría cumplido con sus obligaciones parentales ni familiares, dedicándose activamente a su alcoholismo y despilfarrando la gran mayoría de su patrimonio. El abandono por parte del padre es, después de todo, una de las formas de ejercer la violencia más comunes y normalizadas en Latinoamérica.

Férula, su hermana, es el primer objeto de las micro agresiones de Esteban Trueba. El conflicto entre hermanos no se origina como un abuso, sino como una rivalidad causada por desacuerdos con respecto a la administración de recursos económicos (p. 69). El abuso aparece con los años, luego de que Esteban Trueba se ubica como patrón de Las Tres Marías y, por consiguiente, ocupara una posición de poder en su comunidad. La madre de ambos, en su lecho de muerte, encomienda a su hijo casarse y formar una familia (p. 121), situación que acaba por exacerbar la ya hostil relación entre sus hijos, quienes desarrollan sentimientos por la misma mujer: Clara del Valle, quien se convierte en la esposa de Esteban.

La atmósfera de violencia que rodea a la familia Trueba del Valle se comienza a configurar de tal forma que, en un principio, es casi imperceptible. La antipatía de Esteban hacia su hermana no es expresada de manera física, sino mediante la marginación. Mientras el menor de los hermanos Trueba se encontraba en el campo construyendo su fortuna y renombre, su hermana se veía remitida al quehacer de enfermería por deber hacerse cargo de su madre, y,

tras la muerte de Ester, la primera intención de Esteban es rehacer su vida idealmente alejado de su hermana, a quien pretende conceder manutención para que esta viaje.

Férula, por su parte, tras pasar décadas dedicada a los cuidados de su madre, habitúa completamente su existencia a la vida del hogar, teniendo como único deseo el ayudar a su hermano en la administración de su nueva casa familiar y expresando que “Temía terminar sus días haciendo ganchillo en un asilo para solteronas de buena familia, por eso se sintió muy feliz al descubrir que Clara era incompetente para todas las cosas de orden doméstico” (p. 131). De este modo, el personaje de Férula se configura como un personaje totalmente sometido ante las expectativas sociales: se encuentra remitida al mundo privado del hogar, se despoja por décadas de su sexualidad —la mujer había rechazado a dos pretendientes y se describe a sí misma como virgen— y todos sus esfuerzos se ven enfocados en su familia.

A pesar del aparente carácter obediente y resignado de la mujer, somos testigos de un episodio en que, luego de que Clara le asegura que tendrán un espacio en su casa para ella, “Férula perdió el control y rompió a llorar. Hacía mucho tiempo que no derramaba una lágrima y comprobó asombrada cuánta falta le hacía un gesto de ternura. No recordaba la última vez que alguien la había tocado espontáneamente. Lloró largo rato, desahogándose de muchas tristezas y soledades pasadas” (p. 132). Esta es una expresión de la construcción atmosférica de la violencia, la cual, hasta este punto, es meramente simbólica.

La propia Allende reconoce la marcada aversión entre hermanos como una dinámica de carácter atmosférico, asegurando en la novela que “El odio de Esteban y Férula demoró mucho tiempo en estallar. Empezó como un malestar disimulado y un deseo de ofenderse en los pequeños detalles, pero fue creciendo hasta que ocupó toda la casa” (p. 177). Como fue mencionado previamente, la enemistad entre los hermanos Trueba alcanza su punto máximo cuando Férula desarrolla sentimientos románticos hacia Clara, la esposa de Esteban. Clara, por su parte, se trata de una mujer caracterizada por su trato afectuoso hacia todos sus seres cercanos, tratando a Férula y a Esteban por igual.

La diferencia entre la relación de ambos hermanos con Clara radica en que Esteban, al dedicar gran parte de sus esfuerzos al trabajo en el campo, no comparte tanto tiempo con su esposa como Férula, quien se dedicaba al hogar. De este modo, en ausencia de Esteban, la relación

entre ambas mujeres se vuelve sumamente cercana, sin llegar al plano de lo sexual, a pesar de los claros deseos de Férula, quien, a modo de secreto de confesión, declara que “En la noche no puedo dormir, me sofoco. Para calmarme me levanto y camino por el jardín, vago por la casa, voy al cuarto de mi cuñada, pego el oído a la puerta, a veces entro de puntillas para verla cuando duerme, parece un ángel, tengo la tentación de meterme en su cama para sentir la tibieza de su piel y su aliento” (p. 137 – 138).

Es así como, al retornar de un viaje de trabajo sin anunciar su llegada, el hombre encuentra a su hermana acostada en la misma cama que su esposa, quien duerme plácidamente. Tras sacar a Férula de la habitación, Esteban experimenta su primer arranque de violencia dirigido a integrantes de su familia, como demuestra el siguiente fragmento:

A solas con Férula, Esteban descargó su furia de marido insatisfecho y gritó a su hermana lo que nunca debió decirle, desde marimacho hasta meretriz, acusándola de pervertir a su mujer, de desviarla con caricias de solterona, de volverla lunática, distraída, muda y espiritista con artes de lesbiana, de refocilarse con ella en su ausencia, de manchar hasta el nombre de los hijos, el honor de la casa y la memoria de su santa madre, que ya estaba harto de tanta maldad y que la echaba de su casa, que se fuera inmediatamente, que no quería volver a verla nunca más y le prohibía que se acercara a su mujer y a sus hijos (p. 178 – 179)

Luego de este evento, Férula, hasta ese punto el principal objetivo dentro del núcleo familiar de la violencia de su hermano, es exiliada de la casa de los Trueba del Valle para no volver a ser vista con vida. A pesar de esto, los episodios violentos de Esteban no disminuyen, sino que se acentúan y son dirigidos ahora a múltiples objetivos, exacerbando la noción atmosférica de lo terrorífico.

En este punto podemos comprender que la violencia en la familia Trueba del Valle opera como una secuencia, como una especie de cadena irrefrenable comenzada por Esteban Trueba y dirigida hacia su hermana, su esposa y prácticamente todo su linaje. Teresa Huerta plantea en “La ambivalencia de la violencia y el horror en *La casa de los espíritus* de Isabel

Allende” que “La violencia y el horror... una vez iniciados siguen su curso inexorable en una espiral cada vez más en ascenso” (p. 61).

Los dos eventos que funcionan como máxima expresión de la violencia ejercida por Esteban Trueba hacia su familia —habiendo, hasta ese momento, ejercido la violencia física sólo hacia sus trabajadores—, se dan de forma contigua y tienen como víctimas a su hija y a su esposa. Esta situación se da cuando el patriarca de los Trueba descubre que su hija mayor, Blanca, tiene relaciones sexuales con Pedro Tercero García, hijo de uno de sus hacendados, lo cual genera en él un inusitado sentimiento de enojo:

«Los voy a matar a los dos» rezongaba como una letanía... a medio camino se encontró con Blanca que regresaba a la casa canturreando, con el pelo desordenado, la ropa sucia, y ese aire feliz de quien no tiene nada que pedirle a la vida. Al ver a su hija, Esteban Trueba no pudo contener su mal carácter y se le fue encima con el caballo y la fusta en el aire, la golpeó sin piedad, propinándole un azote tras otro, hasta que la muchacha cayó y quedó tendida inmóvil en el barro. (p. 262)

Al escuchar el alboroto, Clara, madre de Blanca, aparece en escena decidida a enfrentarse a Esteban en defensa de su hija, recordándole a su esposo que, en el pasado, él también tuvo relaciones sexuales extramaritales con mujeres de diferentes clases sociales. Ante esto, el hombre “Perdió el control y descargó un puñetazo en la cara a su mujer, tirándola contra la pared: Clara se desplomó sin un grito... Clara abrió los ojos. Echaba sangre por la nariz. Cuando abrió la boca, escupió varios dientes, que cayeron al suelo y un hilo de saliva sanguinolenta le corrió por la barbilla y el cuello” (p. 263 – 264). Este es el gran punto de inflexión en la violencia ejercida por Esteban Trueba hacia su familia. El episodio de violencia vivido por ambas mujeres marca un antes y un después en su relación con el patriarca, a quien, ahora, evitan la amplia mayoría del tiempo y rara vez le dirigen la palabra. Por su parte, Esteban experimenta una doble visión de la situación: por un lado, es consciente de la irreparable ruptura causada por sus acciones, sintiendo culpa al respecto, pero también responsabiliza a Pedro Tercero García, por ser el motivo del enojo que lo llevó a actuar de manera violenta. De todas formas, la violencia en el plano doméstico no vuelve a ser ejercida

de manera física, mas la atmósfera de tensiones y temores sigue presente de manera irremediable en el hogar de los Trueba del Valle, quienes aprenden que los resultados de años de agresión no pueden ser borrados.

Cabe destacar que, hacia el final de la novela, Esteban Trueba experimenta un arco de expiación manifestado en su nieta Alba, hija de Blanca y Pedro Tercero, quien es su consentida, además de la única de su familia criada desde el amor y no desde la dureza. Muy por el contrario, la familia Bradford de *Nuestra parte de noche* no vive ningún tipo de evolución destinada a la redención, dedicándose a reproducir las dinámicas del abuso de manera indiscriminada y con fines que van desde lo utilitario hasta lo puramente malévolo, llevando a cabo procesos de crueldad sin más interés que causar el mal.

En la novela de Mariana Enríquez, a diferencia de *La casa de los espíritus*, la atmósfera terrorífica no se construye a partir de lo simbólico para llegar a una manifestación física en un punto culmen, sino que la violencia física de la que son víctima los personajes y los resultados que tiene en ellos se representan de manera reiterada, siendo parte de la atmósfera terrorífica.

Uno de los primeros episodios de violencia representados en *Nuestra parte de noche* es protagonizado por Juan, quien golpea a su hijo Gaspar, de corta edad, en un momento de desobediencia;

Le dio un golpe en la mejilla con la mano abierta, un golpe que le dio vuelta la cara, lo hizo tambalear sobre la banqueta y finalmente lo hizo perder el equilibrio. Gaspar cayó con un golpe seco, de costado, y la banqueta también cayó al piso, cerca, pero no lo tocó. Juan se le acercó ignorando sus gritos, lo sentó de un empujón y vio la marca roja en la mejilla y el labio hinchado. La punzada de arrepentimiento desapareció en cuanto Gaspar empezó a llorar. Callate, le dijo, y tirándole del pelo lo obligó a mirarlo a los ojos, a tensar el cuello hacia atrás. (p. 67)

Cabe destacar que, poco después, se nos da a entender que los golpes eran una constante en la crianza de Gaspar, cuando Juan asegura que “si lo irritaba era capaz de golpearlo

brutalmente, más incluso que esa mañana” (p. 77). Es también necesario tener en cuenta que, a diferencia de *La casa de los espíritus*, la agresión en la novela de Enríquez no es ejercida solamente por un sujeto, sino que es practicada ocasionalmente por toda la familia en que se enfoca la obra, siendo Juan, al haberse criado en este entorno, educado por la fuerza.

Un ejemplo de la dura crianza ejercida por los Bradford se presenta cuando Gaspar conoce a su abuela, quien, a solas, lo somete a una prueba para medir su utilidad para la Orden. Gaspar le cuenta lo ocurrido a su padre, comentándole que “La abuela se enojó porque cuando me la dieron porque casi se me cae, es repesada... Me la sacó y me pegó y me dijo que era un tarado” (p. 148). Tras esto, Juan decide cobrar venganza contra su suegra, arrancándole los dientes y los labios en un momento en que no había más familiares presentes (p. 160), y procedió a amenazarla, manifestándole que “Debería cortarte la mano con la que golpeaste a mi hijo” (p. 161).

Como vimos anteriormente, el máximo momento de violencia doméstica representado en la novela de Allende se da cuando Esteban Trueba agrede a Clara y Blanca, su esposa y su hija, lo cual se trata de un punto de quiebre en su relación. Del mismo modo, probablemente la mayor demostración de violencia intrafamiliar desmedida en *Nuestra parte de noche* es llevada a cabo por Juan hacia su hijo, Gaspar. Este episodio, a diferencia de lo narrado por Allende, es descrito de manera mucho más gráfica y explícita, como demuestra el siguiente extracto:

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... 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. (p. 314)

Más adelante, tanto el personaje de Gaspar como los lectores descubrimos que este ejemplo de brutalidad no es llevado a cabo con intenciones violentas, sino con motivos rituales, los

cuales serán retomados en el segundo capítulo. De todos modos, el momento de su descripción nos permite recordar lo planteado por King en *Danse Macabre*, cuando plantea que el terror se puede manifestar de forma repentina a partir de una sensación de inestabilidad (p. 13) habiendo solamente indicios de una amenaza, los cuales mantienen en alerta al personaje amenazado, quien, mediante sus exacerbadas facultades mentales, cree estar en peligro frente a algo que aún le parece incognoscible. En este caso particular, el principal indicio que mantiene en alerta a Gaspar es el abuso del que es víctima, siendo la muerte la gran amenaza que aún no ha conocido, pero que sus facultades le indican que se hará presente y a la que teme tener que enfrentarse.

El dantesco escenario marcado por la violencia se configura, entonces, de tal manera que la incesante agresión se vuelve parte de la ya citada atmósfera terrorífica y no funciona como el punto máximo de ésta. El principal contraste entre la expresión de lo terrorífico en *La casa de los espíritus* y *Nuestra parte de noche* radica en que, en la novela chilena, lo atmosférico se construye de manera simbólica a partir de asperezas entre pares, relaciones emocionalmente hostiles y deseos agresivos, contando con situaciones muy específicas en que este ambiente de aversiones alcanza el punto culmen de la violencia física ejercida en arrebatos. Por su parte, en la novela argentina la atmósfera del miedo tiene como base la agresión constante, la cual se expresa en su punto máximo con la muy factible amenaza de la muerte, la cual se manifiesta de manera implícita a lo largo de toda la crianza de Gaspar, quien es torturado por su padre y teme la llegada del día en que sus abusos lleguen a otro nivel.

1.2.Horror

1.2.1. Violencia sexual

La dimensión sexual de lo horroroso es trabajada de maneras muy diferentes en ambas novelas. Si nos referimos a la representación de las relaciones sexuales, lo primero que debemos mencionar es la marcada presencia de la violencia sexual en *La casa de los espíritus*, la cual, en *Nuestra parte de noche*, aparece sólo en contadas ocasiones.

Teresa Huerta plantea que en gran parte de la novela de Allende, las masculinidades operan como victimarias (p. 59). Como fue mencionado en apartados anteriores, el personaje de Esteban Trueba ejerce la violencia física en contra de su familia en ocasiones específicas y siempre a modo de exabrupto. Sin embargo, su aparente reluctancia a la agresividad física en contra de su familia no fue impedimento para abusar sexualmente de sus hacendadas en innumerables ocasiones, dinámica que, al igual que toda otra forma de violencia, es replicada como un ciclo prácticamente indetenible.

El primer momento en que se narra directamente un abuso sexual ocurre cuando Esteban Trueba viola a una campesina de quince años llamada Pancha García. De la joven sobreviviente se menciona que “no se defendió, no se quejó, no cerró los ojos. Se quedó de espaldas, mirando el cielo con expresión despavorida, hasta que sintió que el hombre se desplomaba con un gemido a su lado. Entonces empezó a llorar suavemente. Antes que ella su madre, y antes que su madre su abuela, habían sufrido el mismo destino” (p. 86). A diferencia de otros episodios de violencia sexual, éste no requiere de una descripción innecesariamente gráfica para manifestar su extrema importancia para el desarrollo de la novela, pues los resultados de este evento son suficientes para darlo a conocer: la adolescente resultó embarazada de esta violación, teniendo un hijo al que llama Esteban García y, posteriormente, este tiene otro hijo que recibirá el mismo nombre.

Esteban García funciona como una de las principales amenazas a las que se verá expuestas la familia Trueba del Valle, siendo la consecuencia directa de los horrores cometidos por Esteban Trueba en el pasado, y encarnando tanto la violencia sexual como la estatal, la cual será analizada en el siguiente apartado del presente capítulo. García, siendo consciente de que su existencia se debe a los abusos del patrón de Las Tres Marías y resintiéndolo su

condición de nieto ilegítimo no sujeto a la herencia de los Trueba (p. 249), decide continuar el círculo de violencias a modo de venganza contra la familia que no lo acogió, enfocándose principalmente en la menor del linaje de los Trueba: Alba de Satigny, hija de Blanca y nieta de Esteban Trueba.

Las vejaciones de las que es víctima Alba a manos de Esteban García comienzan, de manera ocasional, en su niñez, con una ocasión en que su primo ubicó la mano de la niña en sus genitales cuando él fue hasta su casa para pedir a Trueba —ahora dedicado a la política desde el bando conservador— el favor de facilitarle una recomendación para la Escuela de Carabineros (p. 372 – 373). Años después, García vuelve a aparecer brevemente en la vida de Alba, concretando nuevamente un acercamiento sexual no consentido con su prima, quien, según la narración, “trató de quitar la cara, pero él la sujetó firmemente con las dos manos, obligándola a enfrentarlo. Fue su primer beso. Sintió una sensación caliente, brutal, la piel áspera y mal afeitada le raspó la cara... Ella visualizó esa lengua como un molusco baboso y tibio, la invadió la náusea y le subió una arcada del estómago” (p. 424 – 425). Es posible mencionar que esta imagen no nos remite sólo a la condición horrorosa, sino también a la categoría de la repulsión planteada por King en *Danse Macabre*: en caso de que no se pueda despertar miedo en el lector, se le da asco.

Luis Fernando Mejía recuerda que el momento en que las historias de Alba y Esteban García se cruzan coincide con el punto más crucial y cruento de la historia: el período de la planificación y ejecución del golpe de Estado en Chile. Esteban García, ahora poseedor del rango de coronel, utiliza el poder que se le ha concedido para continuar de manera sistemática sus tormentos hacia Alba, a quien, luego del golpe de Estado, secuestra, tortura y viola en numerosas ocasiones. A través de contactos, Alba logra escapar de su encierro, no sin antes haberse embarazado producto de una de las violaciones. Una vez más, se nos recuerda el carácter cíclico del abuso, cuando Alba, consciente de que su tortura fue una venganza en contra de su familia, plantea que “el nieto de la mujer violada repite el gesto con la nieta del violador y dentro de cuarenta años, tal vez, mi nieto tumbe entre las matas del río a la suya y así, por los siglos venideros, en una historia inacabable de dolor” (p. 554 – 555). Sin embargo, frente a esto, Alba decide no ser parte de la cadena de agresiones iniciada por su abuelo con el objetivo de sanar sus traumas, asegurando que “ahora yo busco mi odio y no puedo

encontrarlo. Siento que se apaga en la medida en que me explico la existencia del coronel García y de otros como él” (p. 555).

Por su parte, la violencia sexual se encuentra presente en *Nuestra parte de noche* en un segundo plano, y sólo nos enteramos de ella gracias a la narración de historias por parte de ciertos personajes. Por ejemplo, la primera alusión al abuso se da cuando Juan y Gaspar se encuentran viajando por la carretera y se encuentran con un santuario dedicado a un niño que había sido asesinado y abusado (p. 72). A pesar de que en la novela, la representación de eventos de este tipo es breve y no especialmente descriptiva, Sandra Gasparini asegura que Enríquez recurre a “lenguaje e imágenes explícitas” (p. 282), además de conceptos médicos para adjudicar a estos fragmentos de por sí ya macabros de un considerable carácter siniestro.

Posteriormente, la narradora del cuarto capítulo de la novela de Enríquez, Rosario, cuenta la historia de Encarnación, una mujer que, décadas atrás, precedió a su esposo Juan como médium de la Orden, la cual fue “violada varias veces y las llamo violaciones a pesar de que la Orden habla de magia sexual” (p. 396). A diferencia de Alba, esta joven sí toma la decisión de vengarse de sus agresores, acabando con el ciclo de la violencia no por medio del perdón, sino que asesinando a los dirigentes de la Orden, aquellos hombres dispuestos a llevar a cabo vejaciones sexuales, mutilando también sus genitales (p. 397). Concretada su venganza, la mujer acabó con su propia vida lanzándose de una ventana.

La tercera, última y probablemente más macabra representación de la violencia sexual presente en *Nuestra parte de noche*, le ocurre a uno de los jóvenes integrantes de la Orden, Eddie, hermano de Stephen, el amante de Juan. Ya fue referida la existencia de magia sexual en *Nuestra parte de noche*, la cual será analizada con mayor detalle en el segundo capítulo; sin embargo, por el momento es importante considerar al respecto que ésta suele ser practicada, en la novela, con pleno consentimiento, teniendo como única excepción los casos de Encarnación y Eddie. En el caso de este último, su tortura fue llevada a cabo de manera experimental, con el objetivo de convertirlo en un nuevo vidente que pueda reemplazar a Juan de ser necesario. Juan descubre eventualmente que, para este cometido, a su compañero “lo violaron usando restos humanos” (p. 416). Esta situación adquiere un carácter aún más sombrío si consideramos que, en la novela, se plantea que los médiums comienzan a ser

entrenados desde la niñez, por lo cual podemos concluir que Eddie ha sido sometido a estos tormentos siendo aún un niño. El resultado de la tortura fue que el joven adquirió incontenibles arranques de ira en los que podía hacerse daño a sí mismo y a los demás y desarrolló trastornos mentales que, en palabras de su madre, “no había institución que pudiese contenerlo” (p. 294). Este nuevo carácter bestial de un personaje en su niñez es descrito por Alondra Bernal, quien plantea en *El mundo infantil monstruoso en los cuentos de Mariana Enríquez* que la argentina “construye una infancia que escapa de las órdenes de lo establecido, adquiriendo denominaciones monstruosas” (p. 10), y asegura también que la niñez representada como catalizadora de la violencia es una constante en su obra, siendo sometida a tratos hostiles, careciendo de afectos y, finalmente, ejerciendo la agresión (p. 13).

Al igual que Encarnación, Eddie emprende una venganza dirigida a la Orden que ordenó su tortura sexual, asesinando esta vez no a los dirigentes, sino que a sus hijos, empleando nuevamente la violencia como medio para acabar con, valga la redundancia, la violencia. La narradora de este capítulo se detiene a reflexionar en torno a ambos casos de ajusticiamiento vividos dentro de la Orden, planteando que “Los dos querían detener la estirpe y los dos casi habían acabado con la Orden de diferentes maneras: Encarnación terminó con los viejos, Eddie con los hijos” (p. 458).

En retrospectiva, podemos asegurar que, a pesar de que la violencia sexual se encuentra presente en ambas novelas, su representación es bastante distinta. *La casa de los espíritus* suele ofrecer descripciones más gráficas, aunque, a pesar de las breves especificaciones de Enríquez, *Nuestra parte de noche* suele ser mucho más cruda. A este contraste se suma el hecho de que ambas novelas proponen formas diferentes de combatir ciclos de violencia sexual: mientras el personaje de Alba lo hace desde la paz y el reencuentro en la novela de Allende, la respuesta de Eddie y Encarnación de la obra de Enríquez remite al ajusticiamiento. Si alguno de los dos métodos es realmente útil para acabar con el horror o no, se trata de una discusión más extensa.

1.2.2. Violencia de Estado

El más alto y cruento grado de lo horroroso en ambas novelas se alcanza por medio de la descripción de hechos de violencia de Estado. Pablo Ansolabehere en sus “Reescrituras del terror” (2014) que “sobre todo después del estado público que toman las denuncias sobre el sistema represivo dictatorial, el terror se instala como un tema ineludible de discusión, debate y representación al que la literatura no dejará de visitar una y otra vez” (p. 3). El autor plantea también, esta vez en “Apuntes sobre el terror argentino” (2018), que “la inquietud que puede surgir del miedo a un otro diferente por su condición social, racial o cultural está siempre condicionada por la política” (p. 4), conclusión que también puede ser aplicada en específico a la novela chilena *La casa de los espíritus*, debido a la permanente dimensión política presente en las representaciones de la violencia en sus muchas facetas.

En apartados previos nos hemos referido a la violencia doméstica y a la violencia sexual, entendiéndolas como fenómenos directamente ligados a las relaciones de poder marcadas por la inequidad. En el contexto de la violencia de Estado, estas relaciones interpersonales de dominación se ven aún más acentuadas, contando, los agresores, con mucha más autoridad y teniendo más poder para llevar a cabo ejercicios de crueldad, mientras el sujeto subyugado ya no posee la capacidad —como ocurre en el caso de la violencia entre familiares— de restarse de su situación ni de oponer resistencia.

El miedo, de este modo, ya no es configurado de manera atmosférica, desligándose de la categoría del terror. Por el contrario, la ejecución de la violencia de Estado remite por completo a la categoría de lo horroroso definida por Radcliffe y King, debido a que el sujeto ya no teme a una amenaza potencial, sino a una muy real que se ha manifestado físicamente, que despierta en él la reacción física paralizante y a la cual debe seguir enfrentándose.

A pesar de que la exposición de la violencia estatal ya no es atmosférica, *La casa de los espíritus* sí se encarga de establecer una construcción detallada de los hechos previos al golpe de Estado. Para esto, se relata de manera específica lo acontecido las décadas anteriores a la instauración de la dictadura, así como los años de gobierno del presidente socialista Salvador Allende. Sabemos, por ejemplo, que Esteban Trueba accede al poder político desde la posición de senador perteneciente al Partido Conservador. Desde estos mismos instantes, los

lectores sabemos, en palabras de Teresa Huerta, que “Todo el sistema político validado por Esteban Trueba y su conglomerado conservador se sustenta sobre una base de terror e ignorancia, pues mantiene a sus hacendados bajo condiciones tiránicas y no les permiten acceder a una educación real, obteniendo sus votos mediante amenazas y cohechos” (p. 60).

Posteriormente, somos testigos de cómo los personajes de la novela perciben el triunfo de un presidente socialista y sus años de gobierno, manifestando que “la derecha realizaba una serie de acciones estratégicas destinadas a hacer trizas la economía y desprestigiar al gobierno” (p. 449), de este modo, se da a entender que el ejercicio de la violencia de Estado tuvo una extensa planificación, para culminar con los ya conocidos crímenes de lesa humanidad vividos por ciudadanos chilenos durante la dictadura militar. Esto nos recuerda lo planteado sobre las novelas de horror por Stephen King, quien asegura que “cada diez o veinte años parecen disfrutar de un ciclo de creciente éxito y visibilidad. Estos períodos casi siempre parecen coincidir con períodos de crisis económica y/o política bastante serios” (p. 23). *La casa de los espíritus*, al haber sido escrita a principios de los años 1980, indiscutiblemente se enmarca en un período de marcada crisis sociopolítica en Chile, lo cual explica, desde la perspectiva de King, el recurso de lo horroroso como vía para entregar su mensaje.

Resulta también curioso cómo *La casa de los espíritus* recurre constantemente a las anacronías para revelar eventos trágicos aún no narrados. Este tipo de salto temporal específico recibe el nombre de prolepsis repetitiva, y es descrita por Gerard Genette en “El discurso del relato: ensayo de método” como una pequeña aproximación a un evento futuro que será explicado y desarrollado en su totalidad de manera posterior, cuando los eventos anunciados coincidan con el acontecer presente de la narración (p. 12). Un ejemplo de esto se da cuando, antes de la representación del golpe de Estado, se da el aviso de que “Diez meses y once días más tarde... se llevaron a Alba en la noche, durante el toque de queda” (p. 471), situación que no es relatada sino hasta el final del capítulo siguiente (p. 518), contando con gran cantidad de eventos en el medio. Estos pequeños *spoilers* resultan de suma utilidad para comprender el ya referido carácter cíclico de la sucesión de violencia descrito en ambas novelas, como una cadena irrefrenable de agresiones que continúa replicándose para conocimiento de todos, sin contar con una forma realmente efectiva de detenerla y limitándose a esperar la llegada de más desgracias.

En apartados previos hemos reflexionado en torno a la enfermedad, la violencia doméstica y la violencia sexual, fenómenos que, si bien son muy reales, forman parte de contextos muy diversos y no necesariamente de períodos históricos específicos. Llegado el momento de referirnos al horror como un factor determinante de la violencia de Estado, se vuelve necesario traer a la palestra ciertas disposiciones teóricas sobre la cobertura de la historia en la literatura. Kurt Spang asegura en “Apuntes para una definición de la novela histórica” que la historia se trata de “la actuación del hombre en el tiempo” (Spang, 72). Podemos ampliar esta definición considerando aquello que la humanidad ha llevado a cabo y que excede el plano de lo individual, teniendo al menos algún impacto en lo que concierne al desarrollo de la sociedad. Una vez dicho lo anterior, podemos establecer que lo que llamamos novela histórica consiste en un subgénero que trasciende los límites de lo literario, no tratándose únicamente de un ejercicio narrativo. Por el contrario, se enmarca en un contexto verificable que corresponde a una realidad del pasado, y enuncia aquello que, en este marco, pudiera haber ocurrido (p. 84).

Habiendo convenido lo antedicho, podemos adentrarnos al concepto de la Nueva Novela Histórica, variante de la novela histórica enfocada en la reescritura ficcional de períodos históricos reales, categoría poseedora de características muy útiles para comprender el tratamiento dado a la historia chilena y argentina en las novelas estudiadas. Marcela Bonett escribe en “La Nueva Novela Histórica y la pretendida búsqueda de una identidad latinoamericana” que las características determinantes de la Nueva Novela Histórica son “la alteración o puesta en duda de la realidad construida por “la historia oficial”, la multiplicidad de discursos, de hablas, de perspectivas narrativas, la incorporación de personajes silenciados a lo largo de la historia y los quiebres temporales del relato” (p. 7). El sitio web *Memoria Chilena* de la Biblioteca Nacional de Chile añade las características de “La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. La ficcionalización de personajes históricos. La metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación” (párr. 5 – 7), entre otras.

Los recursos característicos de la Nueva Novela Histórica son empleados de manera constante y casi permanente en ambas novelas, y, en ocasiones, de la mano de la experiencia de la violencia estatal.

Podemos comenzar refiriéndonos a una de las características que ya fue mencionada previamente en este informe: la presencia de anacronías y quiebres temporales. El empleo de saltos temporales en ambas novelas es llevado a cabo de maneras sumamente diferentes. Por un lado, *La casa de los espíritus* recurre en numerosas ocasiones a la ya citada prolepsis repetitiva correspondiente a, como se le llama coloquialmente, un breve *spoiler* de un crucial evento futuro. Otro ejemplo de este salto temporal se da cuando Blanca conoce, en su niñez temprana, al hombre que se vuelve su amante. Este episodio narra que “el niño estaba de espaldas en el suelo y Blanca se acurrucaba con la cabeza apoyada en el vientre panzudo de su nuevo amigo. En esa misma posición serían sorprendidos muchos años después, para desdicha de los dos, y no les alcanzaría la vida para pagarlo” (p. 145), fragmento que remite al ya citado evento en que su padre la descubre teniendo relaciones con un campesino, situación que motiva un brutal hecho de violencia familiar.

Nuestra parte de noche, por su parte, no emplea este recurso temporal específico, pero sí se desliga de la narración cronológica. Para contextualizar, la novela cuenta con seis capítulos, todos ellos ubicados temporalmente en distintos momentos de la historia Argentina desde el año 1960 hasta la segunda mitad de los años 1990, abarcando casi cuatro décadas. Todos estos capítulos, además, cuentan con narradores diferentes enfocados en personajes distintos, otra característica propia de la Nueva Novela Histórica. Este rasgo también se presenta en *La casa de los espíritus*, novela narrada principalmente en tercera persona, pero con episodios específicos narrados por los personajes de Esteban y Alba, quienes exponen visiones diferidas con respecto a los hechos históricos vividos por su país.

Es importante concebir estas obras como posibles representantes de la ficción histórica debido a la existencia de una nueva categoría ficcional estudiada por numerosos autores: el horror histórico. Christian Snoey define este concepto como “la irrupción de la conciencia de las posibilidades desmedidas del mal humano” (p. 83), noción perfectamente aplicable a ambas novelas, en las cuales la crueldad exhibida por la humanidad se manifiesta permanentemente.

Adentrándonos ya en el análisis específico de la violencia de Estado en ambas novelas, debemos considerar ciertas diferencias. Por un lado, la novela de Allende expone, como ya

fue mencionado, los años previos al golpe de Estado liderado por el dictador Augusto Pinochet en contra del democráticamente electo presidente socialista Salvador Allende. Por su parte, *Nuestra parte de noche* dedica un capítulo a describir eventos ocurridos durante la década que antecedió a la dictadura argentina; sin embargo, la narradora, Rosario, no se detiene a reflexionar en torno a la política de su país, limitándose a referirse a su vida como miembro de la Orden, sin considerar la relación de este grupo con un sector sociopolítico específico. Sin embargo, la novela de Enríquez detalla también lo ocurrido a sus personajes en años posteriores a la recuperación de la democracia, exponiendo algunas consecuencias del gobierno dictatorial, enfatizando, como explica Ana Forcinito, en “la continuidad de la violencia luego de la vuelta a la democracia, a través de una precarización que se incrementa con las políticas neoliberales en los años 1990” (p. 203).

El golpe de Estado argentino, por su parte, no es descrito en ningún momento, a diferencia del chileno, narrado minuciosamente en *La casa de los espíritus*. Es destacable el detalle con que los episodios de violencia de todo tipo son descritos. Teresa Huerta dice al respecto que la violencia en la obra de Allende tiene dos objetivos: llamar la atención del lector con la narración de eventos caóticos conocidos por un público latinoamericano y lograr que este público reflexione en torno a estos sucesos desde una perspectiva crítica, en lugar de limitarse a dejarse atrapar por el morbo (p. 57). De este modo, Allende describe el bombardeo del palacio de la moneda (p. 476), la muerte del presidente Salvador Allende (p. 477), la detención ilegal de los trabajadores y simpatizantes del gobierno (p. 478) y su posterior fusilamiento y destrucción de sus cuerpos con dinamita (p. 479), imágenes que ciertamente captan la atención del lector, a la vez que invitan a la reflexión sobre el horror causado por agentes del estado en contextos dictatoriales. Este proceso de reflexión es motivado directamente por la violencia, la cual es, de cierto modo, también proyectada hacia los testigos. Valeria Rocco propone al respecto que “A la víctima directa de la masacre, de la mutilación, la violación o la vejación, se añade la víctima indirecta que, a través de la contemplación sin filtros de esa violencia, se siente también violentada y herida” (p. 457). Es justamente este proceso de identificación y compartición del dolor ajeno lo que provoca que los lectores tengamos una mirada crítica sobre los episodios de violencia descritos.

A pesar de diferir en cuanto a la representación de los golpes de Estado chileno y argentino, ambas novelas se refieren a las torturas de las que eran víctimas los ciudadanos de sus respectivos países. En *Nuestra parte de noche*, entra en cuestión de manera muy definitiva la transgresión del cuerpo planteada por Diamantino (p. 60), al presentar en la novela a víctimas cuyos cuerpos han experimentado metamorfosis monstruosas producto de la tortura de la Orden, secta que opera de manera encubierta amparada por el régimen dictatorial, el cual facilita a detenidos para sus rituales. Un ejemplo claro de esto se da cuando Juan debe visitar a la familia Bradford y encuentra, en la casa, un túnel en que mantenían encerrados a niños torturados:

Estaba en una jaula para animales, seguramente traída del zoológico vecino... Recordó cuando Rosario había sido obligada a cuidar de otra camada de chicos secuestrados, que Mercedes los guardaba en uno de sus campos de la provincia de Buenos Aires, y él había decidido ayudarla. Aquella vez también estaban en jaulas. Ahora el primer chico estaba en una jaula oxidada y sucia que posiblemente había cargado animales. La pierna izquierda la tenía atada a la espalda en una posición que había obligado a quebrarle la cadera. Como era muy chico (¿un año?, difícil saberlo por la mugre), seguramente la quebradura había resultado sencilla. Tenía el cuello ya torcido también, por la ubicación del pie, y, cuando Juan le acercó la linterna para verlo mejor, reaccionó como un animal, con la boca abierta y un gruñido; le habían cortado la lengua en dos y ahora era bífida. A su alrededor, adentro de la jaula, estaban los restos de su comida: esqueletos de gatos y algunos pequeños huesos humanos (p. 157).

Los motivos de estas vejaciones nunca llegan a ser explicados a cabalidad, y sólo podemos inferir que apuntan al fin último de la Orden: obtener la inmortalidad mediante sacrificios y rituales.

La casa de los espíritus no expone la transgresión de la corporalidad por medio de metamorfosis monstruosas, sino por medio de la aplicación del dolor. Sabemos que el personaje de Alba es abusado sexualmente durante su detención, pero su tormento no se acaba ahí, pues la joven es llevada primero a un retén de carabineros y luego a un campo de

concentración, lugares en donde le aplican todo tipo de torturas, desde la aplicación de electricidad (p. 526) hasta el confinamiento solitario en una celda bautizada como “la perrera” (p. 531), un diminuto espacio sin luz ni aire empleado como tortura psicológica debido a sus extremas condiciones, todo esto amparado por su primo Esteban García, quien opera en la novela como una especie de encarnación de la opresión estatal.

Cabe destacar que estudiosos como Valeria Rocco postulan que la existencia de un Estado es inherentemente violento hacia la ciudadanía, pues la construcción del aparato estatal “puede entenderse sólo como un acto violento ejercido para administrar racionalmente la violencia (459). Esto nos recuerda, como fue mencionado al comienzo de este apartado, la intensificación de las relaciones de subyugación interpersonales ligadas a la violencia de Estado: mientras un hecho de violencia entre pares puede ser repelido o evadido, un hecho de violencia llevado a cabo por parte de un Estado en contra de sus ciudadanos no puede ser detenido desde la voluntad individual, pues remite a una dinámica estructural y sistemática.

Considero importante referirme al rasgo de la presencia de ejercicios metaficcionales o reflexivos por parte del narrador con respecto a su discurso y proceso de creación, presente en este tipo de obras ficcionales. Esta particularidad se vuelve indispensable para comprender cómo se configura la pluralidad de voces en ambas novelas, otro recurso que da cuenta de las diferentes percepciones de los personajes con respecto a las condiciones políticas de sus países, incluyendo el ejercicio de la violencia por parte de agentes estatales.

Por un lado, *Nuestra parte de noche* cuenta con un capítulo totalmente narrado por una periodista llamada Olga Gallardo, cuyo discurso se enfoca principalmente en la familia Bradford y su participación en episodios trágicos. Este capítulo es narrado siguiendo el formato de una crónica periodística, por lo cual cuenta con testimonios, investigaciones y evidencias que sobre nuevos descubrimientos de crímenes de lesa humanidad llevados a cabo desde la selva, espacio imprescindible para las operaciones de la Orden. Todo esto, además de una conversación con una antigua integrante de este grupo religioso, motivan a la periodista a investigar a la familia Bradford. Sus intentos resultan, sin embargo, infructuosos, debido a que “acceder a los Bradford resultó extremadamente complejo: ante cada intento, tuve respuesta de sus abogados. Los teléfonos siempre eran atendidos por secretarios gélidos.

Las propiedades estaban custodiadas. La familia es un país dentro del país” (p. 512). En sus intentos, además, la mujer se ve expuesta a los resultados de la fe practicada por esta familia, lo cual la lleva a dudar de su cordura y abandonar su investigación, quedando, la materia de la violencia de estado en la selva, inconclusa.

Por su parte, *La casa de los espíritus* se encuentra escrita, aunque principalmente en tercera persona, siguiendo el formato de un diario escrito por Alba(,) luego de su escape del centro de torturas. Los lectores sabemos desde la primera página de la novela sobre esta forma de escritura, pues la narradora nos comenta inmediatamente que, cincuenta años en el futuro, ha utilizado los antiguos cuadernos de Clara del Valle para reconstruir su historia familiar y, de este modo, contar su propia historia, como se demuestra al asegurar que “sus cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto” (p. 15). A pesar de ser un diario ficcional, la amplia mayoría del relato se encuentra escrito en tercera persona, manifestándose la voz de Alba solamente al comienzo y al final de la novela. Sin embargo, la narradora plantea explícitamente que comenzó a escribir sus memorias de manera mental con la intención de mantener su imaginación ocupada y así no perder la razón durante su encierro en la perrera (p. 532). Es preciso señalar que, una vez que la joven escapó de su encierro, comenzó a escribir su testimonio de manera efectiva, ayudada por los escritos de Clara y por su abuelo, razón por la cual también contamos con un relato en primera persona desde la perspectiva de Esteban Trueba en algunas ocasiones.

Al igual que con el caso de la violencia sexual, *La casa de los espíritus* propone una vía para atravesar el trauma de la violencia estatal no desde la replicación del ciclo de odios, sino desde la reconciliación con los demonios personales, mediante el ejercicio catártico de la escritura de las propias memorias. Todo esto se da con el objetivo de dejar constancia de lo vivido y así, finalmente, no olvidar aquello que la narradora logró y que le permitió realizar este ejercicio: haber sobrevivido.

Teniendo claro todo lo antedicho, podemos concluir este apartado recapitulando las principales similitudes y diferencias entre el tratamiento que ambas novelas dan a la violencia de Estado.

Para comenzar, podemos destacar que ambas novelas emplean los saltos temporales con el objetivo de describir distintos períodos de la historia de sus países. Ambas novelas utilizan anacronías de distintas características, sin embargo, en ambas se cumple el objetivo de demostrar que la historia de Chile y Argentina se ve marcada por la violencia constante. Otra dimensión que sustenta esta visión es el empleo, aunque subvertido, de recursos propios de la ficción histórica: el cuestionamiento a la historia oficial, la pluralidad de voces, recursos como el diario y la crónica, entre otros.

También podemos establecer que la manifestación de la violencia de Estado en la historia de Chile y Argentina funciona como un fenómeno inherentemente horroroso. El miedo, en este sentido, ya no se configura de manera atmosférica mediante indicios de una potencial amenaza futura, sino que aparece como una inexorable respuesta frente a una amenaza real, tangible, cuyos efectos son principalmente paralizantes, quedando, los actantes de ambas novelas, totalmente sometidos ante la voluntad de sujetos que quieren, a toda costa, hacerles daño.

A pesar de las antedichas similitudes entre ambas novelas, existe una gran diferencia que ya encontramos previamente en el apartado de la violencia sexual: la forma en que los personajes deciden dar fin a los horrores experimentados. Hacia el final de *La casa de los espíritus*, podemos notar que las intenciones de Alba son reconciliarse con sus propios traumas por medio de la escritura autorreflexiva e introspectiva, deseando acabar con la reproducción de la violencia. Por el contrario, *Nuestra parte de noche* insiste en que la única forma viable para acabar con el horror es luchando activamente contra quienes lo replican.

Finalmente, es importante considerar que, a diferencia de la obra de Allende, la novela de Enríquez describe episodios de violencia estatal ligados directamente a lo sobrenatural. El ejercicio de la violencia desde una dimensión que escapa de las leyes de la naturaleza será analizado en el siguiente capítulo.

Capítulo 2: Terror y Horror Sobrenatural

1.1. Terror

1.1.1. Brujería, espiritismo y ritualismo

Las prácticas religiosas del ocultismo son un factor permanente en ambas novelas, el cual permite que la configuración atmosférica del miedo tome nuevos matices más allá de lo puramente mimético, ligado a la enfermedad o la violencia intrafamiliar.

Antes de proceder a referenciar partes de ambas obras en que se represente el ejercicio de las ciencias ocultas, sería conveniente establecer correctamente por qué las novelas estudiadas pertenecen respectivamente a las formas ficcionales de lo fantástico y lo real mágico, categorías que permiten la descripción de dichas ciencias ocultas.

Como fue expuesto en el capítulo del Marco Teórico de este informe, autores como Tzvetan Todorov y David Roas definen la categoría de lo fantástico como la manifestación de un episodio sobrenatural ubicada en un punto intermedio entre lo extraño y lo maravilloso. Todorov recalca el hecho de que los lectores de una obra fantástica desconocen si los fenómenos percibidos poseen una explicación lógica (por ejemplo, que sea un producto de la imaginación de los personajes) o si efectivamente la situación vivida escapa de las leyes de la naturaleza cognoscibles y aceptadas. La vacilación vivida por el lector entre percibir lo expuesto como un fenómeno explicable o como algo alejado del entendimiento provisto por las leyes de la naturaleza se debe, en gran parte, a la duda experimentada por los propios personajes. Un ejemplo de esto ocurre en *Nuestra parte de noche* cuando Rosario lee el tarot para un cliente y le cuenta sobre la fe predicada por la Orden, ante lo cual el hombre la “escuchaba como se escucha a una loca” (p. 407). Es de este modo cómo se construye la vacilación en la novela de Enríquez: se nos posiciona inicialmente en un mundo que equivale al nuestro, específicamente en el contexto de la dictadura Argentina, pero pronto notamos que algunos personajes profesan ideologías y llevan a cabo prácticas de otro mundo, por medio de las cuales irrumpe, en la novela, lo sobrenatural. Sin embargo, a pesar de que algunos actantes vean esto como parte cotidiana en sus vidas, otros personajes lo consideran

irreal y absurdo. El lector, de este modo, no termina de entender las leyes que rigen el mundo representado.

El personaje de Gaspar es indispensable para comprender la incesante indecisión entre lo sobrenatural explicado lógicamente o no. A pesar de que su familia lideró la Orden por generaciones, llevando a cabo todo tipo de prácticas ritualistas que van más allá del saber científico, Gaspar es criado lejos de ese ambiente, manteniéndose completamente aislado del alcance de los Bradford. Este distanciamiento ocurre debido a que sus padres, Juan y Rosario, en compañía de sus amigos y amantes Stephen y Tali, consideran que la Orden representa un peligro para el niño, por lo cual ellos mismos llevan a cabo los ritos necesarios para que sus familiares no puedan acceder a él. Entre estos ritos se encuentra el episodio citado en el apartado de la violencia doméstica, en el cual Juan utiliza cristales rotos para grabar un símbolo en el brazo de su hijo, símbolo necesario para sellar el ritual. Por lo antes mencionado, Gaspar crece sin conocimientos relativos a la Orden, sus acciones ni la fe profesada, por lo cual, luego de que su padre muere y la Orden puede llevar a cabo sus primeros acercamientos, el joven protagonista no es capaz de arribar a una conclusión exacta que pueda explicar los eventos aparentemente sobrenaturales que ha presenciado. La situación de Gaspar nos recuerda a lo planteado por David Roas y discutido en el Marco Teórico respecto de que lo fantástico se sitúa en un mundo basado en el mundo empírico y representado como real, contexto en el que elementos que escapan del entendimiento humano se manifiestan de manera repentina y trastocan el curso de vida de los personajes, quienes no son totalmente capaces de explicarse cómo han llegado a su situación presente.

Habiendo aclarado el carácter fantástico identificable en la novela de Enríquez, debemos recordar que Roas se refiere también a la categoría del realismo mágico como un punto medio entre lo fantástico y lo maravilloso en el cual se representa una realidad en que las leyes naturales del mundo empírico y la presencia de lo sobrenatural conviven de manera no problemática, pues ambos planos se entrecruzan sin choques ni tensiones. Esta descripción coincide perfectamente con *La casa de los espíritus*, pues la novela de Allende toma como base la realidad nacional de Chile y nutre a sus personajes de características sobrenaturales, poseyendo, el mundo representado, las leyes de la naturaleza necesarias para que esto ocurra. El ejemplo más evidente de esta representación remite al personaje de Clara del Valle, mujer

dotada de habilidades como la clarividencia y la telekinesis desde su niñez, siendo capaz de mover objetos con la mente a voluntad, lo cual “se fue acentuando hasta tener tanta práctica, que podía mover las teclas del piano con la tapa cerrada, aunque nunca pudo desplazar el instrumento por la sala, como era su deseo” (p. 110), situación conocida perfectamente y jamás cuestionada por su entorno.

Es útil tener en cuenta que los elementos sobrenaturales expuestos como una realidad no problematizada ocasiona que los personajes no se cuestionen su existencia, admitiéndola como parte de su vida cotidiana, al contrario de como ocurre en la ficción fantástica. Sin embargo, hay un episodio de *La casa de los espíritus* en que algunos personajes reflexionan en torno a su propia cordura, lo cual resulta curioso dada la duda existente en la categoría de lo fantástico con respecto a lo mágico, es decir: como una realidad o como un producto de la imaginación. Dicha discusión en torno a las facultades mentales de la familia Trueba del Valle se da en el siguiente fragmento:

—En casi todas las familias hay algún tonto o un loco, hijita —aseguró Clara mientras se afanaba en su tejido, porque en todos esos años no había aprendido a tejer sin mirar—. A veces no se ven, porque los esconden, como si fuera una vergüenza. Los encierran en los cuartos más apartados, para que no los vean las visitas. Pero en realidad no hay de qué avergonzarse, ellos también son obra de Dios.

—Pero en nuestra familia no hay ninguno, abuela —replicó Alba.

—No. Aquí la locura se repartió entre todos y no sobró nada para tener nuestro propio loco de remate (p. 365).

La aceptación de la propia locura resulta de utilidad para comprender el contraste entre la naturaleza de lo fantástico y el realismo mágico presente en ambas novelas: mientras los personajes de *Nuestra parte de noche* pueden presentar dudas respecto a sus facultades mentales, sin arribar a conclusiones precisas y, por tanto, sin llegar a comprender la naturaleza de lo sobrenatural, las mujeres de *La casa de los espíritus* son conscientes de su propia insania, y, a la vez, pueden admitir lo mágico en sus vidas. Tal y como se menciona en la novela de Enríquez, “El estado de clarividencia, cuando es permanente, es locura” (p.

416); por el contrario, en la novela de Allende, la locura compartida es lo que otorga a la familia el poder de la clarividencia.

Cabe destacar que a pesar de que la novela de Allende pertenece a la corriente del realismo mágico, se nutre también de muchas características del real maravilloso descrito originalmente por Alejo Carpentier, como la presencia de mitos e historias populares, las tensiones entre lo americano y lo europeo y la representación de creencias y tradiciones de pueblos originarios. Este último punto es de suma importancia para la configuración atmosférica de lo temible, debido a la naturaleza de las historias representadas a partir de estas tradiciones. Lovecraft, por ejemplo, apunta a que las historias populares transmitidas de generación en generación en el continente americano suelen remitir a imágenes violentas en que participan personajes extraordinarios, como dioses, demonios, brujos y nativos de pueblos desconocidos, muchas veces en contextos físicos naturales como el bosque o la selva (p. 60). Es bueno también recordar que gran parte de los eventos terroríficos de *Nuestra parte de noche* se dan justamente en la selva argentina, mientras que en *La casa de los espíritus* lo terrorífico suele ocurrir —además de en la ciudad— en el campo y el desierto.

Teniendo ya claro el porqué de las categorías a las que pertenece cada novela estudiada, es momento de identificar cómo la configuración atmosférica del miedo se pliega a estas formas ficcionales marcadas por la presencia de lo sobrenatural.

La atmósfera terrorífica presente en *La casa de los espíritus* se manifiesta, por ejemplo, por medio del contacto establecido por Clara con fantasmas que rondan la casa de su familia. Una de las primeras alusiones a este fenómeno se da en el tercer capítulo de la novela, cuando, refiriéndose a la niñez de Clara marcada por sus habilidades de carácter mágico, se menciona que:

“Su padre le prohibió escrutar el futuro en los naipes e invocar fantasmas y espíritus traviesos que molestaban al resto de la familia y aterrorizaban a la servidumbre, pero Nívea comprendió que mientras más limitaciones y sustos tenía que soportar su hija menor, más lunática se ponía, de modo que decidió dejarla en paz con sus trucos de espiritista (p. 110).

Es preciso señalar que la figura del fantasma es recurrente en las obras de carácter mágico-realistas. María Ramírez Ferreira plantea al respecto que “en el realismo mágico se puede sobrevivir a la muerte y es así como en esta literatura vemos fantasmas, vidas imposiblemente longevas, etc.” (p. 15), razón por la cual, a lo largo de la novela, podemos encontrar fragmentos con la presencia de los espíritus de Férula y Clara, entre otros personajes.

La postura permisiva de su madre permite que Clara pueda desarrollar sus habilidades durante todo el curso de su vida, explorándolas desde distintas facetas. Ejemplo de esto es su experimentación recurrente con las artes de la adivinación, las cuales utiliza, por ejemplo, para tratar de ubicar a Férula luego de que la mujer fuera expulsada de la casa por su hermano, Esteban Trueba, por medio de la lectura de las cartas del Tarot (p. 180), esfuerzos que resultan, finalmente, infructuosos, pero permiten sumar el carácter sobrenatural a la atmósfera temible ya configurada a partir de la violencia.

Un evento curioso ocurrido en la novela de Allende es el de los intentos de Clara por comunicarse con extraterrestres, debido a su teoría de que su conexión con otro plano no es de carácter espiritual, sino interplanetario:

Tuvo sus primeras dudas respecto al origen de los mensajes espirituales que recibía a través del péndulo o de la mesa de tres patas. Se la oyó decir a menudo que tal vez no eran las almas de los muertos que vagaban en otra dimensión, sino simplemente seres de otros planetas que intentaban establecer una relación con los terrícolas, pero que, por estar hechos de una materia impalpable, fácilmente podían confundirse con las ánimas (p. 276).

El contacto entre esta mujer y los supuestos seres de otros planetas nunca llega a ser descrito en la novela, a pesar de que sabemos que se llevó a cabo gracias a que, tiempo después, se plantea que “Las comunicaciones de Clara con las almas vagabundas y con los extraterrestres, ocurrían mediante la telepatía, los sueños y un péndulo que ella usaba para tal fin” (p. 347). Estas alusiones breves marcan el permanente tono que caracteriza la construcción de lo terrorífico en la novela: los seres característicos de lo oculto no participan activamente en el curso de la historia, sin embargo, su presencia es permanente; sabemos que están ahí gracias al contacto que Clara establece con ellos, generando así un ambiente en que

lo mágico y lo desconocido forman parte de una atmósfera que no podemos ver, pero que sí podemos sentir. De este modo, los extraterrestres nunca llegan a hacerse presentes en la novela de manera explícita; los fantasmas y espíritus, por su parte, sólo en contadas ocasiones.

Es también importante referirnos al grupo compuesto por las hermanas Mora, quienes, al igual que Clara, practican el espiritismo. Estas tres mujeres funcionan, en la novela, prácticamente como una encarnación de las ciencias ocultas, cargando consigo una tangible aura de espiritualidad presente desde el momento en que son introducidas en la novela, contactando a Clara por medio de la telepatía (p. 170). Guadalupe Macêdo menciona, con respecto a estos personajes, que “Clara y sus amigas, conocidas como “las moras”, tenían la costumbre de estar juntas para intentar establecer una comunicación con los muertos. Esa amistad iba más allá de una relación espiritual, ellas también tenían la preocupación social y mucho ayudaban a los más necesitados” (p. 31). Estas figuras nos recuerdan a una de las características mencionadas por Lukavská como propias del realismo mágico: los elementos mágicos presentados por medio de personajes femeninos, en contraste con las masculinidades cuya participación en los hechos es más limitada (p. 76). Macêdo recalca el hecho de que Esteban Trueba nunca es capaz de compartir la dimensión espiritual de Clara, pues “Su rareza es una forma de escapar a las opresiones del patriarcado y se presenta de un modo que Esteban no consigue controlar y en casi todos los momentos, se presenta dependiente de ella” (p. 32), viéndose, el patriarca de los Trueba, remitido a la resignación de no poder controlar este aspecto de su familia, lo cual genera infinitas tensiones en su mente.

Llegado este punto, es importante aclarar que las alusiones a los fantasmas de *La casa de los espíritus* no siempre despiertan miedo en los personajes y en el lector, pero sí un permanente estado de expectación que mantiene las facultades mentales de los personajes en alerta, por si un espíritu decidiera hacerse presente de manera explícita, lo cual permite la construcción de la atmósfera de suspensos propia de la categoría del terror. Ejemplo de esto último se da cuando Blanca experimenta tanto temor ante las presencias en su casa que es incapaz de levantarse por la noche, pues “le daba miedo aventurarse por los cuartos vacíos donde susurraban los fantasmas” (p. 504).

El miedo ante la posibilidad de las apariciones, a pesar de no encontrarse siempre presente en *La casa de los espíritus*, sí existe de manera permanente en *Nuestra parte de noche*. En la novela de Enríquez, las apariciones macabras —y potencialmente malignas— se hacen presentes desde el primer capítulo, formando parte indispensable del ambiente terrorífico de la obra. La primera manifestación de lo mortuario, por ejemplo, se da cuando Juan y Gaspar están comenzando su viaje en carretera hasta la casa Bradford, encontrándose con el fantasma de una mujer en un hotel. Este espectro debe ser expulsado del plano de los vivos por Gaspar mediante un ejercicio ritual, el cual agota sus energías.:

El narrador describe este evento haciendo incapié en el temor experimentado por el niño ante su primera experiencia sobrenatural, la cual no comprende del todo, planteando que “Gaspar estaba temblando, un poco por el esfuerzo, un poco por el miedo. Juan recordó la primera vez que él había echado a un desencarnado: le había resultado igual de fácil, quizá incluso un poco más fácil dadas sus circunstancias” (p. 27).

Los ya referidos rituales son un elemento predominante en la novela de Mariana Enríquez. Estas prácticas marcan una diferencia notable entre ambas novelas estudiadas: mientras los fantasmas se encuentran ya presentes en *La casa de los espíritus* y los ejercicios ocultistas son llevados a cabo con el objetivo de entablar canales de comunicación, los seres de otros planos descritos en *Nuestra parte de noche* deben ser, mayoritariamente, invocados por integrantes de la Orden, con los conocimientos y habilidades necesarios para ejercer la brujería. Las criaturas de Enríquez, además, no operan del mismo modo pacífico identificable en la obra de Allende, sino que representan una posible amenaza para quienes cometan errores en sus invocaciones, las cuales, cabe destacar, son de carácter sexual. El peligro representado por estos seres, sin embargo, no remite a la categoría del horror, pues sigue siendo sólo una probabilidad, una advertencia ante un riesgo posible y no una realidad amenazante ya existente.

Las prácticas de magia sexual recién aludidas son descritas en varias ocasiones por los narradores. Una de ellos, Rosario, declara su admiración por una integrante de la Orden, debido a sus habilidades sobrenaturales, declarando:

Me impresionó su ferocidad: cómo usó un cuchillo para hacerse un corte en el brazo, cómo hizo callar a la mujer que chilló cuando tuvo que cortarla también, cómo pronunció las palabras, con autoridad y sin temblores, cómo me estimuló hasta que la energía sexual se convirtió en algo palpable sobre mi círculo de tiza, cómo se dirigió a la entidad convocada, con una familiaridad sorprendente. Laura era infalible y se hacía respetar (p. 402)

Otro ejemplo de magia sexual presente en *Nuestra parte de noche* que resulta de mucha utilidad para describir lo terrorífico es protagonizado por Juan y su amante, Stephen, situación que es atestiguada también por Pablo, un amigo de Gaspar, quien se encontraba escondido mientras presenciaba a ambos hombres teniendo relaciones. El niño, sin entender completamente la situación —por ignorancia tanto al respecto del sexo homosexual como sobre lo sobrenatural—, es igualmente capaz de sentir un inminente peligro frente a algo que se hará presente, sin estar seguro de la naturaleza de esta posible amenaza. Esto se desprende de la siguiente descripción: “Las sombras de las velas que hacían figuras demasiado grandes sobre los cuerpos de los hombres. No podía mover las piernas de miedo y al mismo tiempo, cuando miraba a los hombres —que estaban de nuevo frente a frente—, sentía que se mareaba, que la sangre se le volvía liviana y tenía ganas de llorar” (p. 223).

En lo referente al trabajo de Juan como médium, podemos indicar que entra en cuestión nuevamente la categoría de la transgresión del cuerpo propuesta por Diamantino, debido a que el hombre experimentaría una transformación monstruosa —aunque temporal— en el proceso de invocación del Dios adorado por la Orden: la Oscuridad.

Juan estaba ya en el Lugar de Poder. Esta vez llevaba una máscara. Abrió los brazos y movió la cabeza hacia un costado: tenía pegada la cornamenta de un animal del bosque; parecía un demonio desinteresado.

Las manos: Tali las vio cuando las extendió. Garras de pájaro completamente negras, quemadas, pero de aspecto pegajoso. Las uñas doradas brillaban como cuchillos a la luz de las velas (p. 132)

Esta transformación deja, además, una serie de consecuencias físicas dañinas para Juan, como el deterioro de su salud cardíaca.

A pesar de que esta imagen es percibida de manera muy concreta por los espectadores del ritual, no es aún representativa de la categoría de lo horroroso —cabe recordar, el miedo como respuesta a un fenómeno ya explícitamente manifestado y no construida de manera atmosférica— debido a que la situación no es percibida como una amenaza por los personajes, sino como parte de un ritual religioso del cual participan voluntariamente. En cambio, sí puede ser entendida como una imagen representativa de la noción terrorífica, esta vez por la visión del lector, quien reconoce esta figura temible como parte de un todo en que las apariciones, los demonios, los maleficios y la brujería conforman una atmósfera terrorífica que, en cualquier momento, puede descontrolarse y desbocar el horror.

Otra forma en que se construye el miedo como atmósfera es a partir de la paranoia constante en que se encuentran aquellas personas que, por diversos motivos, se han distanciado de la Orden. En apartados anteriores hemos visto cómo algunos personajes se han visto perjudicados a causa de algunos ejercicios rituales llevados a cabo en nombre de su fe, sin embargo, es pertinente también reconocer situaciones en que la magia es llevada a cabo con el único objetivo de dañar al otro.

En el apartado de la violencia doméstica, por ejemplo, se menciona cómo Juan emplea sus habilidades como médium para arrancar los labios y dientes de su suegra en venganza por haber agredido a su hijo y asesinado a su esposa. Esta situación es de suma utilidad para explicar la construcción del miedo como parte del ambiente, pues se menciona que los integrantes de la Orden son capaces de hacer aún más daños a una persona en caso de estar en posesión de una parte de ella, como los dientes de la suegra de Juan. El médium asegura, en este momento, que al contar con algo perteneciente a la mujer, “tengo material suficiente para que jamás vuelvas a tocarlo, ni siquiera a intentarlo. También puedo usarlo para controlarte y lastimarte de otras maneras” (p. 161).

Pese al evento recién mencionado, Juan es probablemente el personaje más cuidadoso —por no decir paranoico— con respecto a la posibilidad de que la Orden pueda emplear objetos de su posesión para dañarlo, por lo cual recurre constantemente a precauciones para evitar que su propiedad corporal vaya a parar a manos de sus enemigos: limpiar cuidadosamente los lugares públicos en donde ha estado, asegurarse de jamás dejar que sus fluidos corporales

sean desechados en lugares accesibles, entre otros. Ejemplo de esto se da cuando el hombre se encuentra teniendo relaciones sexuales y debe asegurarse de que su pareja consuma su semen, pues “de todo lo que alguien podía usar para dañarlo, nada era más conveniente que el semen y Juan no quería dejarlo en ningún lado” (p. 85).

En resumen, los personajes que están familiarizados con la Orden viven en un permanente estado de paranoia, debido a la posibilidad de ser dañados mediante el uso de la magia. Esta idea justifica la pertenencia de todo lo antes mencionado a la categoría de lo terrorífico, pues el fenómeno temible no corresponde a una situación presente y real, sino a, como ya fue mencionado, sólo una posibilidad que mantiene las facultades mentales en alerta, lo cual nos recuerda las palabras de Lovecraft sobre la ficción sobrenatural, la cual “debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable favor a fuerzas exteriores” (p. 11)

Es importante concluir aclarando que la manifestación de monstruos, fantasmas y otros seres no siempre responde a la categoría del terror, como se ha analizado hasta este punto. Por el contrario, estas figuras puede entenderse también como perteneciente a lo horroroso, como será explicado en el siguiente apartado.

1.2.Horror

1.2.1. Monstruos, mitología, demonios, fantasmas y apariciones

El horror sobrenatural en ambas novelas se encuentra ligado de manera permanente a la aparición de criaturas monstruosas, ante lo cual los personajes se ven paralizados por el temor de una amenaza real.

La primera alusión a lo monstruoso en la novela de Allende ocurre de la mano del personaje de Rosa del Valle, hermana de Clara y primera novia de Esteban Trueba. La identificación psicológica de esta mujer en la novela es bastante vaga, y se privilegia la exposición de su gran belleza, siendo descrita como “la criatura más hermosa que había nacido en la tierra desde los tiempos del pecado original” (p. 19). La hermosura de esta mujer es constantemente un obstáculo para el desarrollo de una vida corriente, mencionándose que, comúnmente, la gente la observaba y cuchicheaba al respecto de su apariencia. Sin embargo, la belleza de la mayor de los hermanos Del Valle estaría lejos de ser una cualidad humana, siendo constantemente comparada con criaturas mitológicas, mencionando que “pronto se corrió la voz de que les había nacido un ángel... Tenía algo de pez y si hubiera tenido una cola escamada habría sido claramente una sirena, pero sus dos piernas la colocaban en un límite impreciso entre la criatura humana y el ser mitológico” (p. 19).

Es importante tener en cuenta que, a pesar de su imponente descripción, el personaje de Rosa es uno de los integrantes de la familia Trueba del Valle con menor participación en el curso de la historia, debido a su temprana muerte, producto de un envenenamiento accidental. Sin embargo, su figura sí representa el primer acercamiento a lo sobrenatural en la novela, tanto por su belleza sobrehumana como por su principal ocupación: el bordado de un mantel. La importancia de este producto textil recae en las características de su diseño, pues éste se basaba en imágenes de bestias inexistentes, creadas por la imaginación de la mujer a partir de conjugaciones quiméricas de otros animales. Las criaturas de este inusual decorado son descritas como “mitad pájaro y mitad mamífero, cubiertas con plumas iridiscentes y provistas de cuernos y pezuñas, tan gordas y con alas tan breves, que desafiaban las leyes de la biología y de la aerodinámica” (p. 20), especificación que funciona, nuevamente, como una premonición de un evento futuro: la llegada de Barrabás, el perro familiar, al cual “La gente

lo creía una cruz de perro con yegua, suponían que podían aparecerle alas, cuernos y un aliento sulfuroso de dragón” (p. 39). A pesar de que el perro no demuestra tendencias agresivas dirigidas hacia sus dueños, muchas personas que lo rodean experimentan un gran temor hacia su figura, debido a sus descomunales proporciones; podemos ejemplificar con Nívea, la madre de Clara, quien se detiene a observar “sus pezuñas de cocodrilo y sus dientes afilados y su corazón de madre se estremecía pensando que la bestia podía arrancarle la cabeza a un adulto de un tarascón y con mayor razón a cualquiera de sus niños” (p. 38), dudando también de su condición perruna, llegando a suponer que Barrabás podría tratarse, en realidad, de una criatura exótica.

A pesar de que en ningún momento se da un ataque directo por parte del animal a alguna persona, es posible plantear que su presencia sí supone la manifestación de una amenaza real y, por tanto, perteneciente a la categoría de lo horroroso y no al terror. Esto podemos asegurarlo debido a la descripción de su comportamiento con otros perros y, sobre todo, perras, a las cuales constantemente da muerte:

No había cadena ni puerta que pudiera retenerlo, se lanzaba a la calle venciendo todos los obstáculos que se le ponían por delante y se perdía por dos o tres días. Volvía siempre con la pobre perra colgando atrás suspendida en el aire, atravesada por su enorme masculinidad. Había que esconder a los niños para que no vieran el horrendo espectáculo del jardinero mojándolos con agua fría hasta que, después de mucha agua, patadas y otras ignominias, Barrabás se desprendía de su enamorada, dejándola agónica en el patio de la casa, donde Severo tenía que rematarla con un tiro de misericordia (p. 111).

La figura de Barrabás representa la única representación de la vertiente del horror basada en la transgresión del cuerpo desde la perspectiva de la metamorfosis monstruosa. La novela presenta numerosos pasajes que incluyen el miedo a la degradación corporal basada en el dolor, pero las proporciones descomunales y características monstruosas del perro son la única descripción de una metamorfosis transgresora. Por el contrario, la novela de Mariana Enríquez presenta numerosos episodios en que el miedo se genera como respuesta ante sujetos que han experimentado transformaciones antinaturales.

Ya fue citado, por ejemplo, el evento en que Juan encuentra a un niño que ha sido torturado por la Orden, al punto de convertirlo en una especie de imbunche (p. 157). Esta transformación no es simplemente episódica, pues la figura del imbunche adquiere mayor relevancia para la representación de lo horroroso a medida que avanza la novela. Esta figura propia de la mitología chilena es descrita en *Nuestra parte de noche* por Adela, una de las amigas de Juan e hija de una secreta ex integrante de la Orden:

Es un chico de entre seis meses o un año que los brujos secuestran y lo deforman, le rompen las piernas, las manos y los pies. Cuando terminan de quebrarlo todo, le dan vuelta la cabeza como en un torniquete hasta que queda mirando desde la espalda, como en *El exorcista*. Al final le hacen un tajo muy hondo en la espalda, abajo del omóplato, y en ese agujero le meten el brazo derecho. Cuando se cura la herida y el brazo queda adentro, el invunche está completo (p. 292 – 293)

Este modelo de transformación tortuosa parece ser replicado por la Orden, cuyos integrantes modifican a muchas de sus víctimas siguiendo el patrón iniciado por este mito chileno. Juan, cuando descubre el pasadizo con los numerosos niños torturados, describe la imagen planteando que “Vio criaturas con los dientes limados de forma tal que sus dentaduras parecían sierras; vio a chicos con la obvia marca de la tortura en sus piernas, sus espaldas, sus genitales; olió la podredumbre de chicos que ya debían estar muertos... Vio heridas supurantes, infecciones, ojos por los que caminaban los bichos de la humedad y el río” (p. 158). Estas torturas eran llevadas a cabo, probablemente, con objetivos rituales destinados a complacer a su deidad: la Oscuridad.

La imagen del ser mítico es retomada más adelante, para horror de todos quienes contemplan su presencia. Es necesario, sin embargo, contextualizar. Por un lado, debemos tener en consideración al personaje de Adela, del cual se menciona que la Oscuridad le arrancó el brazo utilizando a Juan como intermediario durante un ritual de invocación (p. 476). El Dios de la Orden había querido reclamar el cuerpo de la niña como suyo durante este evento, sin embargo, solamente pudo hacerse con su brazo debido a la oposición de su madre, por lo

cual, años después y en ausencia de la mujer, la Oscuridad vuelve a hacerse presente para reclamar a la niña como sacrificio, pasando, Adela, a tener el estatus de desaparecida.

La reaparición de la Oscuridad se da en presencia de sus amigos Gaspar, Pablo y Vicky, quienes sufrirán el trauma de haber atestiguado la desaparición de su amiga por las siguientes décadas, sobre todo Gaspar, quien tiene visiones recurrentes del fantasma de su amiga, que le recrimina su desaparición y muerte. Ejemplo de esto ocurre cuando el joven asegura que “veía en la esquina del departamento, iluminada por la luz del atardecer que venía del balcón, a Adela desnuda, el cuerpo cubierto de hilos de sangre o quizá de hilos de lana roja, bailando una danza infantil y elástica” (p. 626). La aparición del espectro se trata de una manifestación de lo horroroso: no funciona como una amenaza nueva, sino como el recuerdo de una amenaza a la que el protagonista ya ha conocido en el pasado, viéndose paralizado ante la posibilidad de tener que enfrentarse a ella nuevamente. Esta aparición contrasta de manera notable con, por ejemplo, la manifestación del fantasma de Clara ante su nieta Alba, para recomendarle “que escribiera un testimonio que algún día podría servir para sacar a la luz el terrible secreto que estaba viviendo, para que el mundo se enterara del horror que ocurría paralelamente a la existencia apacible y ordenada de los que no querían saber” (p. 532). El espíritu de la mujer se presenta de manera repentina en un momento de extrema necesidad para Alba, quien está siendo torturada, para ofrecer consuelo ante el horror. De este modo, la aparición del fantasma de Clara supone un momento de alivio en medio de lo horroroso, mientras que el fantasma de Adela se trata de una expresión de lo horroroso.

El evento marcado por la presencia del fantasma de Adela ocurre varios años después de la muerte de Juan, época en la cual la Orden intentaba llegar a Gaspar por medio de sus seres queridos, logrando su cometido al secuestrar y torturar hasta la metamorfosis al nuevo tutor del joven, su tío Luis, hermano de Juan:

Estaba desnudo y con una herida en el pecho, justo sobre el esternón, una herida vertical y cosida con brutalidad. No podía distinguirse, en la luz de la explanada, si era superficial o no... Parecía, a primera vista, que tenía el esternón roto como en una cirugía torácica. Luis estaba inconsciente. Tenía heridas pequeñas en todo el cuerpo, ya algo secas. Cortes finos pero continuos.

Salvo en la cara, todo su cuerpo había sido delicadamente tajeado... El esternón estaba partido y no por la sierra de un cirujano. Los cortes parecían de una gran tijera, astillados, irregulares. Posiblemente se habían hecho con algo similar. Una podadora, por ejemplo. Y el hueso estaba abierto, no lo habían intentado cerrar con ningún método: solo habían cosido la piel. En el espacio que quedaba entre los huesos del esternón partido, presionando los pulmones, había un brazo. Un brazo muy pequeño, no el de un adulto. Un brazo de niño (p. 629 – 630).

En la descripción de la tortura a la que fue sometido Luis Peterson resuenan las características físicas de dos personajes previamente aludidos: en primer lugar, su hermano Juan, con la cicatriz cruzándole el pecho a causa de una cirugía para tratar su enfermedad cardíaca. En segundo lugar, Adela, debido al brazo de niña introducido en la apertura que la Orden hizo en el cuerpo del hombre. De este modo, la imagen monstruosa del imbunche se manifiesta como parte de la categoría horrorosa, como representación de la extrema violencia a la que todos los personajes subordinados de algún modo a la orden se ven expuestos. El monstruo, en este caso, es real, es una amenaza presente, paralizante, y es creado para torturar psicológicamente a Gaspar. Ana Forcinito, además, recalca que este episodio “hace presente esas memorias como cicatrices de violencias e impunidades que continúan y, nuevamente, como la presencia macabra a la que Enríquez se refiere como la Oscuridad” (213), siendo, de este modo y al igual que el fantasma de Adela, la representación de un temor ya conocido.

El imbunche no es el único monstruo mitológico que se hace presente en estas novelas, pues *La casa de los espíritus* dedica varias páginas a describir visiones que Blanca experimenta con momias. Durante este período, la hija mayor de Esteban Trueba y Clara del Valle se encuentra viviendo en el desierto con su esposo, quien comercia con artesanía creada por pueblos originarios del norte, así como con sus momias. A pesar de que nunca se especifica a qué cultura pertenecen estos cuerpos modificados, podemos asumir que se tratan de momias chinchorro. Si bien los motivos de la momificación en esta cultura no son claros —debido a su antigüedad y a la falta de registros— las principales teorías apuntan a que esta actividad era realizada con motivos rituales fúnebres de carácter religioso, destinados a la conservación en cuerpo y alma de los familiares. Esta noción parece ser muy propia del realismo mágico,

en el cual, como ya fue mencionado, la vida y la muerte son categorías relativas y transitables, de modo que los fantasmas de los muertos pueden seguir relacionándose con quienes los sobrevivan, y las momias pueden, aparentemente, deambular por la noche y espantar a los vivos.

La novela menciona explícitamente que Blanca experimenta un profundo temor hacia los cuerpos momificados:

Blanca soñaba con ellas, tenía alucinaciones, creía verlas andar por los corredores en la punta de los pies, pequeñas como gnomos solapados y furtivos. Cerraba la puerta de su habitación, metía la cabeza debajo de las sábanas y pasaba horas así, temblando, rezando y llamando a su madre con la fuerza del pensamiento. Se lo contó a Clara en sus cartas y ésta respondió que no debía temer a los muertos, sino a los vivos, porque a pesar de su mala fama, nunca se supo que las momias atacaran a nadie; por el contrario, eran de naturaleza más bien tímida (p. 334 – 335)

A pesar del intento de Clara por tranquilizar a su hija, Blanca es incapaz de dejar de percibir a las momias como una amenaza constante, las cuales despiertan en ella un miedo incontrolable

Llegado este punto, es necesario tener en consideración que el carácter sobrenatural de este episodio se vuelve inconcluso, debido a que, luego de cierta investigación, Blanca descubre que los ruidos que escuchaba de noche eran en realidad orgías llevadas a cabo por su esposo con la servidumbre, lo cual le parece “una verdad mil veces más desconcertante que las momias escandalosas que había esperado encontrar” (p. 339). De este modo, se vuelve dificultoso comprender la naturaleza de la amenaza percibida por Blanca: si bien podemos atribuir los misteriosos y temibles indicios a las actividades nocturnas de su esposo, ante lo cual “Blanca se quedó suspendida en su propia incertidumbre, hasta que la venció el horror” (p. 329), de la carta de Clara podemos extraer que las momias sí se tratan de entidades sobrenaturales que obran como en vida, aún más allá de la muerte. Quedando la naturaleza —sustancial o sobrenatural— de este evento en duda, sólo podemos asegurar una cosa:

remite a la categoría de lo horroroso, debido a la presencia del miedo como reacción ante algo existente y no como parte de una atmósfera.

La última figura macabra que queda por analizar es la más importante, la que ya hemos citado numerosas veces y que representa el punto culmen de las expresiones del horror: la Oscuridad. Según Pablo Snoey y desde una perspectiva política, la deidad alabada por la Orden puede ser entendida “como una metáfora del lugar fantasmal en que se encuentran los desaparecidos” (p. 89).

Este ser posee características y dimensiones que solamente podemos entrever debido a la falta de una descripción. Sin embargo, conocemos su principal objetivo: alimentarse. Esto es llevado a cabo por medio de la ingesta de víctimas de violencia de Estado que la orden le entrega a la Oscuridad como sacrificio, y también de miembros de este grupo religioso que, voluntariamente, entregan sus cuerpos a su Dios, con el objetivo de encontrarse con él más allá de la muerte. Tampoco contamos con una noción de lo percibido por los personajes que son consumidos por la oscuridad, sin embargo, sí somos testigos de cómo Juan y Gaspar llegan, tras cruzar una puerta en la casa Bradford que solamente ellos pueden abrir —gracias a sus propias habilidades sobrenaturales— a un espacio repleto de cadáveres conservados, sin signos de descomposición: el lugar se trata de la “boca” de la oscuridad, en la cual se encuentran los desaparecidos entregados por la Orden. Resulta curioso que, a excepción de los médiums, las personas que entran a este lugar experimentan terribles dificultades para respirar.

Este lugar es, al final de la novela, utilizado como la vía definitiva para acabar con la Orden y, de este modo, cumplir con el deseo de Encarnación y Eddie. Gaspar, una vez alcanzado por la familia Bradford, emplea sus habilidades como nuevo médium para guiar a la secta liderada por su familia a este lugar, en donde los ofrece como sacrificio a su propio Dios:

Todo despertaba y reptaba, fluía, sacaba la lengua, babeaba. El ahorcado empezaba a balancearse aunque el viento era imperceptible. Había ruidos en el agua. No había manos en el camino que cruzaba el pantano, sin embargo. Los dejaban pasar. Gaspar tocó la pared de piedra, como de montaña, y encontró el pasaje, un túnel corto y alto. Al final, estaba el picaporte que abría

la puerta. Y después, el pasillo de la casa de huéspedes de Puerto Reyes (p. 663)

Es así como Gaspar —al ser el único humano cuya vida es respetada por la Oscuridad, debido a su condición de médium— guía a esta secta hasta el lugar en que serán devorados y procede a escapar rápidamente, cumpliendo, de este modo, con el ajusticiamiento tan deseado por aquellos que sufrieron violencia doméstica, sexual y de Estado a manos de su familia. Este último acto horroroso es, curiosamente, la única forma en que alguien es capaz de darle fin a los demás horrores cometidos por la Orden.

Conclusiones

A partir de las dimensiones del miedo expuestas previamente, podemos concluir que las categorías de lo terrorífico y lo horroroso forman una parte inherente de la manera en que ambas novelas representan la historia, sociedad y cultura latinoamericanas y de sus respectivas naciones. De este modo, ni los personajes ni los lectores podemos escapar de estas descripciones de lo temible, pues sigue replicándose de manera irrefrenable.

Tanto en *Nuestra parte de noche* como en *La casa de los espíritus*, el miedo es explorado como respuesta ante situaciones reales y presentes día a día en el mundo en que vivimos, vale recordar, la violencia sexual, las enfermedades mortales, la violencia intrafamiliar y el terrorismo de Estado.

La novela de Enríquez, así como la de Allende, poseen representaciones de elementos sobrenaturales relacionados de manera directa a aquellos elementos propios del terror y el horror sustancial. De este modo, la violencia de Estado se ve ligada a la monstruosa transgresión de la corporalidad; el ejercicio de la brujería responde a la misma perversidad con que inexcusables victimarios ejercen el abuso sexual y la manifestación de espectros y fantasmas es expresión de la eterna violencia replicada por individuos en distintos escalones de la sociedad: desde el poderoso senador hasta el nieto ilegítimo, desde el dictador y la líder sectaria hasta el enfermo crónico.

Como fue mencionado al inicio de este informe, las dos novelas estudiadas cuentan con similitudes que resultan indispensables para comprender esta lectura comparativa. Ambas obras hacen dialogar la historia de sus respectivos países con los eventos temibles que sus habitantes experimentan, se describe situaciones trágicas vividas en contextos dictatoriales, se recurre a lo sobrenatural como elemento que enriquece la lectura del miedo ante la violencia real y, finalmente, ambas permiten ver cómo la desgracia afecta a varias generaciones de una misma familia: los Trueba del Valle en *La casa de los espíritus* y los Bradford en *Nuestra parte de noche*.

Además de las nombradas semejanzas, ambas novelas presentan una diferencia fundamental: la conclusión del arco del terror, el horror y la violencia. Por un lado tenemos la novela de

Allende, en cuyo final prima el perdón, la reconciliación y la voluntad de responder ante el mal con el bien. Por otra parte, nos encontramos ante la novela de Enríquez, de la cual podemos concluir una forma totalmente opuesta de acabar con el horror: luchando devuelta.

Es importante considerar ambas formas de combatir el horror para comprender cómo se presentan las dictaduras en ambas novelas. Curiosamente, la vía descrita por Enríquez es la única que parece tener éxito para acabar con el horror. La novela de Allende, por su parte, expone que la violencia será inevitable en el futuro, y que los personajes sólo pueden hacerse cargo de sus propios demonios.

Se vuelve imposible no recordar que estas representaciones de lo temible llevadas a cabo de manera dual —desde lo sustancial y mimético hasta lo sobrenatural— cuentan, como bien plantea Teresa Huerta, con una condición ambivalente. La violencia descrita funciona como una forma de satisfacer la necesidad de acción de los lectores y como una vía para permitir la reflexión, para dar a conocer los horrores del terrorismo de Estado en Latinoamérica y lograr que los receptores, una vez que comprendan la magnitud de esta realidad, la consideren, sin duda alguna, indeseable.

Una cosa es segura tras estudiar comparativamente ambas novelas: aquellos que se enfrenten al horror, no querrán horror nunca más.

Bibliografía

Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Sudamericana, 2022.

Ansolabehere, Pablo. “Apuntes sobre el terror argentino”. *Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 7, n.º 13, 2018, págs. 3–6.

———. “Reescrituras del terror”. *Cuadernos LÍRICO*, n.º 10, 2014, págs. 1–12.

Bernal, Alondra. *El mundo infantil monstruoso en los cuentos de Mariana Enríquez*. 2022. Universidad de Chile, Tesis para optar al grado de licenciada en lingüística y literatura con mención en literatura.

Biblioteca Nacional de Chile. “Nueva Novela Histórica”. *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96414.html. Accedido el 29 de noviembre de 2023.

Bonett, Marcela. “La Nueva Novela Histórica y la pretendida búsqueda de “una identidad latinoamericana””. *Borradores*, vol. X/XI, 2010, págs. 1–10.

Carpentier, Alejo. “Prólogo”. *El reino de este mundo*. Universitaria, 2013, págs. 9–14.

Diamantino, Jesús. *Geografía del Miedo*. Cuarto Propio, 2020.

Enríquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. 5ªed., Anagrama, 2020.

Forcinito, Ana. “Cicatrices que arden: horror, espectralidad y memoria en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez”. *Hispanic Issues On-Line*, vol. 30, 2023, págs. 202–218.

Gasparini, Sandra. ““Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”. *Tesis (Lima)*, vol. 15, n.º 20, 2022, págs. 257–288.

Genette, Gerard. “El discurso del relato: ensayo de método (orden, duración, frecuencia, modo)”. *Figures III*, Seuil, 1971.

González, Fernando. “El horror en la literatura”. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 1, 2017, págs. 27–50.

Huerta, Teresa. “La ambivalencia de la violencia y el horror en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende”. *Chasqui*, vol. 19, n.º 1, 1990, págs. 56–63.

King, Stephen. *Danse Macabre*. Gallery, 2010.

Llarena, Alicia. “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 26, 1997, págs. 107–117.

Lovecraft, Howard Phillips. *El horror en la literatura*. Alianza, 1984.

Lukavská, Eva. “¿Lo real mágico o el realismo maravilloso?” *Universitatis Brunensis*, n.º 12, 1991, págs. 67–77.

Macêdo, Guadalupe. *El realismo mágico como expresión de lo femenino en La casa de los espíritus, de Isabel Allende*. 2022. Universidad Federal de Ceará, Trabajo de Conclusión de Curso.

Mejía, Luis Fernando. *Memoria, perdón y espíritus: La función reparadora de la literatura en La casa de los espíritus de Isabel Allende*. 2016. Universidad Tecnológica de Pereira, Trabajo de grado.

Radcliffe, Ann. “On the Supernatural in Poetry”. *New Monthly Magazine*, vol. 16, n.º 1, 1826, págs. 145–152.

Ramírez Ferreira, María. *La identidad latinoamericana y el realismo mágico*. 2017. Universidad Pontificia de Comillas, Trabajo de grado.

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Editado por David Roas, Arco/Libros. 2001, págs. 7–44.

Rocco, Valeria. “Miedo, terror, horror: hacia una conceptualización de la violencia política”. *Actas das Jornadas de Jovens Investigadores de Filosofia*, vol. 1, 2010, págs. 455–466.

Snoey, Christian. “Por un relato recuperado. La escritura del horror histórico en la obra de Mariana Enríquez”. *Cartaphilus*, n.º 20, 2023, págs. 82–91.

Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica. Teoría y comentarios*, EUNSA, 1998, págs. 63–125.

Todorov, Tzvetan. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Editado por David Roas, Arco/Libros, 2001, págs. 48–54.