

# Cartografías del horror en el conurbano bonaerense. Rupturas, derrames e intercambios en las narrativas de Enriquez, Reyes y Ávalos Blacha



Sandra Gasparini

Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de las Artes  
sandra\_gasparini@hotmail.com

## Resumen

En la narrativa argentina reciente hay una serie de novelas y cuentos que practican una explotación simbólica del conurbano bonaerense, al jugar precisamente con el borrado de los límites, siempre imprecisos, entre lo urbano y los territorios degradados y marginales. Es posible detectar en esas representaciones un giro hacia el horror ambiental, en el que la acción antropogénica es un eje central (Tabas). En su combinación con el realismo gótico o la ciencia ficción distópica, Dolores Reyes, Mariana Enriquez y Leandro Ávalos Blacha trabajan esta nueva figuración monstruosa que tiene topos problemáticos como la ruta, las aguas contaminadas o el baldío. Reescrituras de ficciones fundacionales de la barbarie –y muchas veces su celebración–, hacen foco en los bordes de fuga y conexión de espacios centrales con periféricos. Las narrativas que nos interesan pueden leerse como una reescritura de tropos del horror gótico global y representan subjetividades en simbiosis con esos espacios hiperdegradados (Davis). La lectura se apoyará en el análisis de algunos cuentos de Mariana Enriquez (“Bajo el agua negra”, “El desentierro de la angelita”, “La virgen de la tosquera” y “El carrito”), las novelas de Dolores Reyes *Cometierra* y *Miseria*, y *Los Quilmers*, de Leandro Ávalos Blacha.

**Palabras clave:** horror, conurbano, narrativa argentina, distopía, pobreza.

## Cartographies of horror in the Buenos Aires suburbs. Ruptures, spills and exchanges in Enriquez, Reyes and Ávalos Blacha's narratives

### Abstract

In recent Argentine narrative there is a series of novels and stories that practice a symbolic utilization of the Buenos Aires suburban area, by playing precisely with the erasure of the limits, always imprecise, between the urban and the degraded and marginal territories. It is possible to detect in these representations a turn towards environmental horror, in which anthropogenic action is a central axis (Tabas). In its combination with gothic realism or dystopian science fiction, Dolores Reyes, Mariana Enriquez and Leandro Ávalos Blacha work on this new monstrous figuration that has

problematic topics such as the road, contaminated waters or wastelands. Rewritings of foundational fictions of barbarism –and often their celebration– focus on the vanishing edges and connection of central spaces with peripheral ones. These narratives can be read as a rewriting of tropes of global gothic horror and represent subjectivities in symbiosis with these hyperdegraded spaces (Davis). The reading will be supported by the analysis of some stories by Mariana Enriquez (“Bajo el agua negra”, “El desierto de la angelita”, “La Virgen de la tosquera” and “El carrito”), the novels by Dolores Reyes *Cometierra* and *Miseria* and *Los Quilmers*, by Leandro Ávalos Blacha.

**Keywords:** horror, suburban area, Argentine literature, dystopia, poverty.

En la actualidad, la catástrofe mundial que supone la pobreza tiene en las áreas urbanas hiperdegradadas (Davis 2014) una condensación simbólica que ha sido aprovechada tanto por las narrativas de ficción como de no ficción. Estas áreas, productos mayormente de las políticas neoliberales, suponen migración de poblaciones desde el campo a la ciudad, aunque también la progresiva urbanización de los sectores rurales, en espacios que se transforman en periferias urbanas y que integran cinturones continuos de precariedad y vivienda informal. Los lugares marginales, sujetos a la contaminación ambiental o al peligro acumulado en la violencia social, separados por una valla de las zonas residenciales en que las clases medias se refugian del crimen y la inseguridad en los centros urbanos, conllevan la existencia de una franja de contacto difusa que ya ha sido representada en un texto fundacional de la literatura argentina: “El matadero”, de Esteban Echeverría. En la narrativa argentina reciente hay una serie de novelas y cuentos que logran una capitalización simbólica del conurbano bonaerense, jugando precisamente con el borramiento de esos límites, siempre imprecisos.

En relación con esta cuestión, es posible detectar un giro actual de no pocas producciones literarias y audiovisuales hacia el horror ambiental, en el que la acción antropogénica es un eje central (Tabas 2015), en un marco de representaciones que alternan el calentamiento global, el avance de pandemias, la explotación de los suelos y la dilapidación de recursos hídricos. Desde el horror ambiental y el realismo gótico o la ciencia ficción distópica, Dolores Reyes, Mariana Enriquez y Leandro Ávalos Blacha han hecho interesantes aportes a esta nueva figuración monstruosa que tiene *topos* problemáticos como la ruta, las aguas contaminadas o el baldío. Reescrituras de esas ficciones fundacionales de la barbarie (la de Echeverría y también la de Sarmiento), hacen foco en los bordes de fuga y conexión de espacios centrales con periféricos, en los umbrales, los no lugares, como si la imaginación de estos espacios liminales, de cruce habilitara a su vez la hibridación de dispositivos narrativos propios del horror con los del relato testimonial, la crónica, el realismo gótico o la sátira y el esperpento. Las narrativas que nos interesan pueden leerse como un procesamiento crítico de tropos del horror “globalgothic” (Byron 2015) y representan, a su vez, subjectividades en symbiosis con esos espacios hiperdegradados, ya se trate del baldío o el lecho del río como destinos finales de los cuerpos descartados de mujeres (Reyes), del ominoso fondo del Riachuelo que recibe los de los jóvenes desechados por la policía en desaparición forzosa (Enriquez) o de los recursos naturales usurpados por los aparentemente amistosos alienígenas mediante la apropiación de los medios de comunicación humanos (Ávalos Blacha).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Byron (2015, 3-4) acuña este concepto para remarcar, en producciones contemporáneas, un uso específicamente diferente de tropos y convenciones del primer gótico, opuesto al Iluminismo. Mediante la unión de esas dos palabras (“global”, “gothic”) pretende descentrar la noción de “gótico” para señalar la confluencia entre tradiciones culturales divergentes en un espacio globalizado. Y concluye: “we want to register a sense of a gothic inextricable from the broader global context in which it circulates rather than a gothic tied to past notions of Enlightenment modernity”.

En suma, propongo leer cómo articula la narrativa argentina de la última década la triple problemática del espacio, ambiente y horror, cómo se interconectan en distintos proyectos literarios las emociones negativas que provocan la destrucción ambiental, la mala gestión de los desechos, la violencia y la precariedad de la vida en la tensión centralidad/periferia, urbano/conurbano. Esta lectura se apoyará en el análisis de algunos cuentos de Mariana Enriquez (“Bajo el agua negra”, “El desentierro de la angelita”, “La virgen de la tosquera” y “El carrito”), las novelas de Dolores Reyes *Cometierra* y *Miseria*, y *Los Quilmers*, de Leandro Ávalos Blacha.

## Vidas precarias en espacios liminales

Vertederos humanos, basura y migrantes no deseados terminan juntos, sentencia Davis (2014). La desigualdad global que parte básicamente de la distribución irregular de la renta culmina en la catástrofe mundial que supone la pobreza condensada en “áreas urbanas hiperdegradadas” (Davis 2014, 108). La figura del “pobre” en toda su dimensión política adquiere relevancia en la narrativa argentina reciente que hace uso de los recursos de la literatura y del cine de terror y horror contemporáneos. Una geografía conurbana se escribe en palimpsesto sobre los límites borrosos de la ciudad que se quiere blanca y civilizada. Esas “áreas” componen un territorio de escaso valor inmobiliario, hecho de lugares marginales, contaminados, peligrosos para las vidas que deberían ser protegidas. En esos bordes, contiguos del baldío, del Riachuelo y de las rutas provinciales, bordes que bordean los géneros menos prestigiosos aunque no por eso poco consumidos, se juegan algunas voces en tensión con el porteñocentrismo. Se trata de un contrarrelato a veces burlesco, otras, de registro dramático y angustiante.

Esos lindes –transformados en espacios liminales sobreescritos en los trazos que deciden catastralmente dónde comienza el conurbano y dónde termina la ciudad– son difusos, dice Enriquez (Gaggero 2017). A su vez, lo mismo ocurre con las zonas hiperdegradadas y el campo: lo que está fuera del control racional del capital se desparrama hacia *adentro*, a través de la ruta, se transporta y se multiplica hacia “el Interior”, hacia lo profundo de las provincias. Así también sucede con el contacto entre los llamados “barrios” (villas miseria, *slums*) y las localidades contiguas del segundo y tercer cordón del conurbano que permanecen en tensión con el derrame de lo que no debe desparramarse hacia el “centro”, refugio que debe preservar del crimen y la inseguridad (Davis 2014). Justamente ese *derrame* es el que ocurre, de un modo gráficamente escatológico, en “El carrito” (Enriquez 2009): las heces nauseabundas evacuadas por un hombre en situación de calle sobre la vereda de una localidad posindustrial del conurbano sur *contaminan* a los vecinos, no solo materialmente sino a través del conjuro de sus palabras ininteligibles, en tono de desquite. Este cuerpo, cuya legibilidad se disuelve, desdibuja al grupo de vecinos condenados al contagio de la pobreza, perfilando así un punto de presión fóbica (King 2006): el terror de ser pobre. No hay ciudad amurallada que valga.

Lo que pretendo cruzar en esta lectura son las representaciones de vidas precarias y desprotegidas en ambientes hiperdegradados, en la tensión de los bordes territoriales, con los dispositivos propios de las narrativas de terror, horror y distopías contemporáneas. Es preciso aclarar que se trata de un recorte funcional a este análisis, por ello dejo de lado una historización de esas representaciones de la pobreza y la marginalidad en lo que va de este siglo: las interesantes propuestas de Gabriela Cabezón Cámara (*La virgen cabeza*, 2009; *Le viste la cara a Dios*, 2011; *Romance de la negra rubia*, 2014), Leo Oyola (*Chamamé y Gólgota*, 2008, *Kryptonita*, 2011; *Ultratumba*, 2020) o La

*villa* (bastante anterior, de 2001), de César Aira, entre otras. Es llamativa la cantidad de publicaciones temáticamente afines alrededor del primer cambio de década: *Los peligros de fumar en la cama*, de Enriquez, es de 2009, coincidente con *El campito*, de Juan Diego Incardona.<sup>2</sup> En su clasificación generacional de los narradores argentinos de la “postdictadura” Drucaroff afirma que “es significativo el interés literario que hay por el mundo lumpen y marginal en la literatura [de esas] generaciones” (2011, 207). Menciona, entre otros, el caso de *Cómo desaparecer completamente* (2004), de Enriquez, a la que ubica en la segunda de las dos tandas, y sostiene la hipótesis de que esta franja etaria, integrada por los nacidos después de 1970, registra “con naturalidad la forma visceral y bárbara del enfrentamiento” que las generaciones anteriores –en las que Drucaroff se incluye– dramatizaban al buscar justificar éticamente la violencia contra los grupos de poder. “Las representaciones del lumpenaje y de la barbarie no se hacen desde la incompreensión pero sí desde la falta de certezas, y se hacen con cierta empatía” (2011, 207), agrega, y no hay una apuesta a la denuncia ni creencia en la posibilidad de “resistir el mundo oficial”. Si bien la publicación de su ensayo es muy cercana al corpus de Enriquez que estoy considerando y que el del resto no se había siquiera editado, no descarto una pulsión denunciante en segundo plano en estas narrativas. La marca de agua está en las estrategias mediante las que se representan esas exclusiones y los usos que hacen de la pobreza y la barbarie en un período, de 2009 a 2023, que es posterior a la megacrisis de 2001 y cercano a sus consecuencias.

## El conurbano como patio trasero

La periferia suele ser el depósito de una serie de industrias contaminantes, tóxicas y frecuentemente ilegales que buscan la oscura permisividad que ofrecen estas áreas marginadas (Davis 2014). Es el reino de lo monstruoso en tanto zona de contacto entre lo urbano y lo rural, como en el texto inaugural de la literatura argentina, “El matadero” (¿1843?), de Echeverría, que reúne fango –producto de la inundación–, pérdidas en el ganado, sangraza y aves rapaces, a la vez secundadas por las clases populares que en tanto vivientes desubjetivados rejuntan los desechos aprovechables. En el tiempo de la representación de la historia el ganado entraba al matadero Sud por el Paso de Burgos (hoy puente Ezequiel Demonty, sobre el Riachuelo, entre Valentín Alsina, partido de Lanús, y el porteño barrio de Pompeya) pero ese ingreso queda vedado en el cuento por el desborde de agua.<sup>3</sup> Las líneas de fuga y conexión de esos espacios urbanos centrales y periféricos se constituyen en umbrales simbólicos: *Miseria* (2023), de Reyes, transcurre mayormente en las cercanías de una zona en la que se ubicaba, hasta abril de 2022, el matadero de Liniers, espacio de confluencia entre la ciudad de Buenos Aires y el conurbano Oeste (Ciudadela, Lomas del Mirador), separados por

2 En esta novela es posible leer ya varias de las problemáticas ambientales que se despliegan en el corpus leído. En ambientes hiperdegradados y en la tensión de los bordes territoriales entre barrios de La Matanza y la periferia de la ciudad de Buenos Aires, Incardona despliega un registro satírico que dialoga con la pesadillesca Cacodelphia marechaliana, con lo grotesco y el humor negro, pero no pretende alcanzar el estatuto de horror ambiental. Criaturas como Riachuelito, un bague que mutó su tamaño de modo desmesurado por la contaminación del Riachuelo, o el Esperpento, una suerte de Frankenstein creado por médicos del Hospital Militar, constituyen algunos usos paródicos de los monstruos en una trama orientada por la sátira política.

3 El antiguo Puente Alsina fue rebautizado “Ezequiel Demonty” en enero de 2015 por la legislatura porteña en memoria del joven asesinado por la policía en 2002, suceso que recreó y ficcionalizó en clave de horror social Enriquez en “Bajo el agua negra” (2016). De un nombre de profeta al de una profecía que anuncia al mesías del pueblo judío, el muertovivo Emanuel es el oscuro líder de la extraña procesión del cuento. Puede leerse la noticia en <https://www.telam.com.ar/notas/202209/605641-puente-ezequiel-demonty-vialidad-nacional-homenaje.html>

la avenida General Paz.<sup>4</sup> Gótico, horror y política ya se cruzan en “El matadero” con la representación de las clases marginales, de “una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata” (Echeverría 2000, 106).

Las aguas del río Matanza-Riachuelo, que recibió históricamente los desechos de los saladeros, jabonerías y curtiembres, luego los de los frigoríficos y diversas industrias que vertieron metales pesados, son las que ocultan un horror en clave cósmica pero no por eso menos social en “Bajo el agua negra” (Enriquez 2016). El cuerpo del joven asesinado por la policía también salpica con ese líquido nauseabundo y *derrama*, contamina no solo a la Villa Moreno (cuyo nombre de fantasía racializa territorio y cuerpos) sino al cura villero y a la fiscal que ya no estará a salvo en su despacho ni en la ciudad, como la protagonista de clase media de otro cuento de *Las cosas que perdimos en el fuego*, “El chico sucio” (flujos moleculares, siguiendo a Deleuze y Guattari [1988], que se escapan pero pasan por las grandes organizaciones molares, modificándose ambos en el desplazamiento). La figura del mutante remite, en cualquier caso, al terror ambiental: es producto de modificaciones por factores externos de gran impacto en una zona propicia para la contaminación por parte del Estado o la comunidad, que la han declarado previamente invivible o inviable y, por tanto, posible depósito de basura o de viviendas informales. Esa horda esperpéntica que atraviesa las calles de la villa al final, guiada por Emanuel, el *muertovivo* emergido del agua negra, lejos de ser una murga de carnaval, tal como se lo advierte el padre Francisco a la fiscal antes de suicidarse, es una “procesión”, “encabezada por los chicos deformes con sus brazos delgados y los dedos de molusco, seguida por las mujeres, la mayoría gordas, con el cuerpo desfigurado de los alimentos casi únicamente a base carbohidratos” (Enriquez 2016, 172). Del carnaval como posibilidad de que el mundo de abajo aparezca en la superficie, “Bajo el agua negra” nos conduce directamente al ritual celebratorio del monstruo mutante, postulando en ese pasaje que esta zona precarizada, contaminada y expulsada de la ciudad *blanca* es una mascarada no periódica sino permanente, “donde el crimen estaba mezclado con la desdicha” (155). Marina, la fiscal, es la única que no puede leer la clave de lo que está pasando, aunque los policías y el cura villero se lo advierten. Como los “bárbaros” federales que en el comienzo de *Facundo*, de Sarmiento, no pueden entender el francés de la pintada de los baños de Zonda, los grafitis de las paredes de la iglesia “no tienen sentido para ella” (168). Pero sí, en cambio, para los lectores del horror cósmico lovecraftiano: “YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG” (168).<sup>5</sup> Marina queda del lado oscuro de una barbarie que está en la orilla opuesta de la ciudad *blanca* porque no puede decodificar ninguno de esos mensajes que le están destinados: los de los cultos afrobrasileños de los habitantes de la villa, una lengua antigua y no humana, unos tambores que indician la celebración de lo innumerable y que no remiten a los rituales carnavalescos de desahogo autorizados por la burguesía a la que pertenece. La sobredecodificación de este cuento es profusa y coloca a la protagonista en un estado de vulnerabilidad absoluta en el que las herramientas con las que se maneja en el mundo urbano conectado con el global neoliberal no le sirven. Pero esta sobredecodificación tiende una conexión con lectores no solo del género terror, sino locales. Tropos del *globalgótico*, como el del zombi, son apropiados en un proceso de localización en la figura de Emanuel, obligado a nadar

4 El Mercado de Hacienda de Liniers se trasladó a Cañuelas, localidad del tercer cordón del conurbano.

5 En el grafiti transcripto dos veces en el cuento puede reconocerse, entre sílabas sin sentido, “Yog Sothot”, entidad que imaginó Howard P. Lovecraft para *El caso de Charles Dexter Ward* (1941 [1927]) y “El horror de Dunwich” (1928) y forma parte de su mitología de horror cósmico. Esta deidad poseía la llave para traer de regreso a Los Antiguos, especie que habría habitado la Tierra en tiempos anteriores a la humanidad. Ambas citas –la de Lovecraft en Enriquez y la de Diderot en Sarmiento– convocan a sus lectores ideales, en los dos casos, especializados, aunque en lo que al cuento se refiere, la virtud enciclopédica de los lovecraftianos no cotizaba positivamente en sede académica en ese momento.

en el Riachuelo por los policías y dado por muerto. La sospecha de que es, como Juan Carlos Livraga, de *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, *un ahogado que vive*, recupera los detalles referenciales y los multiplica al transformarlos en una máquina de horror político.<sup>6</sup> “Durmió mal, pensando en la mano del chico muerto pero vivo tocando la orilla, en el nadador fantasma que volvía meses después de ser asesinado” (Enriquez 2016, 163). Los muertos (que resultan estar) vivos del Riachuelo siempre han sido eminentemente políticos, al menos en la narrativa argentina de tema zombi (Gasparini 2020) y, en la resolución del caso judicial, ponen una “sombra de duda sobre toda la investigación” (Enriquez 2016, 162) que impulsa a la fiscal a intervenir.

Las inmediaciones del estadio de Racing en Avellaneda no pueden retener, por otra parte, al fantasma de la tía abuela de la protagonista en “El desentierro de la angelita” (Enriquez 2009). El espectro de la beba muerta hace muchos años, enterrada en Santiago del Estero luego de celebrar el ritual del velorio del angelito y trasladada después al conurbano bonaerense sur por una de sus hermanas, abuela de la narradora, busca pegarse a ella para recordarle insistentemente que el descarte irresponsable de sus huesos por parte de los nuevos dueños de la otrora casa de la familia, a fuerza de deslocalizarla, diseminan su presencia horrorosa en la totalidad del espacio. Actualiza así, como fantasma, la recuperación sesgada de una historia familiar fragmentada y además expande los límites de los rituales populares rurales hacia los dominios urbanos donde reside la protagonista en el presente de la escritura: allí la va a buscar el espectro en estado de putrefacción de su tía abuela. En “La virgen de la tosquera” (Enriquez 2009), que transcurre en el Gran La Plata, la degradación del terreno desfigurado por el extractivismo parece entrar en simbiosis con las emociones negativas que suscita en un grupo de chicas adolescentes lo que Silvia (la mayor, centrada y merecedora de la atención de Diego) representa para ellas. La violencia contenida de las tres amigas parece explotar en la combinación con el objeto que convoca el sincretismo religioso figurado en los bordes de la ciudad. La imagen de la “virgen” de la tosquera –espejo de agua generado a partir de la actividad de las canteras en la zona sur del conurbano, y que suelen estar contaminadas– es un numen ruterero, al paso, que transforma en global latinoamericano lo local: no es otra que la diosa yoruba Iemanjá, a quien Natalia le pide “algo” (Enriquez 2009, 38) que parece cumplirse en el ataque de los perros salvajes del que solo las tres amigas escapan al final. Alcanzan un colectivo en la ruta que las rescata de ese territorio de bordes difusos cuya cartografía es imposible trazar. Como señala Semilla Durán, “hay una metamorfosis, mucho más violenta e íntima, que es el *devenir monstruo* de las adolescentes. Y en este caso la mutación no se escribe en el cuerpo [...], sino que corresponde a la monstruosidad moral, al declive fatal hacia el crimen” (2023, 419). Los monstruos en este relato no proceden de linajes extraterrestres.

<sup>6</sup> *Operación Masacre* (1957), texto de no ficción de Rodolfo Walsh, es producto de su investigación periodística sobre el fusilamiento clandestino de doce hombres en el basural de la localidad de José León Suárez, en el noroeste del conurbano bonaerense, durante el levantamiento de generales peronistas contra la dictadura militar autodenominada Revolución Libertadora. Livraga es un sobreviviente al fusilamiento y por eso Walsh se referirá a él como “un fusilado que vive”, es decir, un fusilado que podrá testimoniar. No ocurre lo mismo en el hecho de corrupción policial que termina con el asesinato de Demonty, obligado a nadar en el Riachuelo luego de una persecución junto con otros dos jóvenes, Julio Ismael Paz y Claudio Maciel, con los que salía de un boliche bailable en 2002. En el cuento, el devenir zombi de Emanuel no testimonia sino que muestra un horror social que no deja de lado, en esa elaboración ficcional, el desquite del *derrame* y el contagio de los abyectos y excluidos.



## Baldíos, cañaverales y más allá

También en *Cometierra* (Reyes 2019) y en *Miseria*, su continuación, la presencia de lo sobrenatural se vincula tanto con el universo umbanda afrobrasileño como con el andino ancestral, y estas prácticas, a su vez, remiten a distintas zonas de la ciudad y de las localidades bonaerenses. Los bordes del conurbano conectan al impreciso cerco *blanco* urbano, a partir de las rutas nacionales, con imaginarios y rituales de las provincias o de países limítrofes, con lo global latinoamericano. El cronotopo de la ruta, no lugar por excelencia, acerca lo inestable con lo tanático en *Cometierra*, como ocurre en “La virgen de la tosquera”. También constituye una ruta de escape de la violencia el final de *Cometierra*, que se continúa en *Miseria* (de Podestá, noroeste del conurbano, a Liniers), una débil línea de fuga que aleja esas vidas precarias y desprotegidas, las relocaliza en un tembladeral, en otro espacio anfibio. Esas vidas solo podrán salvarse por la magia, por lo onírico telepático, aunque no por la protección estatal.<sup>7</sup>

En *Cometierra* se camina sobre basura, se busca y se entierra a las muertas en el cañaveral, otro límite; pero es en el corralón donde encontrarán asesinada a la Señora Ana: en el reino de la materia prima, el conurbano. Lo precario es lo que nunca termina de construirse, como la pieza en el rancho de Cometierra –la adolescente que adivina el paradero de personas desaparecidas, víctimas de secuestros o crímenes– al comienzo de la novela.

Los restos orgánicos de las víctimas no están a la vista pero la tierra que los recibió o rozó habla por el silencio que les fue impuesto. A la ausencia de cuerpos marcados por la violencia, Cometierra, mediante el ritual de ingerir tierra vinculada con esas víctimas, repone un itinerario, un destino final o un lugar de encierro y vejación. Es esa “potencia sobrenatural localizada en el cuerpo” la que la novela convierte en

herramienta transformadora para instalar nuevas corporalidades y espacialidades y así ampliar un imaginario cultural fundado en los binarismos, donde la figura de la víctima tradicionalmente adjudicada a los cuerpos feminizados pueda ser corroída. En el caso de la protagonista, ese gesto es literal: comerse la tierra de los baldíos donde se oculta a las muertas para corroerlos y animarlos (Caparrós 2023, 231).

El horror de la escena del crimen que dibuja la protagonista, cuando niña, sin haberlo presenciado y que tiene en el centro a la señora Ana, su maestra muerta, se apoya en la lectura de la posición del cadáver (“desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los costados, que hacían parecer a su cuerpo más chico, como si fuera una ranita” [Reyes 2019, 23]): cuerpo vulnerable y vulnerado al que hubo que despojar del atributo de sujeto antes de reducirlo a desecho.

Reyes no recurre a los dispositivos narrativos esperables en la narrativa de terror, ya que lo fantástico está naturalizado (Gasparini 2022), pero construye escenas tendientes a provocar angustia y rechazo. De la cantera de la precariedad de las vidas más vulnerables en estado de pobreza y marginalidad se extrae el material para contar un horror que, indiciado por la dedicatoria de la novela, ahonda la tragedia de las víctimas de femicidio en la Argentina: “A la memoria de Melina Romero y Araceli

<sup>7</sup> *Cometierra* concluye en el momento en el que la protagonista, su hermano Walter y Miseria, su novia, caminan por una ruta oscura esperando “el primer [colectivo] que venga” (Reyes 2019, 171) para huir de los que “vienen por ustedes” (161), según le revela a la primera la Señora Ana en sus visiones. *Miseria* comienza ya en los límites entre Ciudadela y Liniers, “la terminal” donde se bajan del colectivo un año atrás. Los tres jóvenes viven juntos en un departamento que alquilan y que albergará también al pequeño hijo de Walter y Miseria que ya le había sido anunciado a Cometierra en sueños.

Ramos. A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes” [Reyes 2019, 7]). En *Miseria*, la fuga del don/condena que singulariza a Cometierra, las lleva a ella, a su hermano y a Miseria, su novia embarazada, de Podestá a Liniers, que en un efecto de desrealización producto de la comparación de territorios les parece “Disney” (Reyes 2023, 14). A propósito de la “desmitificación del optimismo” en la narrativa de Enriquez, Vedda señala oportunamente

La Argentina disneyficada y consumista es la banalidad irrepresentable: el mundo postmoderno está fuera del foco de la atención y es una realidad de la que es preciso evadirse en las narraciones: romantizando la periferia, huyendo a un interior que todavía se cree habitado por la magia (2021, 290).

Precisamente, ese registro entre desencantado e ingenuo de las dos narradoras de *Miseria* –la joven adivina y su cuñada– construye a Liniers en tanto “lugar de paso” (Reyes 2023, 24), como puede serlo una villa, pero está justo en el borde de la ciudad capital. La “periferia” propuesta por Reyes, de la que huyen los jóvenes, oscila entre una romantización de la cooperación entre pares de clase y edad, y un trazo grueso que introduce los peligros de la precarización de la salud materno infantil mientras refuerza lo ya sugerido en la novela anterior (la falta de respuesta estatal al creciente número de femicidios). “Acá [en Liniers] falta gente todo el tiempo”, le dice Miseria a Cometierra (de la que conoceremos su nombre de pila, Aylén, antes omitido): es decir, el horror de la desaparición de adolescentes (ya no solo mujeres) está expuesto en las paredes de la calle a partir de una serie de imágenes que denuncian secuestros y ausencias, apoyadas en el vértigo de la repetición. Allí el departamento alquilado se sostiene económicamente a partir de los trabajos precarizados de Miseria en un bazar-cotillón chino, el de su pareja, tercerizado en un taller mecánico y el informal de Cometierra, a quien deben convencer para que exija una remuneración a cambio de sus servicios de adivina. “Cambié barro por baldosas” (Reyes 2023, 25) reflexiona Aylén, y remarca así el pasaje material de una zona a otra, lo cual no conlleva una quita de peligro. La zona de contacto ciudad-conurbano, en efecto, no funciona como dique de contención sino como vaso comunicante. La feria callejera de Liniers que recorren las narradoras explota de colores, sincretismo y mercaderías, pan de muerto y ofrendas a difuntos. Espacios otros, a su vez, en los que puede llegar a generarse una resistencia femenina, entre parteras, adivinas y sacerdotisas de la comunidad boliviana. Lo mismo puede observarse en el hospital público en el que Miseria deambula sin entender demasiado de qué se trata el proceso de gestación que se está llevando a cabo en su cuerpo. El espacio gótico más relevante es, en cambio, el bar decadente donde practica la adivinación Madame, quien le aplica un conjuro a Miseria para llegar a su cuñada, detectada como su competencia laboral. Entre los sueños premonitorios de Miseria, la telepatía de Cometierra y la magia oscura de Madame, el repertorio fantástico maravilloso hunde sus raíces en el gótico local para conectarse con el global latinoamericano andino y afrobrasileño.

Los adolescentes mutantes (remitentes del horror ambiental) de Villa Moreno, el hombre indigente del carrito, la “angelita” insistente que persigue ultratumba a su sobrina nieta o los monstruos humanos, tanto de *Cometierra* y *Miseria* como de la tosquera platense reordenan el estatuto del personaje gótico –perfilado en el trazo grueso del contraste– porque se enfrentan a lo hegemónico, a lo normal, a lo homogéneo pero no lo hacen desde una lógica de opuestos absolutos. Otro es el caso del monstruo lovecraftiano, ilegible e inarticulable en palabras que habita el fondo del Riachuelo en “Bajo el agua negra”, ya que no constituye serie en este corpus, es la exterioridad radical. Los bordes, los umbrales y zonas de contacto entre centralidad y periferia, normal y anormal parecen propiciar transgresiones que provocan reacciones no controladas en esos mundos. En todos estos textos, la inquietud y la angustia, ya provoquen temor o terror, no se resuelven.



## Los Quilmers. El derrame de la historia

La geografía desfigurada de Quilmes-Bernal, en el segundo cordón del conurbano sur, es el territorio que Ávalos Blacha eligió estratégicamente para situar el advenimiento extraterrestre en *Los Quilmers* (2023). Esta actitud paródica que pretende desdramatizar la centralidad de las narrativas de ciencia ficción de países a la cabeza del capitalismo global como Estados Unidos no es el único recurso humorístico que pone en juego la novela. A diferencia de *Berazachussetts* (2007), Ávalos Blacha no usa una toponimia deformante; en cambio, el registro de liviana burla de todos los tópicos de la ficción especulativa centrada en invasiones alienígenas es el que aleja a *Los Quilmers* de la búsqueda de una “reacción de alarma” propia de la ficción de horror (Leffler 2000). Esa primera novela comenzaba con el hallazgo que hacen en un bosque cuatro amigas, maestras jubiladas, de Trash, una mujer zombi desnuda, obesa, con el pelo teñido de fucsia, inconsciente y recostada en el tronco de un árbol. Uno de los personajes principales de *Berazachussetts*, su sentido de la justicia y sus gestos por momentos épicos resultarán lo más ajustado a la civilización luego del caos apocalíptico desatado en ese conurbano sur de Buenos Aires, un Berazategui desfigurado tras topónimos hilarantes. Conforme la historia avanza, quedan al descubierto los actos de corrupción que envuelven a funcionarios públicos y empresarios en la contaminación y negociados inmobiliarios en la zona. *Los Quilmers* –situada también en una franja del conurbano sur– propone igualmente un juego paródico humorístico, pero con otro subgénero de la ciencia ficción, la invasión extraterrestre. En esta oportunidad deja en segundo plano la amenaza exterior para proyectar mecanismos de conquista no tan codificados: la industria del entretenimiento, el periodismo y sus estrechos lazos con la oscura política local. La catástrofe ambiental no está presente en *Los Quilmers* pero sí la explotación irresponsable de los recursos naturales.

Leffler (2000) ha propuesto que la ficción de horror se caracteriza por transformar, justamente, la esperada “reacción de alarma” en placer estético.<sup>8</sup> En narraciones como las de Dolores Reyes, entre otras autoras latinoamericanas contemporáneas, este postulado podría reformularse así: los recursos propios de las ficciones de horror, que buscan almar a los lectores, se capitalizan en sus narraciones a través de un uso político (Gasparini 2022). Es decir, de la alarma a la denuncia y de allí al placer estético. Específicamente en *Los Quilmers* no se trata de provocar una catarsis en los lectores, estrategia que se apoya técnicamente en la focalización múltiple y en la narración, a través de diez capítulos, de vidas de personajes que no adquieren el estatuto de indiscutibles victimarios ni de héroes (Juan Cano, homónimo del Juan Salvo oesterldheliano, podría serlo, pero no llega a tener ese reconocimiento en ninguno de los multiversos que transita, es apenas el líder de una resistencia que no prospera). Todos parecen ser agonistas de un mundo en cambio que experimentan la llegada de los “ovoides”, a veces, con total resignación, otras, con entusiasmo, otras, con indiferencia. Si hay una oposición al naciente imperio alienígena, no ocupa el centro de los relatos-capítulos, como ocurría, en cambio, en *Berazachussetts* o en *Medianera* (2011).

La fuerza de los invasores reside en su capacidad de persuadir con estrategias múltiples, desde la telepatía, la hipnosis o el apagón de la memoria hasta el uso propagandístico de la recreación audiovisual y lúdica a favor de una aceptación paulatina de su presencia, lo que logra la dominación de gran parte de los humanos. Los “quilmers”

<sup>8</sup> Leffler define así el género: “The depiction of horrific events and phenomena with the intention of evoking in the audience a specific reaction of alarm [...] I will call horror” y agrega que “the characteristic narrative technique and themes of the horror story act together to evoke a sensation of horror in the presumed audience and to transform this emotion into aesthetic pleasure” (2000, 22).

serán, acaso, esta nueva especie híbrida de humanos y extraterrestres que se verifica en el latido subcutáneo, detectado solo con un láser, de escamas doradas. No están definidos, al contrario de lo que podría creerse, por su pertenencia a ese territorio del conurbano bonaerense que se sobreescribe en el partido paronimizado, con el cual coinciden en nomenclatura de calles, accidentes geográficos como el río, o puntos de referencia como el “playón de Otamendi y Cervantes”, en el que los ovoides instalan una torre que reproduce señales televisivas. Sabremos, recién en el capítulo 7, que esta identidad está en tránsito, es una pura potencia, porque hay “aspirantes a quilmers”: son aquellos que desean aplicar para viajar a Quilmars, una ciudad utópica marciana diseñada sobre el modelo del barrio bernalés, aunque se ubicaría en suelo rojo, y es puesta en dudas por la resistencia. Entonces no es necesaria la batería de recursos verbales propios de la ciencia ficción clásica para la construcción de mundos conjeturales ni la detallada descripción que abunda en la iconografía alienígena del género, porque, en un punto, ese *devenir quilmer* es ya la “realidad” sostenida en la invasión espectacularizada por los medios masivos de comunicación tomados por los ovoides. No obstante, el disparo distópico es total en la novela, ya que plantea la aceleración alienante del capitalismo global sostenida por esos medios que son voces municipales y estatales. Y aquí se multiplica el efecto, porque “global” equivale a “galáctico”: “La galaxia se paralizaba para verla [a la serie televisiva local “Capitán Soñora”] y los números de audiencia la ubicaban entre los más vistos a nivel global” (Ávalos Blacha 2023, 64). Todos los actores sociales aparecen sospechados, como en las novelas anteriores de Ávalos Blacha: las instituciones educativas y religiosas, la policía, la clase política, los artistas. Si hay una línea de fuga posible, aunque no deja de ser denostada por la narradora del capítulo 5, es la del “callejón de los milagros” en Bernal: las construcciones precarias subterráneas a las que se compara con “vizcacheras” (Ávalos Blacha 2023, 50) –remedo de las cuevas del territorio pampeano que obstaculizaban el avance a caballo por la llanura decimonónica– se oponen a la dinámica salvaje del capitalismo financiero, en tanto los ovoides pretenden usar el territorio bernalés como set de filmación para sus productos televisivos, que distribuyen por toda la galaxia. Este hecho provoca que se desfigure el espacio y que los inversores –más que invasores– lo expriman para sacar todo el provecho económico posible: “De un día al otro se cerraba un acceso a una parte de la ciudad, tiraban abajo un barrio para montar un fuerte, una selva, un castillo medieval [...] el paisaje que necesitaran” (Ávalos Blacha 2023, 60). La diversificación y profusión caótica propia de la lógica azarosa y pragmática de la pobreza funciona como una barrera contra la lógica pragmática de la industria del entretenimiento y del mercado inmobiliario, que modifica la localidad o sus recursos naturales en función de obtener ganancias económicas. Por orden de la Virgen que se apareció en La Bernalesa, los “crotos” que “parecían indios” (51) –según la narradora, oficial de policía retirada– construyen una villa laberíntica bajo los escombros de las casas originales, un conglomerado subterráneo que esconde a los acólitos del culto de Santa Bernalesa. De los pocos agenciamientos positivos de la novela, el asentamiento compone una especie de “panal”, colmena humana dedicada a descifrar los mensajes de una piedra negra poseedora de información sobre los planes macabros de los invasores (curiosa coincidencia argumental la de este objeto con la piedra telepática de la Antártida de *La infancia del mundo*, de Michel Nieva, novela contemporánea de *Los Quilmers*). Este reverso lumpen y conspirativo, en contra de la vida en superficie, parece consistente con la afirmación de Rodríguez

El neoliberalismo no tiene nada de liberal, y el progreso que promete lleva inscrito en su reverso un desarrollo “lumpen”, una colonización interna de franjas de población empobrecida y marginalizada por un sistema capitalista no sustentable que rige por hambre, terror económico y reproducción autoritaria del sentido (2022, 7).

Los “crotos” de la Bernalesa parecen ser de los pocos personajes que no se abandonan a la dominación de los ovoides, aunque sí a la del culto, que deviene, entonces, una forma de resistencia.

## La multiplicación de las voces

En las narraciones distópicas clásicas suele haber un vocero de la orientación ideológica autoral.<sup>9</sup> El desafío planteado por *Los Quilmers* consiste en la omisión de una orientación hegemónica, dado que el efecto creado por la multiplicidad de perspectivas narrativas es de caos, y a través de ese abigarramiento verbal surge el cuadro incompleto de otra historia, que acaso habrá que saber desentrañar. Este efecto casi de vértigo se reproduce en los espacios representados, logrando así una sensación de movimiento constante en el que el paisaje conurbano se deshace y se recompone por obra del nuevo orden social, producto de la interacción entre invasores e invadidos.

Por otra parte, los monstruos ingresan al relato no para generar terror, como en los cuentos de Enriquez, sino para hacer evidente el carácter de arma de sometimiento que constituye el negocio del entretenimiento en manos de los alienígenas. Tal es el caso de Edwina, criatura marina de enormes proporciones, con nariz de cerdo y cuernos, que asoma en el río y que se usará para filmar una tira televisiva, lo que provoca el “furor entre los quilmeños” a pesar de que se dice extraoficialmente que la alimentan con “niños de zona sur” (Ávalos Blacha 2023, 63). También el del Mení, gigante incontrolable, a quien recurren los ovoides para acelerar artificialmente el desarrollo de promesas infantiles del fútbol local mediante un “pinchazo”, y convertirlos así en verdaderos “monstruos” irreconocibles por sus padres, aunque igualmente son ovacionados cuando ganan el partido contra Deportivo Mení. El efecto de temor es interceptado por la burla: el humor sarcástico, crítico suple el rechazo y la angustia. No hay amenaza aparente para el mundo del lector porque los sucesos narrados son la hiperbolización deformante y humorística de sus *realia*. Incluso aparecen, para completar este distanciamiento, personajes que remiten a referentes que son celebridades contemporáneas a la publicación de la novela: Lizy Tagliani, Kun Agüero, Lionel Messi, entre otros. De todos modos, como ya he señalado a propósito de las narrativas de Enriquez y Reyes examinadas, si bien no hay identificación, queda un resto de inquietud (el cariz denunciante de toda escritura satírica) que no se resuelve. No se trata de que Ávalos Blacha no utilice recursos del horror sino de que los capitalice para darles otra dirección. A propósito, Quintero (2007, 5) observa que el escritor satírico busca reformar el pensamiento de los lectores forzándolos a aplicar sus valores morales y gustos sobre el tema propuesto, pero conduciéndolos indirectamente a través de una estrategia agresiva de distorsión o difamación que exige un juicio crítico. Lo lograría mediante un narrador diseñado deliberadamente para confundir y oscurecer cualquier dirección exacta que el satirista pudiera tomar. Es en ese sentido que Ávalos Blacha practica esta maniobra textual diversionista que desplaza el sentido y rehúye solidificarlo en una axiología humanista o multiespecista. Tal vez el efecto del caleidoscopio sea la metáfora que mejor le cuadra.

9 Las distopías pueden caricaturizar desfavorablemente problemáticas propias de sus condiciones de producción. Algunos voceros de orientaciones ideológicas autorales de novelas distópicas célebres, más allá de que las conserven finalmente o no: Winston Smith (1984, George Orwell) o Guy Montag (*Fahrenheit 451*, Ray Bradbury).

## Localización y deslocalización

Así como *Los Quilmers* fuerza una actividad lectora que va del estupor y el extrañamiento a la ironía caricaturesca al usar tropos góticos y de la ficción especulativa como las metamorfosis, la exterioridad radical, la sexualidad interespecie y los objetos conjeturales, también es singular su trabajo con la espacialidad. Si en la narrativa de Enriquez y de Reyes los espacios urbanos/conurbanos parecen estar separados pero se funden en los bordes, se contagian y se derraman, en esta novela espacio y tiempo se funden, a su vez, en distintas capas. Laera ha observado, en la narrativa latinoamericana contemporánea del Cono Sur, una concepción temporal en la que hay

tiempos que conviven, se superponen y se confunden, tiempos que se discontinúan, se aceleran, se descomponen y se repiten. *Una contemporaneidad cuya imaginación es transtemporal y que, por lo tanto, da lugar a la heterocronía y la altertemporalidad.* Esa, propongo, es la imaginación postglobal: la que propone sus elaboraciones o resoluciones narrativas por medio del tiempo. Más todavía, y estrictamente en esto me quiero detener: una imaginación que encuentra en el tiempo la salida para los problemas planteados en y por el espacio, en y por el mundo. *La imaginación literaria de un mundo transtemporal* (2019, 145; cursivas del texto).

El dispositivo más extremo del desplazamiento y superposición de temporalidades lo constituyen en *Los Quilmers* los “telepods”, artefactos que permiten no solo teletransportarse a Sarita y Ángela, sino viajar entre multiversos al alterar sucesos sin saberlo. Este desplazamiento espacio-temporal entre territorios, flujo que no siempre tiene un circuito estable, es una práctica que realizan de modo absolutamente irresponsable y que concluye con la sensación de disolución total en el capítulo 10 (el último). Una forma de deslocalización que remite al mundo virtual permanentemente actualizado del capitalismo (post)global: todo, en todas partes y al mismo tiempo. Al querer retomar sus actividades cotidianas luego de usar el telepod reiteradas veces, Ángela advierte que “habían pasado años y las tapas de los diarios eran todas sobre los visitantes [...] “Viajamos en el tiempo, Ángela” [le dice su amiga]. El barrio era un despelote y su trabajo también” (Ávalos Blacha 2023, 124). La disolución de la línea temporal original conlleva, irónicamente, la desactivación del posible héroe liberador en la nueva, Juan Cano. A propósito de la potencia de lo informe en narrativas fantásticas, advierte Keizman

El vértigo y la copia, la ubicuidad y la multiplicidad, son actores relevantes en las coordenadas del presente. Quienes anticiparon en los albores de la modernidad la transformación radical que iniciaba la reproductibilidad técnica, desconocían que esta transformación sería exponencialmente incrementada por las experiencias medulares de la reproductibilidad digital y la circulación virtual (2022, 19).

## Cartografías conurbanas: la basura de los dioses

Pensar estas narrativas como exploraciones textuales de un territorio imaginario que se identifica con factores culturales, económicos y sociales de esos territorios materiales marginales y degradados del conurbano puede acercarnos al trazado de una primera cartografía de la intemperie. En las narrativas de Enriquez, Reyes y Ávalos Blacha que se analizan se atisban mapas de la precariedad y de la invisibilización de la violencia, productos de procesos económicos transnacionales. Mapas con tropos góticos reescritos en las fronteras de las ciudades que se quieren blancas y civilizadas, mapas diagramados con énfasis en los horrores de las exclusiones y los saqueos que la desigualdad provoca.

Un personaje de *Los Quilmers* que trabaja con lo residual y encarna bien estos procesos cartografiados es Roberto –el sepulturero que custodia la tumba de un niño marciano “canonizado” y los sepulcros de incontables humanos abducidos–, quien sueña con instalarse en Quilmars, “oportunidad” sobre la que lo alienta su madre. Es advertido, a través de algunas cartas escritas por rebeldes, entre las de “aspirantes a quilmers” que debe archivar, de las intenciones ocultas de los ovoides: convertir a la Tierra “en el basurero de sus dioses más crueles” (Ávalos Blacha 2023, 80). Cuando finalmente es elegido como el futuro sepulturero de Quilmars, lee en otra carta –que sospecha escrita por Juan Cano– que esa ciudad no existe, que los ovoides la usan como excusa para secuestrar humanos y torturarlos o “experimentar con ellos” (82). También es informado de que, productos de la unión entre el marciano sepultado y algunas mujeres del barrio, nacieron “unos chicos de rasgos deformes”, “híbridos”, “mutantes” (82), además de propagar la “gripe naranja”. La energía oculta bajo el monumento custodiado excede ese espacio y el marciano maneja a la madre de Roberto a su antojo y le transmite sus pensamientos al sepulturero, cuya voluntad sucumbe frente al poder del alien, quien le impide finalmente realizar cualquier acto en su contra. Él mismo termina siendo esa basura *para* los dioses. Los intentos individuales de resistencia no prosperan en ese mundo manejado por un modelo de capitalismo más que transnacional, transgaláctico. Sin embargo, la mezcla interespecie, impensada, como en “Bajo el agua negra”, cruza el límite racional –como suele suceder con el gótico– y, a su vez, construye en ambos textos ese reverso inquietante y revulsivo de lo nuevo que acecha en lo híbrido.

Lo espacial en *Los Quilmers* desborda los límites de la representación realista a través de lo hiperbólico y lo deforme (Keizman 2022) que apunta a la sátira y al tono de comedia. Es la desfiguración del territorio del conurbano lo que funciona como dispositivo narrativo más que descriptivo para figurar la precariedad de la vida humana en una periferia elegida por los invasores como metonimia del funcionamiento del sistema financiero especulativo mundial. Porque en un suburbio ya descartado por los fantasmáticos capitales trasnacionales para vivir pero no para saquear, el voltaje de la sátira se vuelve más potente cuando busca el efecto hilarante y no el terror (ambos, desde ya, dispositivos de riesgo). Ávalos Blacha necesita que el espacio representado sea ese espejo deformante del conurbano para perfilar esta distopía geopolítica. En la misma sintonía, *La infancia del mundo* (Nieva 2023), que comparte el registro farsesco pero en clave de catástrofe climática, también recupera el motivo literario de la pampa (decimonónica) para deformarlo, en clave ciberpunk, como ya lo había hecho el autor en *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* (Pérez Gras 2023, De Leone 2017).

Lo diferencial de *Los Quilmers* no es solo su desdramatización a través de la sátira, en segundo plano, de lo que indicia los altos niveles de exclusión y explotación de los sectores populares que sostienen las políticas neoliberales sino la condición de cápsula del territorio conurbano de Bernal-Quilmes. No hay *derrame* local, de la periferia al centro, cuerpo a cuerpo, sino global: el vértigo y la copia, la ubicuidad y la multiplicidad (Keizman 2022), como signos de ese presente imaginado que se desprende levemente del de las condiciones de producción, quedan representados en la potencia de la circulación virtual de los productos televisivos quilmeños y bernaleses en toda la galaxia.

## Consideraciones finales

La burguesía urbana porteña ejerce un “desigual derecho al uso y disposición del espacio” de la ciudad (Oszlak 1982, 18). La creciente tensión social que siempre acecha en estas zonas degradadas por la pobreza, la exclusión y la expoliación de los recursos

naturales presuponen enfrentamientos cada vez más violentos y desiguales. Esta expulsión de los plebeyos de la urbe junto con la explotación de sujetos y territorio están amparadas por una “concepción autoritaria” que

sustentada por la convergencia de consideraciones ideológicas, estratégicas y ecológicas, observa a la ciudad como el lugar de residencia propio de la “gente decente”, como la “vidriera del país”, como el ámbito físico que devuelve y reafirma valores de orden, equidad, bienestar, pulcritud, ausencia -al menos visible- de pobreza, marginalidad, deterioro y sus epifenómenos (delincuencia, subversión, desborde popular) (Oszlak 1982, 19).

Las relaciones entre la violencia, el espacio y los sujetos que lo habitan asumen en estas ficciones modos comunes y diversos de representación –reescrituras de tropos góticos, tensiones dramáticas o satíricas, uso de las herramientas del horror, la ficción especulativa y el fantástico– y proponen temáticas afines –contaminación ambiental, necropolíticas, marginalidad, zonas de contacto y derrame–. Las formas que esta imaginación literaria alcanza construyen también una imaginación espacial de los flujos y las fronteras, del centro y las periferias en la era del capitalismo informático global.



## Bibliografía

- » Ávalos Blacha, Leandro. 2023. *Los Quilmers*. Córdoba: Caballo Negro Editora.
- » Byron, Glennis. 2015. "Introduction". En *Globalgothic*, editado por Byron Glennis, 1-10. Manchester: Manchester University Press.
- » Caparrós, Belén. 2023. "Intrusas que vuelven y baldíos fantásticos: reescrituras monstruosas de femicidios". *Exlibris. Publicación anual del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires* 12: 61-78. En: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4038>; obtenido el 7/10/2023.
- » Davis, Mike. 2014. *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Akal.
- » De Leone, Lucía. 2017. "Modelo para armar. La pampa gore y cibernética del siglo XXI".
- » Revell. *Revista de estudos literários da UEMS* 17 (3): 207-229. En: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1952>; obtenido el 22/1/2024.
- » Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1988. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- » Drucaroff, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- » Echeverría, Esteban. 2000. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- » Enriquez, Mariana. 2016. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona-Buenos Aires: Anagrama.
- » Enriquez, Mariana. 2009. *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- » Gaggero, Jorge, director. *Conurbano: Mariana Enriquez*, julio de 2017. [https://youtu.be/Bx\\_crZRozM?si=j81WGQtDzuc6bFdU](https://youtu.be/Bx_crZRozM?si=j81WGQtDzuc6bFdU)
- » Gasparini, Sandra. 2020. "El aparecido y la horda. Fantasmas y zombis en la narrativa argentina reciente". En *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, 119-149. Buenos Aires-Los Ángeles: Argus-a, Artes & Humanidades.
- » Gasparini, Sandra. 2022. "'Aquí no me escucharán gritar': violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres". *Revista Tesis* 20 (15): 257-288. En: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23522/18588>; obtenido el 4/9/2023.
- » Keizman, Betina. 2022. *Promesas radicales en las literaturas del presente*. Overol: Santiago de Chile.
- » King, Stephen. 2006. *Danza macabra*. Madrid: Valdemar.
- » Laera, Alejandra. 2019. "Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines". En *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, editado por Gesine Müller y Mariano Siskind, 141-151. Berlin, Boston: De Gruyter. En: <https://doi.org/10.1515/9783110641134-011>; obtenido el 7/10/2023.

- » Leffler, Yvonne. 2000. *Horror As Pleasure: The Aesthetics of Horror Fiction*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- » Oszlak, Oscar. 1982. “Los sectores populares y el derecho al espacio urbano”. *Punto de Vista* 16 (V): 15-20.
- » Pérez Gras, María Laura. 2023. “Gauchos del fin del mundo: los espacios del terror decimonónico en la narrativa del siglo XXI”. *Exlibris. Publicación anual del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires* 12: 220-232. En: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4037>; obtenido el 2/10/2023.
- » Quintero, Ruben. 2007. “Introduction: Understanding Satire”. En *A companion to satire: ancient to modern*, editado por Rubén Quintero, 1-11. Blackwell Publishing: Singapore.
- » Reyes, Dolores. 2019. *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo.
- » Reyes, Dolores. 2023. *Miseria*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Rodríguez, Fermín A. 2022. *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Semilla Durán, María. 2023. “En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas”. En *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, coordinado por Marie Audran y Silvina Sánchez, 393-428. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS.
- » Tabas, Brad. 2015. “Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction”, *Miranda* 11: 1-22. En: <http://journals.openedition.org/miranda/7012>; obtenido el 26/1/2023.
- » Vedda, Miguel. 2021. *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta y El río sin orillas.