◆ Capítulo 9

Zonas y fantasmas del Antropoceno: horror sintomático y abstracción en *Distancia de rescate,* "La casa de Adela" y *Nuestra parte de noche*

Ramiro Sanchiz

Este artículo se propone leer la *nouvelle Distancia de rescate* (Samanta Schweblin 2013), el cuento "La casa de Adela" (Mariana Enriquez 2016) y la novela *Nuestra parte de noche* (Mariana Enriquez 2019), desde las nociones de horror sintomático (Sciscione) y horror abstracto (Land), que, como se verá, configuran la idea de la "Zona" o el "tropo de la Zona" (Ireland) en tanto *locus* posible del horror.

Como propuse en un trabajo anterior (Sanchiz 193–94), los abordajes al género del horror propuestos desde el posthumanismo, el realismo especulativo y la *horror theory* aportan una perspectiva de interés[1] a la hora de pensar el lugar que ocupan las escritoras mencionadas más arriba en la(s) tradición(es) del horror en general y el latinoamericano en particular y sus conexiones con reflexiones sobre la historia reciente y debates contemporáneos sobre el cambio climático y el Antropoceno.

Esta reflexión sobre la "Zona" y el Antropoceno permite a su vez leer desde el posthumanismo y la *horror theory* el tópico de la "casa embrujada" (o "casa encantada"), presente en los textos elegidos de Enriquez. Si bien la noción de "casa embrujada" involucra en principio coordenadas de espacios domésticos e interiores, y la idea de la Zona, en el sentido que será movilizada en relación a *Distancia de rescate,* remite ante todo a espacios de exteriores y a lo que Joyelle McSweeney llama "necropastoral", a través de los aportes al tema de Germán Sierra, Mark Fisher y Reza Negarestani la problematización de las nociones de "adentro" y "afuera" nos devolverá a los horrores abstractos o sintomáticos de Land y Sciscione y nos permitirá pensar en la "casa embrujada" como un modo particular de Zona.

Paisajes necropastorales del post-Antropoceno

Si bien buena parte del horror suscitado por *Distancia de rescate* se apoya en el tópico del *changeling* o "niño cambiado" (Sanchiz, 194), la *nouvelle* establece también una Zona de efectos tóxicos o perniciosos. En efecto, cuando los personajes comienzan a experimentar al territorio que habitan en términos de un peligro extremo para su integridad en tanto cuerpos y sujetos, y arriesgan la hipótesis de que la presencia humana —o signo del Antropoceno en tanto colonización del paisaje "natural" por una relación de fines/medios basada en agencias u objetivos humanos (Armand)— es la causa de esa toxicidad a través del uso de pesticidas u otros agrotóxicos[2], encontramos el siguiente pasaje:

> *Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos.*
> Y a la nena de Casa Hogar. ¿Se trata del veneno? Está en todas partes, ¿no, David?
> *Siempre estuvo el veneno.* (Schweblin 115–16)

Es tentador leer la última oración como la marca de mayor profundidad del horror convocado por *Distancia de rescate.* Sin negar la relación del "veneno" con los agrotóxicos en general y pesticidas en particular, y reconociéndole un papel fundante a la hora de propiciar el efecto de toxicidad, la apelación a un veneno que "siempre estuvo" funda una relación nueva entre espacio, tiempo, agencias en juego e influencias perniciosas o vulnerantes, habilitando la noción de Zona.

Anthony Sciscione, en su artículo sobre el cuento de H. P. Lovecraft "El color que cayó del cielo", propone la noción de "horror sintomático" para pensar aquellos textos "that attempt to encounter the radically non-human without recourse to ontological presence and positive conceptualization, instead channeling the incompatible agency through its effects on the landscape" (131) (que se proponen dar cuenta de lo radicalmente no-humano sin apelar a una presencia ontológica o una conceptualización positiva, incorporando en su lugar esta agencia incompatible a través de sus efectos en el paisaje). En el caso del cuento de Lovecraft esta idea parece especialmente clara: en efecto, "El color que cayó del cielo" involucra "efectos en el paisaje" originados por una presencia no-humana o *alien*, que suscita cambios (mutaciones) en la flora y la fauna locales y, posteriormente, también en los humanos habitantes del predio "invadido", que devienen criaturas no-humanas. Del mismo modo, la

influencia o contaminación no se da de manera local o concreta, es decir desde un objeto o entidad específica, con contornos espaciotemporales definidos (un "monstruo"), sino bajo la especie de una "agencia incompatible" con la vida y el orden del mundo humanos. Esta agencia, según Sciscione, "occupies a liminal dimension with regard to phenomenal (extensive) space by nesting in the interstice between object and quality and also suggesting itself just beyond the borders of perception" (131) (ocupa una dimensión de carácter liminal en relación al espacio fenoménico (extensivo) al instalarse en el intersticio entre los objetos y sus cualidades, a la vez que se sugiere en un más allá de los límites de la percepción), en el caso del cuento de Lovecraft a partir de una peculiar percepción del color o, mejor dicho, de *un* color (o no-color) en particular, "casi imposible de describir, y sólo por analogía . . . denominado color" (Lovecraft 56).[3] A su vez, en el cuento "todo comenzó . . . con el meteorito" (53), vehículo de una presencia extraterrestre después derramada o "contagiada" al paisaje; según Sciscione, este "xeno-agent or radical outsider never appears as a discrete entity or individuated substance beyond vague indications of motion and fog, but is revealed only nebulously on the ground (the superficial or visible outside) through symptoms of transmutation and madness" (132) (xenoagente radicalmente extranjero jamás aparece como una entidad discreta o sustancia individualizada más allá de vagas indicaciones de movimiento y neblina, sino que es revelada nebulosamente sobre la superficie [el *afuera* visible o superficial] a través de síntomas de transmutación y locura).

En el caso de *Distancia de rescate,* la idea de un "xenoagente" invasor que proviene de ámbitos extraterrestres es presentada como una entidad presente en el territorio desde tiempos inmemoriales, en tanto que la "agencia incompatible" con lo humano se nos dice que "siempre estuvo". Más que extraterrestre, como en el cuento de Lovecraft, debemos pensarla como los "inorganic demons or xenolithic artifacts" (223–25) (demonios inorgánicos o artefactos xenolíticos) de los que habla Reza Negarestani y, a la vez como, una cualidad ancestral del paisaje. Vale aclarar que empleo aquí el adjetivo "ancestral" en el sentido que le da Quentin Meillassoux a través de su noción de "ancestralidad", es decir, "toda realidad anterior a la aparición de la especie humana" (36).

En esta línea, el "mal" presente en el territorio ficcional de *Distancia de rescate* queda propuesto como una presencia prehumana enquistada en el paisaje y que suscita o desarrolla comportamientos específicos y aberrantes (de acuerdo a las pautas consagradas de lo humano) en los habitantes. En otras palabras, este "mal" se traduce en enfermedad y riesgo extremo de muerte, movilizados por una agencia no-humana que, como en las ficciones de posesiones demoníacas[4] "toma" a los seres vivos: "Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también a mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él" (Schweblin 21).

Esta influencia perniciosa también queda presentada desde la idea específica de la toxicidad: "es una intoxicación, dijo, va a atacarle el corazón . . . el cuerpo de David no resistiría la intoxicación" (26). Existe, sin embargo, una "cura" que involucra las artes de una médica bruja o chamana:

> podemos intentar una migración . . . si mudábamos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. . . . La transmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo . . . yo tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma. (26–28)

En este territorio permeado por un horror sintomático los sujetos humanos reaccionan a la toxicidad desarrollando prácticas y saberes que asumen y administran una suerte de plasticidad de los límites entre los individuos, las mentes o espíritus y los cuerpos. Si las ficciones de posesión demoníaca problematizan los límites de lo humano en una forzosa y vulnerante revelación de "the non-human to the human" (Thacker 30) (de lo no-humano a lo humano) y proponen así una crítica a la seguridad de estos límites en términos de crisis de la salvaguardia del sujeto, en *Distancia de rescate* esa relación entre el sujeto humano y su afuera no-humano es propuesta como una posibilidad de adaptación a (o recurso de defensa ante) un entorno tóxico y radicalmente extraño a lo humano. Pero como "la migración tendría sus consecuencias" (Schweblin 28), este intercambio de cuerpos y espíritus o plasticidad del sujeto termina por desembocar en una nueva instancia de no-humanidad, un "nosotros" compuesto de "treinta y tres [niños], pero el número cambia . . . chicos extraños, con deformaciones" (109) que por momentos es también un "yo" ("*yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos*") (115, énfasis original), pero habla tanto por David como por otros niños afectados/poseídos/migrados y, en una lectura posible, termina por *ser* David y los otros niños. Se trataría, en definitiva, de una concebible entidad colectiva que problematiza la distinción entre singular y plural, como el demonio llamado "Legión" en el Nuevo Testamento: "the very name 'Legion' appears to devolve upon itself, the name of the Many naming itself as one" (Thacker 27) (el mismo nombre 'Legión' parece desplegarse sobre sí mismo, el nombre de lo Múltiple que adopta para sí el nombre de lo único).

Una reconstrucción narrativa posible de esta situación o escenario de *Distancia de rescate,* entonces, propone que ante la influencia tóxica de un mal ancestral enquistado en el territorio en cuestión, los sujetos humanos

desarrollaron una defensa que los muta en una entidad colectiva: un "más que humano" —por traer a colación el título de la novela sobre entidades colectivas de Theodore Sturgeon— o un devenir no-humano suscitado por la Zona.

Ahora bien, ese devenir no-humano o relato de mutación es común a buena parte de lo que podríamos llamar las "ficciones de la zona" o, en términos de Sciscione, los relatos de horror sintomático. En el ejemplo paradigmático de *Stalker* (cuyo título fue traducido en algunos países de Iberoamérica como *La Zona*), la película de 1979 de Andrei Tarkovski basada en *Picnic extraterrestre* (1972) de Arkadi y Boris Strugatski, no solo somos testigos de la angustia y dolor existencial suscitado en los protagonistas por el territorio perturbado sino también, y acaso todavía más dramáticamente (en gran medida porque esta revelación es el golpe final de la película), del devenir no-humano (en tanto es presentada como una mutante con poderes telequinéticos) de la hija del guía o *stalker*. Con posterioridad a la catástrofe de 1986, además, la prensa mundial difundió imágenes de las "mutaciones" (vegetales, animales y humanas) producidas por la radiación residual en la Zona de Exclusión de Chernóbil, cuyos paisajes urbanos abandonados y de naturaleza proliferante configuran un territorio que parece darse al margen de lo humano o la seguridad humana y produce significados diversos, tanto los de la depredación ambiental y los riesgos existenciales desencadenados por el uso irreflexivo de la tecnología como los de una suerte de "retorno de la naturaleza" en el que las mutaciones (como las de la fauna y la flora en el célebre "bosque rojo" de los alrededores de la Central Nuclear de Chernóbil) son entendidas como una respuesta de la biósfera a la influencia perniciosa de lo humano en el Antropoceno. Esta re-presentación de la naturaleza es abordada por Joyelle McSweeney desde su noción de lo "necropastoral", término que "re-marks the pastoral as a zone of exchange, shading this green theme park with the suspicion that the anthropocene epoch is in fact synonymous with ecological endtimes" (McSweeney 3) (re-marca lo pastoral como una zona de intercambio, ensombreciendo este parque temático verde con la sospecha de que el Antropoceno es sinónimo de un fin del mundo). Así, en *Distancia de rescate* el lugar de lo "pastoral" en el campo argentino (con sus connotaciones de desarrollo y trabajo humanos desde la agricultura y el presunto dominio de la naturaleza) es "ensombrecido" tanto por ese mal ancestral que "siempre estuvo" como por el lado negativo o nefasto de la explotación especista de la biósfera desde el monocultivo y su uso extensivo de pesticidas y otros agrotóxicos. Pero así como en el paisaje necropastoral de la Zona de Exclusión de Chernóbil podemos leer un "retorno de la naturaleza" desde una pauta de adaptaciones y evolución selectiva localizada espaciotemporalmente en el Antropoceno (que socava los espacios urbanos, invade calles, derriba fachadas y prolifera en habitaciones y pasillos), en la narrativa necropastoral de

Schweblin somos testigos de un devenir no-humano que instala esas adaptaciones, evolución y mutaciones monstruosas cono una "desantropomorfización" del Antropoceno o, si se prefiere, la sugerencia de un pos-Antropoceno que resuena con la tensión entre "capitaloceno" y "cthulhuceno" en la obra de Donna Haraway (99–102) o también con la propuesta de "entropoceno" de Louis Armand (57). En *Distancia de rescate,* es decir, lo ancestral no-humano y la depredación capitalista del medio ambiente configuran *juntas* una zona de perturbaciones u horror sintomático, que suscita devenires no-humanos en sus pobladores y por tanto problematiza al "hombre" o "humano" como agente o pretendido sujeto de los procesos fundamentales del Antropoceno. A partir de los aportes de los pensadores recién mencionados y del Benjamin Bratton de *La terraformación,* queda configurada una exposición de la idea de Antropoceno como no libre de taras o rémoras humanistas, particularmente desde su invocación de una agencia humana efectiva a la hora de administrar o gobernar el planeta (para bien o para mal) y distinta, en términos del consabido excepcionalismo humano, de la exhibida por el resto de la biósfera (las cianobacterias que inundaron la atmósfera de oxígeno hace 2.5 millones de años, por ejemplo, o los microorganismos calcificados cuya acumulación pautó accidentes geográficos): un "pos-Antropoceno" (empleo aquí el prefijo en el sentido en que el "poshumanismo" se opone a las nociones centrales del humanismo) o "Antropoceno no antropocéntrico" que devuelva los procesos suscitados por la presencia humana en el planeta al devenir de la biósfera en sentido amplio, estableciendo una crítica a esa agencia humana como distintiva y excepcional al resto de las formas de vida. El paisaje implícito en ese Antropoceno no antropocéntrico es, en definitiva, el escenario de la *nouvelle* de Schweblin y, por así decirlo, su matriz de horror.

(Des)navegando la Zona

Quisiera proponer ahora la idea de que las ficciones de "casas embrujadas" o "encantadas" (*haunted*) pueden pensarse como un caso particular de ficciones de la Zona. En su libro *Infestación: una historia cultural de las casas encantadas,* Érica Couto-Ferreira propone una genealogía literaria de tropo (o subgénero) de la casa encantada, entendida como

> una construcción arquitectónica diseñada, en primera instancia, para la vida familiar o doméstica [en la que] se verifican uno o varios fenómenos, en principio inexplicables, que se asocian a ese espacio y que acaban por dificultar la ocupación de la estructura. Esto influye de manera negativa

> sobre las personas que la frecuentan y comprometen la función básica (la habitabilidad) para la que ese espacio se ha creado. (Couto-Ferreira 20–21)

Esa habitabilidad comprometida por fenómenos inexplicables que vulneran a los sujetos que pretenden habitar el espacio en cuestión suele ser asociada tradicionalmente al pasado de la casa. Así, siguiendo a Mark Fisher en *Lo raro y lo espeluznante,* llegamos a la idea del Hotel Overlook de *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1982) como una "especie de sistema de grabación en el que la violencia, las atrocidades y desgracias que han tenido lugar en el edificio han quedado grabadas y se reproducen por medio de los aparatos físicos[5] sensibles de aquellos . . . que tienen la capacidad de "resplandecer" telepáticamente" (Fisher 138). Esta idea de repetición o de confrontación de los sujetos que ingresan a la Zona/el Overlook recuerda la interacción entre los científicos y sus recuerdos dolorosos en *Solaris*, y del mismo modo que no sabemos "¿qué quiere Solaris? ¿Quiere algo o sus mensajes son más bien emisiones automáticas de algún tipo? ¿Qué propósito tienen los visitantes que envía?" (141), no somos capaces de descifrar la agencia detrás del Overlook. "¿Quién o qué es la 'casa'? ¿Y qué es lo que quiere? . . . La película . . . no ofrece respuestas concluyentes" (139). El océano de *Solaris,* entonces, cuya "alteridad sublime es una de las grandes imágenes de lo desconocido en el cine" (142), representa la misma clase de agencia no-humana y en principio incognoscible que encontramos en *El resplandor*. Es cierto que en la película de Tarkovsky esa agencia configura una Zona que se extiende por la superficie completa del planeta Solaris (en ese sentido se trata de una Zona más "extrema" o "radical" que la de *Stalker* o la de "El color que cayó del cielo", que se instalan en territorios en principio discretos dentro de entidades geográficas mucho más vastas, la Unión Soviética y los Estados Unidos respectivamente), mientras que en el caso del Overlook el espacio de influencias perniciosas o vulnerantes se ve contenido por los límites físicos del edificio y sus complicaciones topográficas, pero en ambos casos se trata de Zonas de perturbación. En última instancia, el Overlook en tanto "casa" —o de ese caso especial de "casa" que representa un hotel, con su tensión entre lo personal y lo impersonal, lo familiar y lo ajeno— sí parece plantear un contraste inmediato con la idea de los exteriores y la naturaleza; pensar por tanto las ficciones de casas encantadas como un caso particular de ficciones de la Zona propone un pliegue más del horror: una contaminación, por así decirlo, del espacio doméstico, de lo familiar y lo reconfortante: el hogar devenido Zona, el adentro horadado o excavado por el Afuera radical.

En el ensayo "Horror abstracto", presentado por su autor como una "expedición al horror" (Land 39), Nick Land propone un esquema a gran escala del género en cuestión que, a diferencia de los abordajes más consabidos, no

se configura en una matriz de subgéneros sino como un espectro o gradiente de la adherencia a los textos de la noción de "abstracción", cuyo grado cero (y por tanto, más "concreto") es el monstruo: "Cuando los *otros* . . . son registrados . . . se los identifica como 'algo distinto a nosotros'. Es en cuanto a esto último que alcanzan el grado básico de monstruosidad: su característica principal consiste en un 'simple' estar más-allá" (46). El monstruo así postulado es una entidad concreta, delimitada espaciotemporalmente por una morfología precisa y una historia peculiar de origen; el movimiento hacia el lado más "abstracto" del espectro, sin embargo, produce otras formas de horror:

> la superación inicial de la forma queda representada por un proceso de mutación impredecible, como el . . . de *La mosca* (*The Fly*, 1986), de David Cronenberg, [donde] la monstruosidad es un desplazamiento continuo, un devenir en proceso que no se parece a nada.
>
> Pero más allá del mutante aguarda una amorfidad superior: la del monstruo que no presenta una forma intrínseca ni una trayectoria morfológica inherente. Este horror cambiante ocupa la más alta meseta de monstruosidad cinematográfica, como es ejemplificado por tres criaturas . . . : *La cosa* (*The Thing*, 1982), el Alien y el Terminator. (47–48)

En otras palabras, el "monstruo" puede ser construido de acuerdo a grados crecientes de abstracción, desde la entidad singular o concreta (King Kong, por arriesgar un ejemplo, o Godzilla) hasta el cambiaformas que carece —como el xenomorfo de *Alien, Aliens* y *Alien 3* o el T1000 de *Terminator 2,* capaces de adoptar "la forma de su presa" (48)— de una forma "original" o "propia" y sólo se manifiesta bajo una replicada o imitada.

Pero es concebible un paso más allá hacia la abstracción. Así, en el caso de los zombis, "cada uno de los zombis no es el monstruo" (50), sino que la horda lo es, en tanto "adopta el patrón de una epidemia [y por tanto] no es concebible sino como un *brote* emergente y global" (50). Del mismo modo, los "shoggoths" de la novela de H. P. Lovecraft *En las montañas de la locura* "fueron creados como robots biónicos, maquinaria de construcción. Su forma, organización y conducta eran programables. En el vocabulario de la ciencia humana de la economía, no deberíamos tener inconvenientes en describirlos como aparado productivo, es decir *capital*" (54). Así, su plasticidad, su indeterminación en cuanto al número (Land hace notar que Lovecraft vacila entre hablar de "*los* shoggoths" y "*el* shoggoth") los empareja con los monstruos de "horror cambiante".

Rumbo a la abstracción, y más allá de xenomorfos y shoggoths, aparecen las Zonas: entidades no-locales, agencias no-humanas, "una densidad ontológica carente de forma identificable en sí misma un horror abstracto" (62). Así, Land propone un marco más amplio para la noción de horror sintomático de Sciscione, y configura al género del horror en su totalidad como un vector de abstracción.

En este contexto, la pregunta de qué pretende el Overlook (o el océano de *Solaris*) nos conduce a pensar las ficciones de casas encantadas en los términos landianos del horror abstracto, *especialmente* cuando experimentamos esa vacilación o incapacidad de resolver la narrativa en términos de objetivos, formas e historias específicas o "concretas"; así, en narraciones como *La maldición de Hill House* (Shirley Jackson, 1959), *La casa infernal* (Richard Matheson, 1971) o *El resplandor*, las preguntas de qué, por qué, cómo y desde cuándo —a diferencia de aquellos relatos en los que la perturbación es "resuelta" en un desenlace que apacigua a la entidad que la causa por exponer las circunstancias de su muerte/asesinato o sanear las condiciones de su sepultura— jamás son resueltas. Los "orígenes posibles" del mal del Overlook, por ejemplo, proliferan saturando el espacio del relato y volviendo imposible establecer un punto de origen certero, en el mismo modo que de la perturbación de la Hill House sólo sabemos que de alguna manera replica o vuelve visibles los miedos y peores recuerdos de quienes ingresan a la casa, pero nunca alcanzamos siquiera los medios para plantearnos la pregunta de cómo comenzó todo. Esos casos digamos *radicales* de ficciones de casas encantadas se adentran en un concebible más allá de abstracción: en estos relatos, las casas encantadas, en lugar de quedar presentadas como un mero espacio *habitado* por fantasmas o monstruos, en el que ha de resolverse "una injusticia pasada de la que el espectro es, al mismo tiempo, emisario y consecuencia directa [para restituir] el orden" (Couto-Ferreira 40), aparecen más bien como un espacio *productor* de anomalías o aberraciones; en otras palabras, han devenido Zonas.

En su ensayo "Writing Noise: The Maze and the Drone", Germán Sierra piensa en las Zonas en términos de "laberintos", y distingue los "laberintos arquitectónicos" de los "cósmicos", que suscitan un "collapse of architecture" (colapso de la arquitectura) en una Zona en la que "all meaning is noise" (Sierra 18) (todo significado es ruido). Como ejemplo de casa encantada que equivale a un "laberinto arquitectónico", Sierra propone la presentada en la novela *La casa de hojas* (2000), de Mark Z. Danielewski, un "endless labyrinth that manifests itself in the plot, the narrative structure, and the awesome graphic design of the text" (18) (laberinto interminable que se manifiesta en la trama, la estructura narrativa y el asombroso diseño gráfico del texto); y como ejemplo de "laberinto cósmico", la representada en la novela *There Is No Year* (2011), de Blake Butler:

> Danielewski and Butler presents us two very different versions of a haunted space: in *House of leaves,* the labyrinth is clearly an outside within the inside of the house; it shows an impossible geometry but it's still geometric, technological, it could be logically . . . navigated, even if not fully mapped. In *There Is No Year*, logical navigation is excluded: there is literally no place —no *logos*— to go because, once inside it, the same idea of place becomes unthinkable. (26)
>
> (Danielewski y Butler presentan dos versiones muy distintas de un espacio encantado: en *La casa de hojas* el laberinto es claramente un afuera en el contexto del adentro de la casa; por más que presenta una geometría imposible, es de todas formas geométrico, tecnológico, y puede ser navegado lógicamente . . . incluso si un mapa completo es imposible. En *There Is No Year,* la navegación lógica está excluida: literalmente no hay lugar —no hay *logos*— al que ir porque, una vez adentro, la idea misma de lugar se vuelve impensable.)

Los términos en que Sierra piensa *There Is No Year* nos devuelven fácilmente a *Stalker* y sus caminos tortuosos navegados precariamente por el guía, pero allí donde la película de Tarkovsky presenta un lugar al que encaminarse, un objetivo definido por así decirlo (la habitación central en la que, aparentemente, los contenidos de la mente producidos en tanto deseos son materializados, de manera similar a los recuerdos y fantasías en *Solaris*), la novela de Blake Butler excluye toda orientación télica y descompone la narrativa no en una serie de objetivos lineales, sino en una matriz de "continuous, haunting, oneiric variations and developments of the same theme" (25) (continuas, hechizantes y óniricas variaciones y desarrollos del mismo tema). En términos landianos, se trataría de una ficción en movimiento hacia un máximo de abstracción, en la que el horror o lo inquietante no surge solamente de la mutación o contaminación infligida a los sujetos en un espacio determinado, sino de la instalación de una Zona en la que la percepción del espacio es tan imposible como el establecimiento de un relato.

Zumbidos y portales

Quisiera proponer ahora al espacio construido en "La casa de Adela", de Mariana Enriquez, como un ejemplo de casa encantada/Zona ubicado en algún punto concebible entre *La casa de hojas* y *There Is No Year.* En el cuento se

nos presenta una casa "abandonada" que fascina a un grupo de tres niños (la narradora, su hermano y la Adela del título) y a la que deciden explorar. Cabe pensar que las casas *abandonadas* son a su manera inminencias de relatos: preguntarse cómo y por qué se produjo tal abandono, es decir, instala la potencialidad de una narrativa que, en este caso, el cuento de Enriquez presenta como la ausencia de una historia definida, "real", y también como una posible matriz de variaciones o "versiones"; en efecto, se habla de "las historias sobre la casa abandonada" (Enriquez, "La casa . . ." 69), que "había estado abandonada desde antes que mis padres llegaran al barrio" (70) y de la que se sabía que era o había sido propiedad de "un matrimonio de viejitos" ya fallecidos en el momento de la acción del cuento. De esta idea de los "viejitos" muertos pasamos a la de los fantasmas, y la casa abandonada de pronto es presentada como "embrujada".

Es interesante notar que la multiplicidad de "historias" —en plural— de la casa y sus antiguos dueños hace eco de las variantes en la historia personal de Adela y, en particular, de la falta de un miembro superior padecida por la niña: "Los padres . . . decían que había nacido así, que era un defecto congénito . . . pero Adela decía que . . . mentían. Sobre el brazo. No nací así, contaba . . . y ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho. A veces contaba que la había atacado su perro . . ." (66). Así como hay "historias sobre la casa abandonada", también el relato alude a las "versiones" sobre la ausencia del brazo, monstruosa para algunos niños, que "le tenían miedo [a Adela], o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto" (66).

Esta doble indeterminación de lo real en el espacio testimonial del cuento encuentra a su vez otro eco en el contraste entre la historia que contarán los niños después de su incursión a la casa y lo que la evidencia material con la que da la policía parece delatar; en efecto, allí donde la narradora reporta que la casa es intrínsecamente "mala" y que esconde "un bicho que tiembla . . . algo que no tiene que salir" (70), que "adentro . . . había [una] luz [que parecía] eléctrica" pero a la vez "parecía la luz del sol", que "adentro hacía frío", que "la casa se sentía más grande de lo que parecía desde afuera . . . zumbaba, como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes" (71), que una de las habitaciones "no terminaba nunca o sus límites estaban demasiado lejos para ser iluminados por una linterna", suerte de "habitación eterna" (77), la policía, alertada por el hecho de que Adela no logra escapar de la casa (como sí lo hacen la narradora y su hermano), reportará que la casa "está llena de escombros" y que no queda "una sola puerta" en su interior. "La casa es una cáscara", dicen los policías y la narradora, significativamente, entiende "la casa es una *máscara*" (78). Esta suerte de plasticidad de la casa/Zona, que se aparece de una manera compleja e intrincada (a la manera de los "laberintos arquitectónicos" de Germán Sierra, con una

alusión acaso deliberada a *La casa de hojas* en cuanto a la aparente diferencia entre el espacio interior de la casa y lo que se percibe desde afuera como los límites y la cuantía de su volumen) para los niños y como no otra cosa que ruinas a los policías, establece con notoria claridad lo "imposible" del espacio ocupado por la Casa, que además parece dotada de alguna forma de agencia o una extraña *intención*:

> Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave.
> Sé lo que Pablo pensó: buscar las herramientas que había dejado afuera, en la mochila, para abrir *la puerta que se había llevado a Adela.* Yo no quería sacarla: solamente quería salir, y lo seguí, corriendo. Afuera llovía y las herramientas estaban desparramadas sobre el pasto seco del jardín; mojadas, brillaban en la noche. *Alguien las había sacado de la mochila.* Cuando nos quedamos quietos un minuto, asustados, sorprendidos, alguien cerró la puerta desde adentro.
> *La casa dejó de zumbar.* (77, énfasis mío)

El hecho de que Adela haya sido presentada como no libre de cierta monstruosidad puede disparar la imaginación del lector a la hora de preguntarse si acaso la casa "prefirió" a esta niña en lugar de a los hermanos; en última instancia, la narradora atribuye agencia primero a "la puerta", después a un "alguien" que manipuló las herramientas y, finalmente, a "la casa", que cancela el zumbido (como de "mosquito ronco", 71), presentado como una de sus características más llamativas. En tanto espacio extraño, además, de la casa se nos había informado que estaba precedida por un jardín de "pasto quemado . . . ni un yuyo verde. Ni una planta . . . una sequía infernal y al mismo tiempo era invierno" y presentaba además un fondo "lleno de pequeños agujeros como madrigueras de ratas" (73), que si bien "no parecía rara por dentro" (75) en una primera instancia, pronto se revela llena de "cosas sin sentido" (75). Sobre los estantes en una de las habitaciones, además, los niños encuentran "objetos chiquitísimos, de un blanco amarillento, con forma semicircular . . . uñas . . . [y] dientes [y] cuando levanté la cabeza para alcanzar a ver el tercer estante se fue la luz" (76).

La casa, en definitiva, como un espacio indeterminado, poblado de anomalías. Según Mark Fisher, la distinción entre lo "raro" (weird) y lo "espeluznante" (eerie) puede ser pensada en términos de

> presencia y ausencia . . . lo raro se constituye por una presencia —la presencia de lo que *no encaja*— . . . una presencia exorbitante, algo que rebasa y sobrepasa nuestra capacidad de representación. En cambio, lo espeluznante, se constituye por una *falta* [*failure*] *de ausencia* o por una *falta de presencia*. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo. (Fisher 75)

La casa abandonada/embrujada del cuento de Mariana Enriquez, en última instancia, conjuga una serie de ausencias "espeluznantes" (de vida en el jardín, de sus habitantes, de una historia definida de estos, de una forma espaciotemporal fija, finita) allí donde se espera lo contrario, con una serie de presencias "raras" (el zumbido, las uñas, los dientes, las agencias misteriosas que cierran puertas y desordenan herramientas). Finalmente, como en los cuentos de Lovecraft, el resultado del contacto de los sujetos humanos con esta perturbación tan rara como espeluznante es la locura: "mi hermano le pedía [a mi padre] por favor que quería mudarse, que si no se mudaba, se iba a volver loco. Nos mudamos. Mi hermano se volvió loco igual. Se suicidó a los veintidós años" (Enriquez, "La casa . . ." 79).

Territorio hambriento

Publicada tres años después de *Las cosas que perdimos en el fuego,* la novela *Nuestra parte de noche* retoma "La casa de Adela" y la incorpora a un universo ficcional más amplio, a través de variaciones y añadidos. Así, las diferencias entre la Adela del cuento y la de la novela quedan planteadas de inmediato; en lugar de en el "enorme chalet" (Enriquez, "La casa . . ." 65) en que vive la del cuento, encontramos que esta nueva Adela "vivía con su mamá en una casa al final de un pasillo . . . una casa medio hippie y muy distinta" (Enriquez, *Nuestra parte* . . . 186), a lo que se le agrega que la niña "no tenía papá y nadie sabía bien por qué, si se había muerto o se había ido. Nadie se animaba a decir en voz alta que podía estar desaparecido" (186). Variada la conformación del núcleo familiar y el espacio doméstico se retiene el "misterio [de] por qué le faltaba un brazo" (186): volvemos a encontrarnos con la postulación de un posible defecto congénito" enfrentado al relato de la propia niña o "su versión", en la que, al igual que lo sugerido en el cuento, "la había atacado un perro" (187). La novela, por otro lado, además de retener la acusación de "monstruita" (Enriquez 66, 86) infligida por niños ajenos al grupo de amigos (la narradora y su hermano en el cuento; Gaspar, Pablo y Vicky en la novela), introduce la noción del "miembro

fantasma" (196), que notoriamente aporta al campo semántico establecido por ambos textos a partir de apelaciones a lo fantasmal, lo extraño, lo anómalo, apuntando en definitiva a un "más allá" en el que persiste el brazo, construyendo así a Adela como una entidad híbrida que de alguna manera coexiste en (o es influida por) dos planos de la realidad. Del mismo modo, presentar al padre de Adela como "desaparecido" aprovecha la doble denotación del término para conectar así al fantasma con la victima de la violencia de Estado durante las dictaduras militares del Cono Sur, un tema que *Nuestra parte de noche* explora en tanto matriz posible de horror (cf. por ejemplo, 503–509).

Pero es en la caracterización de la "casa" en tanto Zona donde el paso del cuento a la novela se lee más intrincado y rico en detalles y sugerencias. En la sección "La cosa mala de las casas solas" (título significativo en términos de lo "raro y lo espeluznante" fisheriano) la casa es presentada en términos muy similares a los del cuento. Se habla, en efecto, de una "casa tapiada" de la que "desde adentro . . . sale una luz tenue" (Enriquez, *Nuestra parte* . . . 230) y en la que parece reconocerse una forma de agencia no-humana que cierra puertas y es presentada en términos no tanto de una presencia positiva, sino de un reporte negativo, en tanto "no es el candado ni el cemento lo que . . . mantiene cerrada[s]" (230) sus puertas. A la vez, esta sección de la novela narra un episodio de incursión a la casa, protagonizado por Juan y Marcos, padre e hijo, en el que el primero "abrió una de las habitaciones que ya entonces estaban cerradas, las paredes manchadas de humedad y el piso de madera quemado en partes. Una habitación completamente vacía y con las persianas caídas, rotas" (230–31), para desaparecer después más allá del alcance del hijo, quien permanece en esa habitación vacía y, digamos, al margen de los otros espacios de la casa. Sin embargo, en la segunda incursión narrada, esta vez a cargo del grupo de amigos y en la que, como en el cuento, Adela desaparece, las habitaciones no sólo no están vacías sino que contienen objetos inquietantes, siniestros o extraños, ya presentes en el cuento:

> Contra la pared se apilaban estantes de vidrio. Estaban muy limpios y llenos de pequeños adornos. Adela se acercó para ver qué eran: llegaban casi hasta el techo. En el estante inferior había objetos de un blanco amarillento, con forma semicircular . . . Gaspar se animó a tocar uno y lo soltó enseguida, asqueado.
>
> –Son uñas –dijo.
>
> . . . El segundo estaba decorado con dientes . . . [y] Gaspar adivinó lo que había en el tercer estante antes de verlo. . . . Había párpados. Ubicados como mariposas, igual de delicados. (339–40)

En el cuento, recordemos, no se nos describe el contenido del tercer estante, que en la novela pasa a contener párpados. Pero esta "respuesta" a una de las interrogantes dejadas en suspenso por "La casa de Adela", en lugar de construir una narrativa más transparente o convencional, prepara el camino para una mayor identificación de la casa como una Zona. En efecto, leemos a continuación que "costaba un poco correr en la casa, como si estuviese mal ventilada, como si faltase el oxígeno" y que lo que había en una de las habitaciones que descubren los niños "no tenía sentido . . . Es como si todo fuese radiactivo. Es como Chernóbil" (341). La identificación del espacio de la casa con la que cabe pensar como la Zona más terrible en el imaginario colectivo de fines del siglo XX no ha de ser inocente, como tampoco el salto de este horror abstracto al más concreto y no menos recurrente en el libro de la dictadura militar argentina y sus atrocidades: "vos y yo leímos que los militares usaban casas comunes para torturar. . . . Acá hay partes de mucha gente" (431).

Más allá del horror implícito en el sinsentido *raro* (en el sentido de Mark Fisher) en la disposición de ciertos objetos en una de las habitaciones y de, por otro lado, la presencia de objetos definidos positivamente como partes humanas, más allá incluso de la idea de un espacio "radiactivo . . . como Chernóbil", pronto la incursión de los niños revela a la casa como un laberinto arquitectónico: no se trata solamente de que sea "más grande de adentro que de afuera" y que el living tuviera "tres ventanas, aunque desde afuera sólo se veían dos" (339), sino que toda la construcción "por adentro parecía no tener fin" (342). Finalmente, la misma distinción adentro/afuera (o casa/exterior, espacio privado/espacio público, intimidad/exposición, etc.) queda problematizada: en una habitación interior "cubierta de enredaderas y musgos" (344) encontramos una ventana cuyo "otro lado era imposible" porque, en lugar de la lógicamente esperable habitación contigua, lo que se ve a través resulta ser "la luna sobre los árboles, muchos árboles, un bosque quieto, como si la casa estuviese en una colina" (345).

Tras la desaparición de Adela dentro de la casa, en la que la novela replica al cuento, encontramos una sección narrada por la madre de Marcos. Allí de "la" casa en singular —esa casa que, al menos vista desde afuera, es un espacio concreto, con contornos precisos, inserta en un paisaje urbano convencional— pasamos al plural, en tanto se nos habla de *casas* distintas a lo largo del mundo (y de hecho también en el tiempo) empleadas mágicamente a manera de conexión con la Zona definitiva de la novela, a la que el padre de Marcos ha bautizado "el Otro Lugar", una "dimensión" habitada por una/muchas entidad/entidades primigenia(s): "Alguien duerme en el Otro Lugar. Así lo llama Juan. Por eso hay silencio. Es para cuidar su sueño. Y los huesos son un templo" (432). Además de la conexión entre los huesos que los personajes encuentran en su incursión al Otro Lugar y las uñas y otros

restos humanos encontrados en la casa de la sección anterior, es notoria la alusión a un relato fundacional de la tradición del *weird* u horror cósmico: "La llamada de Cthulhu", de Lovecraft, en el que del espacio extraño, ciudad submarina o Zona habitada por la entidad del título, se habla en términos de una "abominación [que] espera y sueña en las profundidades del mar" (Lovecraft 72). El Otro Lugar es descrito alternativamente como un campo, una pradera y un bosque, es decir un espacio de exteriores, pero su conexión con los interiores de las sucesivas casas que le sirven de portal es reiterada a través de visiones de pasillos, lámparas, pianos y ventanas, desde las que, a su vez, como en la casa donde se perdió Adela, "se ve un bosque" (Enriquez, *Nuestra parte* . . . 432). Estamos, en definitiva, ante la construcción narrativa de un "espacio horadado" (Fisher 36) por túneles que conectan adentro y afuera, esos "pequeños agujeros como madrigueras de ratas" (Enriquez, "La casa . . ." 73) en una "anarquitectura laberíntica" (Fisher 69), "holey space" (Negarestani 43) ("espacio agujereado/santo/completo"), "nemat-space" (47) (nematoespacio), espacio *raro* por excelencia: una Zona.

Vale la pena detenerse por un instante en otra conexión posible entre *Nuestra parte de noche* y *Distancia de rescate.* Si en la *nouvelle* de Schweblin, como hemos visto, el "mal" de la Zona es tan anterior a la presencia humana como activado por esta —en conexión a la confluencia entre capitalismo y agricultura, entre excepcionalismo humano especista y extractivismo (Morton 62)—, la novela de Enriquez ofrece un pliegue de este horror concreto e histórico bajo la marca de la dictadura militar argentina y, *también,* desde la explotación extractivista, en tanto el capitalismo "produces the misery of the worker and the depletion of the soil" (62) (produce la miseria del trabajador y el agotamiento del suelo) y la "Orden" que emplea médiums (como el padre de Marcos) para entrar en contacto con la entidad —"la Oscuridad" (Enriquez, *Nuestra parte* . . . 357), "el dios negro" (508)— o entidades que habitan/son el Otro Lado queda representada ante todo por una familia latifundista que (literalmente) depreda a los trabajadores y a la tierra y actúa además en complicidad con la dictadura: "descendientes de ingleses terratenientes que eran dueños de las tierras más fértiles de la Argentina" (112) a los que el gobierno de Perón sólo "obligó a mejorar las condiciones de sus trabajadores, cosas que hicieron a regañadientes y apenas por un tiempo: mantuvieron a los capangas, los latigazos, las raciones de comida mínimas, el trabajo infantil" (115), una familia "inmensamente rica . . . terribles hijos de puta, cómplices de la dictadura [que] usaron sus medios y sus influencias para ayudar a desaparecer cuerpos" (502).

Distancia de rescate y *Nuestra parte de noche,* en última instancia, hacen suya y aceleran la conexión (Morton 60) entre agricultura, capitalismo y Antropoceno, la producción de una noción de "naturaleza" como recurso a

explotar y los espacios marcados por la producción humana y la producción de lo humano (con sus pliegues supremacistas, racializantes y eurocéntricos), en una suerte de túnel del horror: del lado de acá están la historia y el capitalismo, y del lado de allá aparecen agencias no-humanas y mutantes, fantasmas y entidades primigenias lovecraftianas, sujetos vulnerados, mutilados, arrasados. El Antropoceno, entonces, deviene Entropoceno (Armand 57–59), una Zona contaminada/irradiada/conformada por el Capital.

La historia del capitalismo, después de todo, es un relato de horror (Land 55), una "metaexclusion hyperzone from which nobody can be excluded" (Sierra 99) (hiperzona de metaexclusión de la que nadie puede ser excluido) que en el último año y medio de "a dangerously warmer earth or a sustained global pandemic" (100) (un planeta tierra peligrosamente más caliente o una pandemia global sostenida) ha permeado todos nuestros espacios.

Notas

1. Sobre las lecturas posibles de tradiciones diversas del relato de horror desde la filosofía poshumanista y el realismo especulativo, cf. Carl H. Sederholm y Jeffrey Andrew Weinstock (4–6).
2. Para un examen crítico de la presencia de los agrotóxicos en la *nouvelle* de Schweblin cf. De Leone.
3. Para un análisis de la relación entre objetos y cualidades en los textos de Lovecraft, cf. Harman.
4. Para una lectura del tópico de la posesión desde la *horror theory* cf. Thacker (27–30).
5. Es menester hacer notar que el término "físicos" comporta un error de traducción, en tanto en el original en inglés leemos "the sensitive *psychic* apparatuses" (Fisher 112), es decir "los aparatos *psíquicos* sensibles".

Obras citadas

Armand, Louis. "Entropology". *Alienist VII.* Alienist Manifesto, 2020.

Couto-Ferreira, Érica. *Infestación. Una historia cultural de las casas encantadas.* Ondara, Alicante: nDilatando Mentes Editorial, 2021.

De Leone, Lucía. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin". *451ºF*, 2017.

Eco, Umberto. *El vertigo de las listas*, Barcelona: Lumen, 2009.
Enriquez, Mariana. "La casa de Adela". *Las cosas que perdimos en el fuego.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.
_____. *Nuestra parte de noche.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.
Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie.* London: Repeater Books, 2016.
_____. *Lo raro y lo espeluznante.* Barcelona: Alpha Decay, 2018.
Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
Haraway, Donna. *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Durham, NC: Duke University Press, 2016.
Harman, Graham. "A Lovecraftian Ontography". *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy.* Winchester: Zero Books, 2012.
Ireland, Amy. "Ritmo alien". *Xenomórfica* 1 Madrid: Holobionte, 2020.
Land, Nick. *Teleoplexia, ensayos sobre aceleracionismo y horror.* Madrid: Holobionte, 2021.
Lovecraft, H. P. *El color que cayó del cielo.* Buenos Aires: Minotauro, 1974.
McSweeney, Joyelle. "Strange Meetings in the Necropastoral". *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2015.
Meillassoux, Quentin. *Después de la finitud.* Trad. Margarita Martínez. Caja Negra, 2015.
Morton, Timothy. *Humankind. Solidarity with Nonhuman People.* London: Verso, 2017.
Negarestani, Reza. *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials.* Melbourne: Re.Press, 2008.
Sanchiz, Ramiro. "Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate,* de Samanta Schweblin". *Orillas* 9 (2020): 193–203.
Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate.* Buenos Aires: Literatura Random House, 2014.
Sciscione, Anthony. "Symptomatic Horror: Lovecraft's 'The Colour Out of Space.'" *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium.* Eds. Ed Keller, et al., Brooklyn, NY: Punctum Books, 2012. 131–46.
Sederholm, Carl H. y Jeffrey Andrew Weinstock. "Lovecraft rising". *The Age of Lovecraft.* Eds. Carl H Sederholm y Jeffrey Andrew Weinstock. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. 1–42.
Sierra, Germán. "Writing Noise: The Maze and the Drone". *Litteraria Pragensia* 29.58 (2019): 7–31.
Thacker, Eugene. *In the Dust of this Planet: horror of philosophy vol. 1.* Winchester: Zero Books, 2011.

Sanchiz, Ramiro. "Zonas y fantasmas del Antropoceno: horror sintomático y abstracción en *Distancia de rescate*, "La casa de Adela" y *Nuestra parte de noche*". *Regiones inquietantes: literatura de horror en Latinoamérica*. Eds. Liliana Colanzi y Debra Castillo. *Hispanic Issues On Line* 34 (2025): 175–92. Web.