

Nuevos desvíos del fantástico argentino: la inscripción ominosa en *El montaje obsceno* de Claudio Rojo Cesca

Carlos Hernán Sosa¹

Resumen:

En un contexto de clara renovación de la temática fantástica dentro de la literatura argentina reciente, me interesa repensar la producción de un autor no capitalino como Claudio Rojo Cesca, quien desde su segundo volumen de relatos -*El montaje obsceno* (2018)-, propone una mirada personal sobre la recuperación del fantástico en sintonía con tradiciones nacionales - con figuras emblemáticas como Silvina Ocampo y Julio Cortázar- y modalidades discursivas provenientes de la industria cultural -como el cine de temática *gore* y de terror psicológico. A partir del empleo magistral de procedimientos narrativos (dosificación de la intriga, puntos de vista sesgados, polifonía, elipsis), priorizando la ambientación en el noroeste argentino (en el espacio rural o en la pequeña ciudad de provincia) la narrativa de Rojo Cesca redefine un tratamiento personal del fantástico, donde conviven tanto el terror *aggiornado* como las paradojas epistemológicas y, con especial énfasis, la intromisión recurrente de lo ominoso.

Palabras clave: narrativa argentina reciente – Claudio Rojo Cesca – fantástico – ominoso – desocultamiento cultural.

Abstract:

In the context of a clear renewal of thematic within recent Argentine literature, I am interested in rethinking the production of a non-capital author like Claudio Rojo Cesca, who in his second

¹ Profesor y Licenciado en Letras (UNLP), Doctor en Letras (UNT). Se desempeña como profesor regular en la UNSa, donde es responsable de las cátedras de *Literatura Argentina* e *Introducción a la Literatura*. Su tema de investigación, como investigador asistente del CONICET, se aboca actualmente a las narrativas recientes que emergen en el NOA hacia la década del 2000. E-mail: chersosa@hotmail.com

volume short stories *-El montaje obsceno (2018)-*, proposes a view on the recovery of the fantastic in tune with national traditions -with emblematic figures such as Silvina Ocampo and Julio Cortázar- and discursive modalities from the cultural industry -such as gore and psychological horror film-. Through the masterful use of narrative procedures (dosing of intrigue, biased points of views, polyphony, ellipsis), prioritising the setting in the Argentinian northwest (in rural space or in the small provincial city); Rojo Cesca's narrative redefines a personal treatment of the *fantasy*, where both the modernised terror and epistemological paradoxes coexist; with special emphasis, the recurrent intrusion of the ominous.

Keywords: recent Argentine literature – Claudio Rojo Cesca – fantastic – ominous – cultural unease.

Resumo:

Num contexto de clara renovação da temática dentro da literatura argentina recente, estou interessado em repensar a produção de um autor que não mora na cidade capital como Claudio Rojo Cesca quem, a partir do seu segundo volume de contos *-El montaje obsceno (2018)-*, propõe uma visão pessoal sobre a recuperação do fantástico em sintonia com as tradições nacionais -com figuras emblemáticas como Silvina Ocampo e Julio Cortázar- e modalidades do discurso vindas da indústria cultural -como os filmes *gore* e de terror psicológico-. Baseado no uso magistral de procedimentos narrativos (dosagem de intrigas, pontos de vista tendenciosos, polifonia, elipse), priorizando o cenário no noroeste argentino (no espaço rural ou na pequena cidade provincial), a narrativa de Rojo Cesca re-define um tratamento pessoal do fantástico, onde coexiste tanto o terror *aggiornado* quanto os paradoxos epistemológicos e, com especial ênfase, a invasão recorrente do sinistro.

Palavras-chave: narrativa argentina recente – Claudio Rojo Cesca – fantástico – sinistro –
revelação cultural.

“Y su expresión era tan humana, que me infundió horror”.
Leopoldo Lugones, “Yzur”.

I.

Al menos desde la década del 2000, un nutrido grupo de jóvenes autores argentinos, ubicables en la franja que Elsa Drucaroff (2011, pp. 207-215), al estudiar la nueva narrativa argentina, ha denominado segunda generación de postdictadura -Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Luciano Lamberti, Federico Falco, Fabio Martínez, pueden citarse entre los más consagrados actualmente-, viene produciendo una importante y sostenida obra narrativa que reconstruyen tradiciones y genealogías del fantástico. En este contexto de clara renovación de la temática dentro de la literatura argentina reciente, me interesa repensar la producción de un autor no capitalino como Claudio Rojo Cesca, quien desde el volumen de relatos *-El montaje obsceno* (2018)-, propone una mirada personal sobre la recuperación del fantástico en una empresa que sintoniza tradiciones letradas nacionales -con figuras emblemáticas como Silvina Ocampo y Julio Cortázar-, los usos orales populares cercanos a los tópicos del folklore literario regional y las modalidades discursivas provenientes de la industria cultural -como el cine *gore* o de terror psicológico.

Claudio Rojo Cesca, un joven autor nacido en 1983, escritor y psicoanalista, ha desarrollado buena parte de su actividad como poeta y narrador, gestor cultural y promotor de una editorial alternativa como Larvas Marcianas, en Santiago del Estero, una ciudad periférica del noroeste argentino. Como figura representativa de los nuevos modos de pensar la producción y circulación de la literatura, a partir de proyectos colectivos autogestionados con proyección artística que exceden lo específicamente literario, Rojo Cesca alcanza en *El montaje obsceno* -su segundo libro de cuentos, el anterior había sido *Viñetas del insomnio no resuelto*

(2015)- un finísimo andamiaje para el tratamiento de relatos con emergencias fantásticas. En relación con este punto, debe señalarse que la insistente presencia del fantástico en la narrativa de Rojo Cesca no es un fenómeno aislado en los campos culturales del noroeste argentino. Resulta estimulante pensar estas manifestaciones narrativas como una emergencia que factiblemente articula al autor santiagueño con la obra de otros escritores contemporáneos del noroeste: como los jujeños Ildiko Nassr, Martín Goitea y Maximiliano Chedresse; los salteños Rodrigo España, Fabio Martínez, Lucila Lastero y Daniel Medina; y los tucumanos Ezequiel Nacusse y Blas Rivadeneira (Sosa, 2020b).

Probablemente, la existencia -tal vez la más visible- de estas solidaridades en los tratamientos referidos al fantástico se manifiesta en la apreciable cercanía entre las producciones de Rojo Cesca y la de su comprovinciana Diana Beláustegui. La propuesta narrativa de Beláustegui, quien también impulsa apropiaciones del fantástico en buena parte de los relatos que componen sus dos volúmenes de cuentos: *Escorpiones en las tripas* (2014) y *Cuentos inadaptados. La era de la destrucción* (2018), se intersecta con algunos tonos narrativos del autor. Sin embargo, es necesario subrayar que sus indagaciones, con una fuerte impronta personal, guardan mayor organicidad al proponer revisiones críticas -sobre los imaginarios sociales asociados a las mujeres y su circulación naturalizada, que los feminismos ponen en crisis- y acercar un cuestionamiento visceral hacia los modos latentes en que estas experiencias excluyentes perviven en un ámbito periférico como es el interior del país. Si bien estas líneas de indagación también optan, generalmente, por el terror “remasterizado” -en su contundente versión *gore*- y la reescritura de tópicos del folklore literario regional (Pastor, 2007 y Sosa, 2020a), se alejan, de manera notoria, de ciertas mayores apuestas por la inestabilidad de sentidos que produce el impecable empleo estratégico del discurso -con toda su batería de recursos narratológicos-, tal como es distintivo en el tratamiento particular que nos ofrece Rojo Cesca sobre el fantástico.

II.

Considerando la numerosa bibliografía existente sobre el fantástico y las diferentes tradiciones de lectura que han ido fundando, convendría aclarar inicialmente la vertiente crítica que asumo como la más idónea para adentrarse en las significaciones del corpus narrativo elegido, más aún si -tal como expresaba Irène Bessière (2001, p. 84)- todo intento explicativo del fantástico parecería estar condenado a tropezar siempre con perspectivas polivalentes que no pueden eludir sus aristas contradictorias.

Dentro de las opciones críticas existentes, me parece fructífero pensar el fantástico como una de las derivas de lo que Rosemary Jackson (1986) ha denominado *fantasy*. Entre las razones de esta pertinencia, me interesa destacar la desestimación de posibles abordajes inmanentes del fantástico, tal como recurrentemente continúa practicándose, sobre todo a partir de algunas lecturas ensayadas desde los aportes de Tzvetan Todorov (1972) y su desacertada opción al adscribirlo a la categoría género. A pesar de haber sido rebatida prontamente por Ana María Barrenechea (1972) -y en algún sentido también por Susana Reisz de Rivarola (1989)- quien probó la ineficacia y las parcialidades implícitas en los planteos teóricos y las limitaciones inherentes al corpus de análisis elegido por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, esta aproximación crítica pervive con frecuencia en estudios donde opera como mero reconocimiento de variables discursivas acotadas, que esclerosan el fantástico a una suerte de recetario, de mecanismos con rasgos distintivos más o menos estables.

En otra sintonía, la contribución sustancial de Jackson (1986) radica en la necesaria articulación sociocultural del fantástico como expresión subversiva donde se tensionan, se “desocultan” dice la autora -haciendo una clara readaptación del procedimiento de emergencia de lo siniestro, tal como había sido abordado por Sigmund Freud (1996)-, vuelven a mostrarse de manera distorsionada aspectos centrales, a menudo reprimidos, donde se debaten

regulaciones socioculturales sobre lo racional y los modos de representación artísticos. De modo que, para Jackson (1986) lo fantástico constituiría una huella: “Un deseo de algo excluido del orden cultural. Más específicamente, un deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad occidental durante los dos últimos siglos” (p. 184).

En su intento disruptivo por poner bajo sospecha las categorías convencionalizadas que estabilizan una codificación del mundo y su representación, el fantástico impugna a la conciencia, como la única vía posible de acceso al conocimiento, y al discurso, como la instancia restringida que aparece indefectiblemente en su rol de mediador. Por todo ello, también en abierta polémica con Todorov (1972), según Jackson (1986) es esta estrategia vital la que inscribe en el fantástico moderno la expresión de manifestaciones otras, veladas por la subjetividad, que buscan exteriorizar el deseo por medio de la palabra. De modo que es posible entenderlo “como una literatura preocupada por el deseo inconsciente, y relacionar este deseo al orden cultural” (p. 62).

Este maridaje estratégico en la operación crítica emprendida por Jackson, que anuda una manifestación discursiva con la lectura contestataria sobre un contexto sociohistórico puntual, permite pensar el fantástico como un modo sintomático -y trascendental- para revisar formas contrahegemónicas de lo cultural.² En una de las sistematizaciones más completas sobre la bibliografía crítica dedicada al fantástico, Pampa Arán (1999) ensaya también una evaluación auspiciosa sobre esta propuesta teórica de análisis, cuando estima que la opción de Jackson “resulta de una hábil conjunción crítica entre lo psicológico y lo sociológico aplicada a la interpretación de la función ideológica del fenómeno literario” (p. 107).³ Es así como, a

² Entre los numerosos casos del *fantasy*, que la autora va rastreando en su estudio y puede leer gracias a los utillajes críticos elegidos, encuentran lugar desde las emergencias contraculturales del vampirismo y el doble amenazante en la novelística inglesa de la sociedad victoriana hasta la irrupción de la figura shockeante del zombi, que desde el cine y la literatura han ido impregnando importantes sectores de las producciones artísticas y las industrias culturales de los siglos XX y XXI.

³ El libro de Pampa Arán (1999) y el de compilado por David Roas (2001) acercan buenos estados de la cuestión sobre las teorías y tradiciones críticas gestionadas en Occidente sobre el fantástico. Es sumamente útil adentrarse

raíz de estas probadas competencias de la propuesta de Jackson -que aquí sólo sintetizo rápidamente-, definiendo esta orientación crítica sobre la problemática como la más adecuada para adentrarse en el volumen de cuentos de Rojo Cesca, en su universo de entramados narrativos donde la emergencia de situaciones fantásticas deviene un dispositivo revelador sobre algunos modos conflictivos, invisibilizados, de la vida contemporánea.

III.

Atendiendo a su organización interna, podemos decir que el volumen de Rojo Cesca contiene ocho relatos, de los cuales cinco se aproximan hacia una discursividad fantástica. Puertas adentro de esta importante sección del libro, se gestionan situaciones que pueden encuadrarse como paradojas epistemológicas aunque, descentrando un poco la categoría de Jaime Alazraki (1983, 2001), no se elude la convivencia con cierto terror *aggiornado* como ocurre en “No sabemos nada sobre la chueca”, relato donde el terror psicológico se articula con un tópico del folklore literario como es la figura del aparecido. A partir del empleo magistral de procedimientos narrativos canónicos (dosificación de la intriga, puntos de vista sesgados, polifonía, elipsis) y la priorización la ambientación en el noroeste argentino (en el espacio rural o en la pequeña ciudad de provincia), cada uno de estos relatos de Rojo Cesca redefine, de diferente manera y con matices, un tratamiento personal del fantástico, apostando con especial énfasis por la intromisión recurrente de lo ominoso.

El análisis narratológico de estos procedimientos, sobre los cuales quisiera detenerme más en detalle ya al comentar los relatos, permite develar la configuración de sentidos que

en estas panorámicas puesto que no todas las líneas existentes sobre el fantástico han tenido instancias de divulgación similares o suficiente permeabilización en las prácticas críticas. Por ello, al momento de revisar volúmenes de estudios de casos que analiza la emergencia y consolidación del fantástico en diferentes latitudes, es posible advertir tradiciones diferentes tanto en las producciones literarias como en los complementarios andamiajes teórico ensayados que han ido delineándose sobre el asunto. En este punto, y para citar solo un ejemplo, resultan notorias dichas convivencias de paradigmas de análisis en un volumen colectivo como el que compila Enriqueta Morillas Ventura (1991) dedicado a proponer un recorrido del fantástico y su tratamiento en España y Latinoamérica.

operan en estos cuentos, tendientes a producir efectos de recepción en el cruce de lo inexplicable (ralentizado en el espectro de la ambigüedad y lo indecible) y la empatía (que avanza, a menudo, por los carriles de la familiaridad siniestra y lo revulsivo). Personajes de dudosa estabilidad emocional que acercan sus decires y acciones a los ribetes paradigmáticos de la perversión, la esquizofrenia y la psicosis y narradores que tergiversan percepciones grotescas, desamparadas o anómicas, del mundo y de sus propias identidades, se convierten en claves de acercamiento para descifrar atmósferas e intrigas, donde juegos especulares (mediante la presencia de dobles y percepciones cruzadas entre fenómeno y simulacro) abogan por los sentidos angustiantes de la indecidibilidad.

Uno de los hilos conductores de los relatos fantásticos es el modo en que recomponen -en clara genealogía cortazariana- relaciones enrarecidas en el ámbito familiar, especialmente entre padres e hijos y entre abuelos y nietos. Cuando apelo aquí al derivativo cortazariano, pienso, básicamente, en los antecedentes disponibles en varios relatos señeros del autor que recrean relaciones familiares matizadas con representaciones de infancia. Entre estas referencias no podría obviarse la mención de “Final del juego” en el volumen homónimo, “Cartas de mamá” en *Las armas secretas* (1959) y “La salud de los enfermos” de su libro *Todos los fuegos el fuego* (1966). El modo magistral en que Julio Cortázar maquinó tramas destacando la engañosa armonía de vinculaciones familiares que, aunque aparentemente transidas por la calma de la costumbre y los afectos, solapaban ocultas intrigas donde habitan lo inexplicable y lo siniestro, es una de las tradiciones literarias argentinas en las que claramente abrevan las estrategias encaradas por Rojo Cesca, al momento de retratar en su libro una serie de asuntos semejantes.

Así, por ejemplo, en “Un patio habitado por nubes”, el relato que abre el volumen, el narrador reconstruye el recuerdo de su infancia en un ambiente de claras reminiscencias góticas y con la elipsis central aportada por los padres ausentes. A lo largo de este devenir incómodo,

que es asaltado por la rememoración de la propia enunciación narrativa, siempre atestado de vacíos y terrores, se destaca omnipotente la figura de un abuelo criador de conejos. Mientras avanza el relato, una fina película va cubriendo todas las acciones desde el punto de vista enrarecido impuesto por el narrador que por momentos se mimetiza con los propios animales. Así, un típico juego infantil, inspirado en el reconocimiento de figuras en las nubes que se desplazan por el cielo movidas por el viento, se reinscribe en una incierta “normalidad”, en un decidido registro ominoso:

Taras como las siguientes aprendía yo del cielo: a quedarme callado, a vestir celeste (color marrón), a hacer ruidos de relámpago atrapando el aire con la lengua y el paladar. Abría los brazos para recibir el amor de una nube de insectos. ¡Aquí!, les gritaba. Los dejaba pasar por la boca. Era feliz cuando aleteaban entre mis muelas. Escuadrones de bichos haciendo de mi boca un nuevo panal.

Una vez me atraganté con los bichos. Mamá me llevó a la guardia del hospital [...]

 Mi cara estaba hinchada. Sentía los cachetes hervidos y un latido en el medio de la frente, como si mi cabeza fuera a explotar.

 Mamá dijo: salió a jugar en la vereda y volvió así, como un monstruito.

 Me dieron una inyección. La inyección hizo llorar al monstruito. Más tarde también lo hizo desaparecer. Abajo de la hinchazón estaba yo. (Rojo Cesca, 2018, pp. 16-17)

Las nubes, con su significancia acentuada ya por la animización presente en el título: “Un patio habitado por nubes”, constituyen un *leitmotiv* de configuración relevante para indagar el punto de vista alienado del narrador. En varios pasajes del cuento, las descripciones

se refieren a ellas a partir del empleo de estrategias de cuño expresionista, mediante las cuales se transfieren a este elemento las inestabilidades desbordantes del enunciador que destacan las autopercepciones flageladas de una corporeidad imposibilitada de reconocerse como propia:

Enfermedades raras que he visto en las nubes: se hincan y supuran, el viento las desintegra, un fulgor amaratado, como si algo diera golpes al aire y ellas, las nubes, también pudieran sufrir y ofuscarse. Las tormentas más fuertes son una gran infección. El olor que antecede a las lluvias es el alivio de una herida abierta. (Rojo Cesca, 2018, p. 18)

Como puede observarse a partir de los ejemplos citados, la narración persigue el objetivo de destacar -como una revelación inquietante- la presencia encubierta de la monstruosidad que habita lo cotidiano. Esta agazapada subsistencia de “lo otro” se evidencia, además, en diversos órdenes “otros” de la rutina familiar: en las alteraciones de la vejez del abuelo, que parece metamorfosearse en un conejo; en la búsqueda acuciante de una guarida, que el animalizado narrador desea encontrar para garantizar su supervivencia -con ostensibles reminiscencias al clima asfixiante de “En la madriguera” (1923) de Franz Kafka; en los personajes “aconejados” de la familia, que devienen inconfundibles caníbales de los congéneres que se crían domésticamente en las jaulas del patio trasero, ignorantes del final culinario que se les tiene signado. Gracias a la descripción, ensayada desde las convenciones discursivas más verosímiles de los rincones de la casa, emergen estos “otros” ámbitos soterrados, donde los lindes insólitos de una frondosa percepción infantil no parecen ser suficientes para justificarlos como mera extrañeza de la inventiva del narrador:

He visto a mi abuelo y a mi abuela. Tenían cada uno su cama. Las frazadas eran idénticas. Marrones y opacas, con olor a jabón barato de lavadero. Había un Cristo colgado en la pared, justo en el centro de la pieza, entre dos camas. Era un Cristo austero, sin corona de espinas, sin sangre pintada, del color de la madera. El espacio entre las camas formaba un pasillo que embolsaba el frío de la casa. Un frío antinatural, que parecía fabricado. Caía nieve y cuando se derretía había que secar con trapos y baldes, porque la abuela no quería mojarse los pies con el agua helada y agarrarse una neumonía. Cuando me tocaba limpiar a mí, sentía las manos a punto de congelarse. Las yemas de los dedos resplandecían por el reflejo de la escarcha. Estaba siempre oscuro. De todas las habitaciones de la casa, la de ellos era la que tenía menos luz. (Rojo Cesca, 2018, p. 17)

La deconstrucción de la figura estereotipada de los abuelos, como tenedores de los afectos y la memoria conciliadora del clan familiar, halla ecos y resonancias que se retoman en el cuento “He visto un sol atornillado a una encía”. En este caso, a diferencia del abuelo anterior, el *pater familias* sostenedor de la *gens* coneja, aparece la figura de una abuela, de la cual el narrador hereda (en el doble juego de acepciones de lo legado por derecho y lo recibido por la genética) una reposera y las derivas de una personalidad perversa. La referencia común a la herencia es otra de las intersecciones entre ambos relatos, pues en “Un patio habitado por nubes” también la insoportable percepción de la vida que oprimía al narrador -en su cruce inter-especies (animal/humano)- se emplazaba como un rasgo pre-asignado, sobre el cual no existiría volición alguna capaz de trastocarlo:

La palabra que estoy buscando es MADRIGUERA. Viene de “madre”. Volver a la madre. También me acuerdo de la palabra “genética”, que mi abuelo decía mucho.

Algo en nuestra sangre piensa por nosotros y nos ordena que hagamos ciertas cosas de una manera y no de otra. (Rojo Cesca, 2018, p. 18)

En “He visto un sol atornillado a una encía”, es la abuela quien remedando oscuras acciones iniciáticas introduce al narrador en la abismal ritualidad del uso de una trampa para pájaros, con el propósito llano de verlos morir de hambre o de excitación en el cautiverio. Esta *mater tenebris*, como una posible encarnación de las diosas oscuras, promueve un siniestro juego en el que, es importante saberlo tempranamente, las reglas no deben ser alteradas:

Una vez me ganó la culpa e intenté liberar un pichón que todavía aleteaba dentro del canasto. Sacaba el pico por las rendijas, como mendigando el aire libre. Levanté la trampa y lo vi rasar el vuelo por encima del tapial. Le dije a mi abuela que el pájaro parecía muerto, pero que, al remover la trampa, dio un saltito y emprendió la huida. La abuela no dijo nada. Abrió la heladera, sacó un puñado de las sobras de comida que le daba a Nataniel, el perro de la casa. Las puso en mi plato, sobre el bife y la ensalada. Esperó a mi lado hasta que me comí todo. Una vez que vacié el plato, vomité en el piso.

Abrile a Nataniel, dijo.

El perro entró y lamió el vómito hasta dejar una huella semitransparente y grasosa que mi abuela y yo limpiamos con la estopa. (Rojo Cesca, 2018, p. 66)

Verdaderamente alienado tras la inquebrantable búsqueda del sol que aprendió a observar desde la reposera heredada y cuya voz “aprendió a escuchar” gracias a la abuela iniciática, en una ansiosa inestabilidad con indicios psicóticos, el personaje acaba en el desenlace del relato frente al clímax de su delirio intentando extraerle un diente de oro a su novia, pues allí piensa que logra encontrar -al fin- el tanpreciado sol. Nuevamente, es la apuesta

palimpsestuosa por la intertextualidad con un maestro del terror, en este caso puntual gracias a la evidente reescritura del cuento “Berenice” (1835) de Edgar Allan Poe, la que permite diseminar el clima alucinado y la temporalidad opresiva que reina a lo largo de todo este relato.

IV.

La dificultad para poder decir estas situaciones y sujetos “descentrados” -como uno de los ejes más distintivos de la presencia del fantástico en Rojo Cesca- alcanza un matiz autorreflexivo en los propios textos, donde la formulación enunciativa de estas condiciones que escapan a lo establecido invita a la especulación desbordada en materia de sentidos otros. Mediante adolescentes que escuchan voces y buscan palabras para asignar sentido a su turbia rutina, o niños que escriben decálogos de verdades para confinar allí la presencia de una otredad autodestructiva, se escenifica una *mise en abyme* (Dällenbach, 1991) donde epifanías especulares van delineando una pequeña poética sobre la escritura ominosa, con la que es posible ir articulando todos estos cuentos.

El relato “Fragmentada” anticipa desde el título la alienación de la narradora: una niña “poseída” e irreverente padece a otra, con el nombre virginal Macarena, que la habita fastidiosamente. Mientras el relato avanza, se descomponen por ineficientes todas las explicaciones posibles -racionales, o por lo menos, manifestables discursivamente- sobre este malestar: “Tengo una enfermedad. Algo vive en mí. Algo que es como yo, se me parece, tiene la forma de mi cuerpo. Un duplicado interior que a veces reniega y sale afuera” (Rojo Cesca, 2018, p. 91), señala, no sin alguna intranquilidad, la narradora desde un principio. Promediando el cuento, tanto el discurso religioso como el médico se parodian como instancias explicativas del mundo y, en particular, del desequilibrio que padece la protagonista; ninguna pastilla prescrita, ningún ritual purificador, pueden ayudar a comprender, a domesticar, la entidad duplicada que co-existe en/con la narradora.

La dualidad, la distorsión de la persona, el doble, constituyen diferentes manifestaciones de la misma presencia de lo ominoso, porque tal como ha sido analizado inicialmente por Freud (1996), refieren a la experiencia común de un auto-desconocimiento del yo, independientemente de la materialización que adopte (la copresencia de varias subjetividades en un solo cuerpo, la disgregación de un yo en varios cuerpos, la transmigración de espíritus en distintos cuerpos transicionales, etc.). Y es, justamente, en la instancia obligada de tener que decir estas “anormalidades”, de atender a lo no explicable, donde el lenguaje muestra su flaqueza imponderable para poder incorporar estas “deficiencias” perceptivas de la razón. Es allí donde, atestiguando los postulados de Jackson (1986), el fantástico destaca su pleno valor corrosivo, como puede advertirse en la posición autorreferencial de la escritura que, en el cuento “Fragmentada”, ejemplifica la incapacidad del lenguaje -en tanto efectivización de las convenciones racionalizadas para representar el mundo- para admitir “lo otro”. Este fracaso, que el relato señala sin dudar al referir las acciones de decir y escribir (e incluso la de rezar, que potencia el valor perlocutivo del decir), deja su huella en un vagabundeo retórico que no parece poder más que franquearse hacia un ronroneo lúdico, escabroso, con las palabras:

Dice el pastor que Dios se mete en el cuerpo cuando abro la boca y me lava las arterias. Dice que Dios es el único atajo para curarme del mal.

Escribo la palabra *atajo* en un cuaderno. La incluyo en oraciones.

“Voy a tomarme un atajo para llegar a la cueva del monstruo”.

“Gracias al atajo, llegué a tiempo para comerme los últimos árboles”.

“Si no tomo un atajo pronto, ya no podré usar este cuerpo”. (Rojo Cesca, 2018, p. 98.

Subrayado en el original.)

Para continuar esbozando estas dificultades inherentes del decir, de manera complementaria, los cuentos del libro problematizan el punto de vista narrativo también en clave metadiscursiva y, con este fin, eligen recostarse en algunas tradiciones literarias sobre el fantástico ensayadas previamente en la literatura argentina.

Un eje vital de la poética fantástica de Silvina Ocampo se construía con el extrañamiento del punto de vista de sus personajes, en muchos casos niños o jóvenes cuyas percepciones nos devuelven versiones sumamente enrarecidas del mundo, ya sea porque se asumen como la conciencia limitada de una criatura, como una persona poco ilustrada o como un sujeto que padece algún tipo de limitación cognitiva. Podrían citarse muchos ejemplos al respecto, pero menciono aquí sólo dos muy elocuentes: “Cielo de claraboyas”, en *Viaje olvidado* (1937), y “El vestido de terciopelo”, en *La furia* (1959), que me parecen vinculables con el modo en que Rojo Cesca realiza un tratamiento cercano en su narrativa. Al igual que en estos relatos de Silvina Ocampo, donde el niño se desempeña como testigo extrañado frente a distintas instancias -el maltrato, la arbitrariedad, el abandono- donde su recreación psicológica y, en particular, el manejo del lenguaje no parecerían poder traducirlas claramente, en el cuento que estoy analizando, es la perspectiva abrumadoramente extrañada de una niña con aparentes atributos esquizofrénicos la que expone su impotencia para contar la alteridad interior que sufre.

Es así como, en las antípodas de lo esperable, el lenguaje deja de ser un registro fiable y, a veces, como en la cita anterior -parodia mediante- es la vía certera para precisar lo indecible. En otro pasaje del relato, la apuesta se reduplica en términos paradójales, pues la habitual fijación de referentes que el lenguaje presupone y posibilita, lejos de generar una quietud constatativa, verificativa, insinúa una tenebrosa ontología:

Acabo de escribir un decálogo de verdades llamado “Decálogo de verdades escrito por mí”. En él digo lo siguiente:

Macarena no existe.

Yo no existo.

La mamá no existe.

Hay una canción que dice que nada existe excepto el sonido de las canciones.

La canción no existe. (Rojo Cesca, 2018, p. 99. Subrayado en el original.)

Habiendo perdido pues la virtud como agente constataador del mundo, decir se transforma en un gesto verificador grotesco: aunque la escritura niegue la existencia de la otredad intimidante que acosa a la protagonista, ningún decir -por más enfático que se presente- puede exorcizar su presencia angustiante.

V.

Este fracaso del lenguaje como intento de asirse a la realidad, como estrategia habilitada para gestionar composiciones de mundo, es uno de los gestos autorreflexivos más elocuentes sobre el modo en que el fantástico en Rojo Cesca digiere su propia tarea subversiva. En dicho tratamiento, diversos modos de inscripción del fantástico parecen perfilarse de manera contundente como un signo del malestar de época.

En principio, la alienación que varios personajes exteriorizan se destaca como una forma de expresión del resquebrajamiento de subjetividades orgánicas y autosuficientes. La permanente exhibición de la desintegración del tejido social parece ser la contracara previsible de las representaciones colectivas disgregadas que el volumen destaca; el punto resulta especialmente notorio en el trazado de los lazos familiares, donde se topicaliza la presencia de niños en climas transidos por la incomprensión, la desidia o el abuso de los adultos, cuyas

voces configuran percepciones sesgadas de un universo que padecen y, generalmente, no alcanzan a comprender y sobre el cual arriesgan, apenas, un incómodo balbuceo de sentidos.

Por otra parte, el ingreso de voces y modos otros de percepción (que aparece habilitado por esquizofrénicos, psicóticos, neuróticos *in extremis*) trae a primer plano, paradójicamente, las limitaciones del lenguaje para poder acceder a una perspectiva *borderline*, al tiempo que destaca su enorme capacidad para hacer emerger, en las fronteras de lo decible, como una forma de sutura inquietante, la presencia de lo ominoso. Si algo espanta precisamente en estos cuentos es que ese decir, que hace perceptible “lo otro”, nos trae a primer plano el horror del sadismo o la criminalidad, componentes tan humanos en los que no podemos dejar de reconocernos, una vez que lo siniestro descorre la cortina que procesos sociales disciplinadores intentaron, en vano, amordazar mediante la edificación de imaginarios más aceptables para la vida en comunidad.

Otro aspecto direccionado al contexto sociocultural contemporáneo que este libro revisa críticamente es la codificación de prácticas y valores impuesta por los modelos de las industrias culturales. Por ejemplo, en uno de sus índices más explícitos, la protagonista de “El montaje obscuro”, personaje que desde niña participa de situaciones perversas donde acondiciona sus actos para satisfacer el deseo sexual de una pareja de vecinos exhibicionistas, canaliza, ya como adulta, sus abusos pedófilos con un chico a quien imparte clases particulares, mediante el itinerario de esquemas de goce del *mainstream*, que las revistas de circulación masiva y las películas pornográficas van didácticamente orientando. Los modos de afectividad automatizada aparecen moldeados por estas codificaciones de mercado, como un silabeo para las conductas también ominoso, reductos en los que se anulan vías autónomas de configuración de las subjetividades.

Como puede advertirse, a partir del seguimiento narratológico que he ensayado a lo largo del artículo, la inscripción de la trayectoria de Rojo Cesca en relación con el fantástico

muestra modos propios de permeabilidad discursiva sin duda innovadores, que resultan interesantes al momento de ensayar cualquier panorama actual del fantástico en Argentina. Su narrativa es contundente porque acondiciona, con destreza, aportes de diversas tradiciones literarias en la materia (tanto nacionales -Cortázar y Ocampo- como occidentales -Kafka y Poe-), lo que le permite restituir al fantástico como estrategia vital de enunciación de los malestares de época. En este diagnóstico crítico sobre el presente, el adelgazamiento de los vínculos interpersonales y la alienación de las subjetividades se priorizan temáticamente, recostados sobre la emergencia del siniestro como faceta más elocuente de lo insoluble de estas problemáticas. Precisamente, el sobrevuelo rasante de este último consigue acentuarse de manera conmovedora gracias a las limitaciones inherentes del lenguaje para poder apresar lo inexplicable, aunque ello no signifique que esté en juego un ápice de la prerrogativa que detenta para lograr ser, todavía, espantosamente inquietante.

Bibliografía

- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, España: Gredos.
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es el neofantástico? En D. Roas. (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Madrid, España: Arco Libros.
- Arán, P. O. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Argentina: Narvaja Editor.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, XXXVIII (80), 391-403.
- Bessièrè, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En D. Roas. (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 83-104). Madrid, España: Arco Libros.

- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid, España: Visor.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Freud, S. (1996). Lo siniestro. En *Obras completas*. T. III (1916-1938 [1945]). Madrid, España: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos.
- Morillas Ventura, E. (Edit.). (1991). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, España: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Pastor, H. A. (2012). Diana Beláustegui: El género del terror en Santiago del Estero. *Cifra*, N° 7, 65-74.
- Reisz de Rivarola, S. (1989). Un texto narrativo. Borges: teoría y praxis de la ficción fantástica. En *Teoría y praxis del texto literario*. Buenos Aires, Argentina: Hachette, pp. 291-319.
- Roas, D. (Comp.). (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: Arco Libros.
- Rojó Cesca, C. (2015). *Viñetas del insomnio no resuelto*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Rojó Cesca, C. (2018). *El montaje obsceno*. Córdoba, Argentina: Nudista.
- Sosa, C. H. (2020a) Barbys humanas y maternidades *gore* en el parvulario del infierno: la narrativa ominosa de Diana Beláustegui, *Visitas al Patio. Revista de Estudios de Lingüística y Literatura*, Vol. 14, N° 2, 153-156.
- Sosa, C. H. (2020b). Mirada al paso: un panorama sobre la narrativa reciente en el noroeste argentino. *Redes, cultura y arte*, I (1). (En prensa).
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo contemporáneo.