

El reflejo de lo cotidiano: lo siniestro y lo abyecto en *Para comerte mejor* de Giovanna Rivero. A propósito de la literatura neogótica latinoamericana

The reflection of the everyday: the sinister and the abject
in Giovanna Rivero's *To eat you better*. On the subject of Latin
American Neo-Gothic literature

ROSA MARÍA CAMACHO QUIROZ

Recibido: 01/05/2022

Aceptado: 25/06/2022

Resumen

El presente trabajo expone lo abyecto y lo siniestro como reflejo de lo cotidiano en el texto de Giovanna Rivero, *Para comerte mejor*, literatura que tiene como antecedente el gótico desarrollado en Europa durante el siglo XVIII y XIX y que ha sido trastocado en un nuevo gótico denominado neogótico latinoamericano o gótico tropicalizado para hablar de lo terrorífico, la decadencia y la perversión que se está viviendo en América Latina. El neogótico latinoamericano es rebelde, irrumpe espacios exóticos para, por medio de lo extraño y lo fantástico terrorífico, dar cuenta de las monstruosidades humanas, lo que la escritura de Rivero cumple sin queja alguna.

Palabras clave: Neogótico latinoamericano, lo siniestro, lo abyecto, reflejo de lo cotidiano.

Abstract

The present work aims to develop the abject and the sinister as a reflection of the everyday in the text of Giovanna Rivero, *Para comerte mejor*, literature that has as antecedent the Gothic developed in Europe during the eighteenth and nineteenth centuries and that has been transformed into a new Gothic called Latin American neo-Gothic or tropicalized Gothic to talk about the terrifying, the vileness, the decadence and the perversion that is being experienced in Latin America. The Latin American neo-Gothic is rebellious, breaking into exotic spaces to, through the strange and the terrifying fantastic, give an account of human monstrosities, which Rivero's writing fulfills without any complaint.

Keywords: Latin American neo-Gothic, the sinister, the abject, reflection of the everyday.

Lo abyecto nos confronta
con esos estados
frágiles en donde el hombre
erra en los territorios de lo animal

Julia Kristeva

Lo siniestro [...] es
aquello que,
teniendo que quedar oculto, se ha revelado

Friedrich Schelling

Levanto mi pico, la mulata es mi ama;
anclado en sus garras, me acerca, confiada, a su sonrisa de bruja.
Ahora martilleo algo blando. Ella gime [...].
Es una joya blanca con un hermoso iris dorado en el centro.
Una joya ensangrentada.

"Contraluna" Giovanna Rivero

A manera de introducción: el gótico

El siglo XVIII ha sido etiquetado como el periodo de la razón, de la ilustración y, por supuesto, del neoclasicismo. Si bien este siglo se caracteriza por cultura y progreso, y según Carnero, "es el resultado y la culminación de la cultura en Occidente" (1983: 13), no deja de ser un siglo complejo y contradictorio donde cognición y emoción establecen una dupla que caracteriza el devenir de la centuria: "hoy vemos el XVIII como una dualidad dialéctica, cuyos polos son, por una parte, la razón normativa y, por la otra, la emoción y la sensibilidad" (Carnero, 1983: 14).

El neoclasicismo se presentó en la perspectiva del siglo XVIII como la forma artística que respondía a los dictados sistemáticos y racionalistas de la ideología instaurada por la ilustración. Sostuvo que el arte

debía ser una síntesis entre lo bello y lo útil. De esta manera, la tendencia se mostró en la compenetración entre lo estético y lo pragmático, en función del progreso y la elevación moral y espiritual del ser humano (Correa y Orozco, 2004: 223).

Los principios fundamentales del neoclasicismo fueron, en primer lugar, el didactismo. En este sentido, el teatro fue una gran herramienta, porque influía de manera significativa en los espectadores, a los que "se les quería infundir una ilustración reformista, pero no revolucionaria" (Carnero, 1983: 19). Las obras neoclásicas exponían las buenas costumbres, parodiando, con una intención crítica, los vicios sociales de la época. Como ejemplo de esto se puede mencionar *El sí de las niñas* de Fernández de Moratín, entre muchas otras obras. El segundo precepto neoclásico

es la imitación de la naturaleza, no como reproducción de la realidad, ya que los neoclásicos definían “naturaleza” “como lo universal con exclusión de lo particular e individual y lo comprensible por todos” (Carnero, 1983: 20). Esta universalidad conlleva una generalización que determina, a partir de una ideología, lo que está dentro de la norma y lo que no. Así surge el dogma del decoro, que, por medio de la verosimilitud, último principio neoclásico, el receptor ratifica lo que es correcto o incorrecto (Carnero, 1983: 20).

Esta estética, donde la razón era el centro de toda creación artística y que tenía que ser productiva y armoniosa, fue decayendo ante la ambigüedad y complejidad del momento en el que la sensibilidad comienza a transgredir a la razón y de lo universal se pasa a un yo subjetivo. Lo verosímil desafía los moldes y dogmas establecidos y lo creíble es una nueva manera de entender el arte. Las novelas sentimentales de jóvenes domésticas de clase humilde, pero pudorosas y virtuosas que en sus acciones muestran el noble espíritu humano, como *Pamela o la virtud recompensada* de Samuel Richardson, se van desvaneciendo, al igual que las novelas satíricas políticas de la época.

El siglo XVIII va tomando otra fisonomía, ya que a la racionalidad no le alcanza para responder las inquietudes de la existencia humana y comienza a surgir un movimiento que tiene como ideología la libertad, el sentimiento y lo sublime. Surge una escritura prerromántica que glorifica los sepulcros y las ruinas de viejas iglesias.

No hay mejor ejemplo de esto que *Noches lúgubres* de José Cadalso, obra poética dramática que es la pauta de lo que vendrá con el romanticismo. Esta nueva forma intenta rehabilitar el espíritu medieval, los ideales caballerescos y la literatura del medievo, la que da fe de una imaginación más allá de lo que las reglas neoclásicas permitían. Se reivindica lo fantástico de la mitología clásica, el folclore y las supersticiones de la Edad Media (Carnero, 1983: 107).

Ante un desgastado neoclasicismo y con una renovada lectura de la realidad se abre paso el romanticismo. Movimiento que se caracterizó por el tránsito de nuevos caminos hacia la libertad y la expresión exaltada. El romántico presenta una angustia definitiva, una inseguridad ante el cosmos contradictorio. Se restringe a su intimidad. Se vuelca en su creatividad subjetiva olvidando los tecnicismos neoclásicos y vuelve los ojos a la Edad Media. Da rienda suelta a la melancolía, la nostalgia, el ensueño y al sentido de la muerte. Estos temas se despliegan en espacios oscuros y lúgubres, los que simbolizan el espíritu de la época (Correa y Orozco, 2004: 252-253).

Lo oscuro del alma empieza a tener relevancia, pasiones, miedos y angustias promuevan la evasión de la realidad y comienza “una época sublime. Kant dirá en 1764 que la sublimidad puede producirse fuera de las leyes de la naturaleza, y, en efecto, lo sobrenatural es uno de los descubrimientos del siglo XVIII (Carnero, 1983: 108). En la búsqueda de espacios y atmósferas más afines con las nuevas ideas desafiantes y trasgresoras se empieza a usar el término

“gótico”¹, adjetivo propio de la arquitectura medieval, dando paso a la denominada novela gótica “tipo de escritura que cuestiona y desafía los valores tradicionales mostrando los temores asociados con las fuerzas naturales y sobrenaturales y a la vez dando paso a la transgresión social, la desintegración mental y la corrupción espiritual” (Olmedo, 2010: 24).

El castillo de Otranto es la obra considerada como la primera novela gótica. Publicada en 1764 por el inglés Horace Walpole. El texto “fue publicado de manera anónima en su primera edición y no se sabía, entonces, que estaba inaugurando un tipo de narración que llegaría a ser muy popular (Walpole, 2004: 13). La novela está situada en el siglo XII en Italia, las acciones se desarrollan en un castillo que contiene recovecos y secretos y en una iglesia en medio de una atmósfera oscura y fantástica, donde los acontecimientos sobrenaturales

acechan a los personajes. Más allá de esto, en la segunda edición de la novela, 1765, el autor señala como subtítulo: “A Gothic Story” (Olmedo, 2010: 25). En 1777, Clara Reeve publica *El campeón de la virtud*, que, en su segunda edición, 1778, titula *El viejo varón inglés*. La escritora censura a Walpole por los excesos de lo sobrenatural y sugiere mayor sobriedad, la que llevó a la práctica inaugurando lo maravilloso psicológico, que consiste en plantear lo sobrenatural no como parte de la realidad, sino como consecuencia de sugerencias producidas por el miedo o desajuste psíquico (Carnero, 1983: 109-110). El modo narrativo gótico se nutre de algo más efectivo y aterrador: lo monstruoso que nos habita.

En 1796 la novela gótica alcanza “su más alta cota,” apunta Carnero, con la publicación de *The monk, El monje*, de Matthew Gregory Lewis (1983: 111). Ficción que se desarrolla en un convento capuchino y un castillo tétrico, donde la violencia, la transgresión, los deseos sexuales, los espectros vengativos, la depravación y los pactos demoniacos son la temática. La narrativa gótica se puede ubicar desde 1764 hasta 1820, cuando se publica la novela *Melmoth, the Wanderer, Melmoth, el Errabundo* del irlandés Charles Robert Maturin (Casanova, 2020). Ficción que aborda el mito fáustico y donde el personaje es el prototipo romántico. En ese mismo tiempo se publican otras novelas y poesías de corte gótico².

1 “estilo artístico que se desarrolló en Europa entre el siglo XII hasta el inicio del Renacimiento, hasta fines del siglo XIV. La palabra, como tal, proviene del latín tardío *gothicus*. También se denomina gótico lo perteneciente o relativo al pueblo germánico de los godos o a la lengua que hablaban. En este sentido, el gótico se refiere al estilo característico de la Edad Media, de influencias de arquitecturas romanas en piedra y una fuerte temática religiosa. El período denominado Renacimiento, define gótico a este período considerado para ellos una época bárbara, como consideraban a los godos. El estilo gótico, por lo tanto, abarca muchas áreas, como, por ejemplo, como tipografía, corriente artística y tribu urbana, con un estilo característico en la arquitectura, literatura y en todo tipo de expresión artística”. Disponible en <https://www.significados.com/gotico/>

2 Durante la época de la publicación de Maturin salen a la luz las novelas de Ann Radcliffe, William Beckford, William Godwin, M.G. Lewis y la poesía de corte Gótico de Lord Byron y Samuel Taylor Coleridge. Las novelas de Rad-

Sin duda, el siglo XVIII fue un tiempo en el que, si bien, se cultivó la razón y la sistematización del conocimiento, también la sensibilidad y lo sublime terrorífico en donde se exaltan los espacios destructivos, macabros y lúgubres; pero no sólo como lugares donde se desarrollan las acciones, sino donde habitan los demonios y los vacíos humanos.

Aun, cuando esta escritura, por muchos, ha sido vista o ubicada como subliteratura, ya que “históricamente el gótico ha sido subestimado y relegado tanto por la crítica como por la academia. La difusión de las figuras y formas de este género por más de dos siglos ha dado como resultado que muchas de ellas se hayan vuelto clichés, sobre todo en el siglo XX” (Olmedo, 2010: 1). En palabras de Cortázar: “es la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de, escapista” (1975: 1), no se deja de lado en el tránsito del romanticismo al realismo o a otros movimientos artísticos, sino que se adecua a las circunstancias, ya que no es una estética monolítica ni inmutable. Va cambiando y respondiendo a las necesidades de la trasgresión literaria, lo que la ha hecho imperecedera.

Durante el siglo XIX el gótico se transforma por los cambios sociales, políticos y económicos de la época. Los escenarios dejan de ser castillos, monasterios o cementerios y pasan a ser lugares urbanos en decadencia. Los monstruos o seres de ultratumba son sustituidos por hombres y mujeres degenerados y malvados, determi-

clife dan paso al gótico femenino en el que se puede inscribir *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, novela que es un hito, tanto del gótico, como de la ciencia ficción (Casanova, 2021).

nados por su contexto. En el siglo XX y XXI el gótico sigue traspasando límites y aquello que lo caracterizaba, lo fantástico y maravilloso, se trasmuta en lo opresivo y siniestro. Lo que aterroriza es la existencia y realidad cotidiana. Casanova cita a Jerrold E. Hogle, quien dice:

La ficción gótica articula una modernidad problemática, ya que en ésta coexisten vestigios de sistemas de creencias antiguos con los más nuevos y emergentes [...] Esto supone, entonces, la presencia constante de lo híbrido y lo trasgresor que se revela en una serie de características que incluyen: escenarios anticuados, el bajo mundo urbano y suburbano, el laberíntico mundo cibernético, las ruinas de espacios fantásticos o reales, figuras monstruosas o fantasmagóricas —de origen psicológico o sobrenatural— que invaden o amenazan los espacios interiores y que pueden mezclar incompatibilidades como la vida y la muerte, personajes atrapados entre sistemas de creencias y, finalmente, personajes femeninos atrapados en estructuras patriarcales (2021: s).

El gótico trastocado: el neogótico latinoamericano

En el primer tercio del siglo XIX el romanticismo llega de Europa y se propaga por toda América con rapidez y persistencia. Cuando pasa a América, ya es muy distinto de lo que había sido a fines del siglo XVIII y, sobre todo, se instaura en un contexto histórico y cultural ajeno al europeo. El romanticismo hispanoamericano se dio en un momento muy pertinente: cuando reinaba un sentimiento de audacia y originalidad. En América sirvió para dar a las

nuevas sociedades una noción de continuidad y pertenencia a un pasado que generaba identidad. La nación criolla se construye bajo el cobijo del romanticismo. La literatura nacional se produce bajo esta ola de optimismo y entusiasmo que venía a liberar las potencias dormidas de los pueblos y a inspirar una búsqueda de lo propio (Oviedo, 2012: 16).

La fascinación por la naturaleza americana fue un refuerzo de la literatura romántica latinoamericana. Los paisajes exóticos, exuberantes, la belleza salvaje, los ríos, las montañas y la flora y la fauna satisfacían la imaginación deseosa de lugares maravillosos; pero más allá de que este movimiento encontrara un lugar de ensueño y fantasía, lo más significativo del romanticismo latinoamericano está en sus reelaboraciones y desprendimientos para generar una literatura propia. Lo más característico de esta autonomía fue la exageración sentimental y lacrimosa. La libertad romántica degeneró en América una retórica del yo, así como otras singularidades, a las que más tarde los modernistas reaccionarían (Oviedo, 2012: 18). Si bien en Europa el romanticismo abrazó la literatura gótica, en el ámbito latinoamericano no fue así. En el ansia de forjar una identidad, el romanticismo tomó otro rostro: el de un espíritu restaurador.

En Latinoamérica es “a finales del siglo XIX donde se pueden reconocer las primeras obras que siguen las huellas marcadas por el gótico, con una continuidad que, prácticamente, no decaerá durante el siglo XX” (Olmedo, 2010: 2). Al modernista nicaragüense Rubén Darío se le considera

uno de los precursores de este género, según Ibarlucía y Castillo, en el ominoso cuento “Thanatopía” (1893), “Darío concibe una historia que no deja de tener una oscura resonancia autobiográfica, donde el vampiro —la criatura pálida y frágil que se consume como una flor para reaparecer, al cabo de los años, bajo el aspecto de un horrible monstruo— es la madre (2002: 429).

Julio Cortázar, en su ensayo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, dice: “Para desconcierto de la crítica [...], la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo especialmente «gótico» es con frecuencia perceptible. (1975: 145) En este artículo, el argentino reconoce la aportación e influencia de la narrativa gótica en “algunos relatos célebres de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza de lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que escribe” (Cortázar, 1975: 145). Asume que la literatura latinoamericana recibió una gran influencia gótica; pero que se dio en otra dirección, ya que no se cayó en la ingenuidad de “imitarla exteriormente” (Cortázar, 1975: 151).

Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, María Luisa Bombal, Amparo Dávila, Carlos Fuentes, entre muchos otros y otras, adoptaron esta estética a sus condiciones culturales.

Desarrollaron temáticas góticas desde sus propios estilos y con diversos recursos literarios, así fueron dándole a la narrativa gótica un rostro nuevo.

El gótico latinoamericano se ha reactualizado y hoy se piensa como un gótico en el trópico, gótico tropicalizado o neogótico latinoamericano, donde espectros, vampiros, aberraciones automatizadas o seres menos humanos y más bestiales rondan en universos distópicos, ciudades devastadas, submundos, bosques o parques que invitan a lo abyecto.

Gabriel Eljaiek-Rodríguez, en su libro *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, señala que la tropicalización del gótico es un

mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual “no se puede hablar” —que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto. En este caso, poner fuera de lugar significa romper cadenas de relaciones temáticas y geográficas del gótico —por ejemplo: vampiro-castillo-Transilvania— al reubicar los términos en entorno que les es extraño: La selva subtropical, la tierra caliente colombiana o la selva urbana del Distrito Federal de México” (2017: 188-196).

Este nuevo gótico, más flexible, permite resituar y resignificar. Des-ubicar el género es ponerlo en el contexto latinoamericana-

no, donde un vampiro puede vivir en una hacienda tropical de Colombia o en una casona de México y el Hombre Lobo ir a la Arena México y subirse al cuadrilátero. (Eljaiek-Rodríguez, 2017: 203-209). Esta reubicación del gótico en la denominada “tropicalización de lo gótico” la proyecta Eljaiek-Rodríguez a partir de la trasculturación narrativa y la desfamiliarización. Siguiendo estos planteamientos³ los horrores góticos sirven para describir y representar lo irrepresentable y decir lo indecible en el contexto latinoamericano: abusos, desapariciones, narcotráfico, pobreza, violaciones, pedofilia, pobreza y muerte, entre muchos otros problemas y males actuales.

Esta nueva forma de hacer literatura del horror es una oportunidad para hacer visibles a los y las que han sido invisibles u ocultos, para darles voz a las y los silenciados, para mostrar submundos poblados de seres abyectos y monstruosos sacados de la realidad circundante. El neogótico latinoamericano propone “trasportar el género gótico —ponerlo fuera de lugar— y adaptarlo a las condiciones culturales latinoamericanas, usándolo como una forma

3 Eljaiek-Rodríguez explica el término desfamiliarización a partir Shklovsky. dice que es una “metodología que extraña a un objeto, un hecho o un personaje que era familiar o conocido en un determinado contexto, para dar paso a una forma diferente de aproximarse a aquel —una aproximación que permita una «visión» del objeto artístico o literario y no sólo un «reconocimiento» (2017: 267). De igual manera, expone la trasculturación desde la concepción de Ángel Rama: “La tras-culturación se define, en su nivel más básico, como el proceso por el que se pasa de una forma cultural a otra o que describe la intervención de una cultura sobre otra” (331).

para criticar la artificialidad del género, escenificar el horror y lo indecible e invertir un esquema de representación del otro, en donde Latinoamérica y lo latinoamericano son sinónimos de monstruosidad” (Eljaiek-Rodríguez, 2017: 359-360).

De esta propuesta de trasplantar el gótico, desubicarlo para colocarlo en otras realidades, han surgido diversas escritoras que han hecho suyo el terror latinoamericano.

En los últimos años, varios nombres de escritoras latinoamericanas copan las listas de novedades y son ampliamente leídas por el público y aplaudidas por la crítica. Autoras como Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Michelle Roche Rodríguez, Fernanda García Lao, Ana Llurba, Natalia García Freire o Giovanna Rivero están creando una nueva tendencia en la literatura actual que se conoce como nuevo gótico latinoamericano. Una forma de narrar que toma tópicos del terror y las distopías para reflexionar de una manera diferente sobre nuestro presente (Madrid, 2021).

La literatura gótica latinoamericana está enmarcada por un quehacer femenino que ha alzado la voz para evidenciar y cuestionar la crisis de América Latina. Hoy el gótico es territorio de mujeres. Sus relatos nos invitan a reflexionar “sobre una de las emociones más comunes que surgen al transitar por América Latina: el miedo” (Cruz, 2021).

Cruz Sotomayor menciona en su artículo periodístico, “Gótico latinoamericano”, al Dr. Álvaro Alemán, profesor de la Universidad San Francisco de Quito, quien

afirma que

a este fenómeno de impronta global se le denominó *Global Gothic*. Y asegura que una de las formas en que el gótico se ha manifestado, desde sus inicios, es “por medio de la representación sistémica de la opresión de la mujer”. Por ello, no sorprende que, a partir de la globalización del gótico, otras mujeres se hayan apropiado de este marco narrativo para “representar estructuras misóginas y rígidas” dentro de sus territorios. (2021).

Escritoras, como: Mariana Enríquez, Michelle Roche Rodríguez, Giovanna Rivero, María Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda y Gabriela Ponce, entre otras, han reconfigurado la literatura del terror⁴ para narrar situaciones precarias y aterradora de lo humano. Descentralizando el gótico europeo y cuestionando circunstancias actuales, desestabilizan lo racional y abren posibili-

4 Cabe mencionar que el terror en la literatura hispanoamericana se puede observar desde la literatura del siglo XVI en la crónica de Indias. Fray Pedro de Aguado, cronista franciscano de la Nueva Granada, relata: “«se consiguió tener en Popayán carnicería pública de indios para los perros; y se consistió ir a cazar con ellos indios para cebarlos y darles de comer». «Los indios, mostrándose pacíficos y queriendo servir, los españoles les mataban y les cortaban las manos y las narices [...] los traían atados en cadenas de cerros en cerros y de tierras en tierras [...] acarreado el oro que hurtaban». «Empaló en el propio lugar a algunos indios y a otros cortaba las manos, y atándoselas y colgándoselas [...] los enviaba a que llevaran la nueva de su crueldad»” (citado Espino, 2013). Las atrocidades que se narraron fueron muchas. Si hay alguna coincidencia en la literatura colonial hispanoamericana, es el horror.

dades para la comprensión a partir de la disparidad de nosotros mismos y el mundo que habitamos.

El reflejo de lo cotidiano: lo siniestro y lo abyecto en *Para comerme mejor*

La palabra «abyecto» viene del latín *abiectus* de *abbicere*, «envilecer». Es lo “bajo, despreciable, innoble, mezquino, rastrero, ruin”. (Moliner, 2007:21). Kristeva define lo abyecto como aquello violento y amenazante que es expulsado. “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable” (Kristeva, 2010: 7). El yo arroja «aquello», el no objeto, porque se opone a su yo. “Lo expulsado corresponde con su ‘no-yo’, una sustancia fantasmática dentro o fuera del individuo, interpretado como peligrosa, ya que las fronteras del ‘yo’ se vuelven inciertas [...] La abyección entraña en el ‘yo’, el sujeto, la incertidumbre (Haesendonck, 2008: 39) El ser “asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio” (kristeva, 2010: 7) Esto rechazado, al mismo tiempo, es deseado, ya que se ubica en un polo de atracción y repudio, de juicio y afecto. Lo abyecto es lo que se opone al yo, es lo caído que altera la identidad, ya que es lo impuro, lo rechazante del sujeto.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el crimi-

nal, con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino [...]. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe. Una pasión de un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda (Kristeva, 2010:11).

Kristeva señala que la abyección es más violenta que lo siniestro, porque se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos, nada le es familiar, “ni siquiera una sombra de recuerdos (kristeva, 2010: 13). Lo abyecto es perverso, porque corrompe y degenera: “mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte: es el traficante genético: realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien: es el cínico[...] Su rostro más conocido, más evidente, es la corrupción. Es la figura socializada de lo abyecto” (Kristeva, 2010: 25).

Lo que no respeta límites, lo que es obscuro, lo que está fuera de la pureza del sujeto es lo abyecto, es la desaparición de lo humano.

Por otra parte, el término «siniestro», según Moliner, viene del latín *sinister* y significa, adjetivo culto o arcaizante, izquierdo. En una segunda acepción es malintencionado o maligno (Moliner, 2007: 2730). Freud crea un concepto de lo siniestro es su ensayo “*Das Unheimliche*”, “Lo ominoso”, también traducido como “Lo siniestro”, publicado en 1919. Lo siniestro tiene que ver con lo terrorífico, con lo que genera angustia y, apunta Freud, “el término no siempre se puede definir de un modo tajante”

(2009: 219). Lo ominoso es lo aterrador con lo que se está familiarizado desde hace tiempo. El psicoanalista se pregunta cómo lo familiar, lo conocido, se torna siniestro y para dilucidar este cuestionamiento echa mano del estudio “*Zur Psychologie des Unheimlichen*”, “La psicología de lo siniestro” de E. Jentsch.

La palabra alemana *unheimlich* es lo opuesto de *heimlich*, íntimo, familiar, secreto, hogareño. Si se sigue esta relación disímil, lo siniestro es lo terrorífico, justamente porque no es familiar o conocido; pero no todo lo que no es conocido o familiar es siniestro y entonces, ¿mientras haya familiaridad con el entorno y nada extraño o nuevo surja no se experimenta lo siniestro? (Freud, 2009: 220,22). Esta apreciación de Jentsch es estrecha para el psicoanalista austriaco e intenta abolir la analogía: ominoso = no familiar. En un extenso estudio semántico de *heimlich*, ya que el término no es unívoco, llega a la significación de la palabra como “Mantener algo clandestino, ocultarlo para que otros no sepan de ello ni acerca de ello, escondérselo (Freud, 2009: 223).

De esta acepción, Freud señala que, por un lado, *heimlich* significa lo familiar, lo conocido, lo íntimo, lo acostumbrado, por otro es lo disimulado, lo oculto o lo escondido. Así que *unheimlich* sería sólo antónimo del primero de los sentidos de *heimlich*, del segundo estaría en correlación. *Unheimlich* y *heimlich* pertenecen a dos espacios que no son opuestos; aunque sí son lejanos: el de lo familiar o conocido y el de lo extraño u oculto (Freud, 2009: 224, 225).

“Se llama *Unheimlich*, «a todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz»”. (Shelling citado Freud, 2009: 224). A partir de esta cita de *heimlich* resulta *unheimlich*. Entonces, lo siniestro es aquello que siendo familiar se torna extraño, espantoso, amenazante o terrorífico. Es ambivalente, oscila entre lo familiar y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido. Lo siniestro aparece por el desocultamiento de algo que siempre ha estado; pero anónimo.

Para comerte mejor de Giovanna Rivero (1972) se caracteriza por lo siniestro y abyecto. Estos calificativos marcan a sus personajes, sus deseos, sus cuerpos, sus acciones y los lugares que habitan. Rivero es una escritora boliviana inscrita en el *boom* del neogótico latinoamericano. Es autora de diversos libros de cuentos y novelas y en el 2011, se lee en la contraportada de *Para comerte mejor*, 2015, “fue seleccionada por la feria internacional de Guadalajara como uno de «Los 25 Secretos Literarios Mejor Guardados de América Latina»”.

El título de este libro nos remite al cuento, hoy infantil, “Caperucita Roja”: “—Abuelita, ¡qué ojos tan grandes tienes! ¡Son para verte mejor, niña mía— Abuelita, ¡qué dientes tan grandes tienes! —Son para comerte mejor! Y diciendo estas palabras, el malvado lobo se lanzó sobre Caperucita Roja y se la comió”. (Perrault, 2011: 10). “Para comerte mejor” es una frase plurisignificativa, ya que no sólo alude al acto de comer, sino también evoca el devorar, el masticar, el deglutir; esto significa: destruir, devastar, romper, dominar y violentar.

En el comer está implicado el canibal y el temor de ser comidos. Pavor que no viene, exactamente, de narraciones infantiles fantásticas, sino “de hechos reales, de épocas de hambrunas en donde los niños eran vendidos como alimento y los ejércitos de los cruzados, en su camino a Tierra Santa, saqueaban los graneros y las cunas donde se encontraban los bebés: los niños no eran espantados con el «Coco». Sino con el señor cruzado que te va a comer” (en Flegel Salin-Pascual, 2012: 6-7).

En la literatura gótica el devorador o chupador es el vampiro, el monstruo, el zombi o el espíritu diabólico. En las narraciones de Rivero el canibal es sublimado y es el Otro o lo otro lo voraz, monstruoso o no. La violencia que irrumpe el espacio latinoamericano adquiere diversas formas y significados en las narraciones riverianas. *Para comerte mejor* es un libro que contiene doce relatos⁵ que nos ubican en espacios donde lo cotidiano nos acerca al horror y donde el horror es parte de lo cotidiano.

“De tu misma especie” Es un relato corto donde la realidad y la invención terrorífica desconcierta. La voz femenina que narra, Silvia, nos habla de su experiencia aterradora con un revivido, su novio. Quien bebe veneno para ratas: “Te habías gangrenado la sangre con veneno para ratas, poniéndote así, [...] en el lugar de esos roedores que tantas veces poblaron

tus cuentos” (Rivero, 2015: 17)⁶ El cuerpo es animalizado, porque pertenece a la misma especie: a la de las ratas, seres voraces y destructivos. El cuerpo abyecto, “el olor ácido-dulzón que brotaba de tu cadáver corrompía el perfume [...] de los claveles” (17) de ese tú a quien se dirige la voz narrativa en un tomo de reclamo, “La tarde de tu entierro estaba devastada” (15) recobra la vida y se aferra a la mujer como si quisiera llevársela a los pasajes de la muerte, devorarla o intercambiar de lugar:

Forcejeé un rato con la puerta angosta del ataúd [...] cedió la puerta fúnebre y me apresuré a ponerte las hojas impresas manchadas de mi sangre. Y de pronto, ¡lo abominable! ¡La succión de algo, o alguien que me quería en tu mismo cuento! Dedos que se cerraban rígidos y mezquinos sobre mi pulso sano [...] Fue tu mano izquierda la que me apasionó la muñeca con la crueldad de una garra (21, 22).

El cuerpo que entra en contacto con el cadáver se pervierte, toma el color de la abyección, “ese color fue avanzando desde mis tobillos, por mi estómago, tomando mis manos, mis senos [...] hasta instalarse en cada poro de mi cara. Quizá los demás no se den cuenta, pero yo sí” (23). “«La zombie», susurran a mi paso, entre risitas nerviosas y asqueadas. Lo adultos siempre más corteses, sonríen de costadito y dicen: «Silvia, usted jamás envejece»”. El orden de los acontecimientos es alterado. El hecho mismo de la resurrección es siniestro, así como la aproximación de Silvia con la

5 En el presente artículo no se mencionan “El hombre de la pierna”, “Contraluna”, “Pasó como un espíritu” y “Regreso”, ya que en otro momento se abordarán de manera independiente.

6 En lo subsecuente, sólo se colocarán las páginas.

muerte, con el cadáver que la aniquila y la deja en una eterna angustia y la hace de su misma especie.

Las ratas habitan en las historias de Rivero. En “La piedra y la flauta” son parte del espacio en donde se desarrolla la trama: alcantarillas, túneles, cloacas llenas de desechos. Submundos poblados de indigentes que coexisten con las ratas y que provocan interés e inquietud a los que viven en la urbe boliviana. Este cuento, igual que el anterior, también es narrado por la protagonista, quien nos cuenta dos historias: una desde la adultez y la otra desde su niñez: “Tengo, pues siete años, Agustín, mi tío hippie, acaba de llegar de Sucre” (50). Las diégesis se van intercalando hasta llegar a un final en donde converge lo vil y repulsivo, donde se mezcla lo sucio y lo sublime.

En la narración, el “flautista” es el mote de un él, sin nombre, con la cara igual a la de todos los indigentes “La calle formatea las caras de los indigentes con un mismo rictus [...] Mejillas chupadas, boca seca, mirada fija” (47). Es una especie de líder al que las ratas, animales y marginados, responden y lo tienen como su soberano. Aquí la tarea del flautista de Hamelín, a quien le designaron la tarea de limpiar la ciudad de los roedores, es tergiversada, “el flautista” refuerza y estima su existencia.

La narradora siente atracción por este mundo oscuro y vil en donde la abyección no sólo caracteriza el espacio, sino también los cuerpos, “casi desocupados” (47). El vómito es una constante que asiduamente evidencia el cuerpo corrompido y abyecto. La enfermedad y la violación disimulada

son motivos que mueven la trama infantil, mientras el deseo erótico y de pertenencia a lo bajo o inmundado mueve la historia adulta. La enfermedad define el cuerpo de la niña, el que es curado por la flauta del tío, que no es flauta, sino un canalizador de vibraciones que provoca “estrellas como un macramé que Agustín teje con su flauta que no es flauta”. La flauta es una metáfora del falo: “Estoy anestesiada, todavía siento las vibraciones de su flauta atravesando mis riñones, relajándolos como a una esponja nuevita que metes en la espuma de los platos” (61).

El mundo subterráneo, al que invita a bajar a la niña su tío Agustín, no sólo es donde habitan los expulsados y oprimidos, es el espacio oscuro y sucio del ser humano. Donde reside lo más tenebrosos, abyecto y siniestro, pero que revela nuestra verdadera naturaleza: *Hay que bajar a las profundidades [...] Hay que bajar donde nadie más se atreve*” (61). Lugar donde Agustín coloca el cuerpo infantil abyecto por el abuso. La mujer adulta baja al subsuelo, enganchada de aquel redentor de miserables. Quien no tiene una flauta, sino un llamador de ratas, como Agustín, que su flauta no es flauta, sino un canalizador de vibraciones. Falos confusos, que al fin y al cabo evocan un erotismo corrupto. Una atracción y un poder malévolos. Dominio que ejercen en el cuerpo que responde a lo inmundado, lo animalizado: “Una ola casi palpable de sonido viene a nuestro encuentro. La vibración hace un nido de aros invisibles en mi estómago, luego toma mis riñones, mis omóplatos, la nuca, la zona ciega que duerme bajo el lóbulo de la oreja. Escucho por primera vez, o caso por segunda, la música inédita

de su instrumento” (64).

Deseo cumplido tocando lo espantoso. Lo abyecto y lo sublime en plena ambigüedad inundan el cuerpo de la mujer: “Dos ratitas diminutas comen contentas de mi vómito [...] Así, como si oraran llenas de júbilo, alimentan sus preciosos espíritus de mi fertilidad (66).

“Kè Fénwa” es un cuento que se desarrolla en un lugar totalmente distópico: Haití después de una desgracia natural: un terremoto que destruyó el país y que ritos ancestrales obran para convertir a sus pobladores en muertos vivientes, víctimas de rituales y de la magia deambulan por lugares pestilentes y demolidos. Este cuento está dividido en cuatro capítulos, y de las narraciones que componen el texto de Rivero, es de las que más nos sumergen en la voracidad del mundo.

Como los anteriores relatos, está narrado por una voz femenina que habla de su historia de terror y deshumanización al ser convertida en zombie y ofrendar su corazón. “El secreto flotante en el frasco es lo que he venido a buscar” (45). El espacio es totalmente oscuro como los personajes que lo ocupan.

El cuento está inmerso en la cultura y folclor haitiano. Lo gótico se trasmuta. A aberraciones viven en un espacio caribeño que responde al llamado de la leyenda americana. En esta narración confluyen creencias, mitos, costumbres y ficción. Los *restaveks*, así llamados a los niños haitianos que son puestos a trabajar por sus mismos padres como sirvientes domésticos, forman parte del universo diegético envilecido por prác-

ticas ancestrales, vistas como satánicas, por catástrofes naturales venidas de una Madre naturaleza vengativa y temible.

Ya sólo la presencia de estos niños torna el relato corrupto. Denunciante de una miseria retratada como parte del horror. En este lugar de ficción terrorífica los *restaveks* han sido animalizados. Los niños tienen ojos amarillos, cual bestias: “Los grandes ojos amarillos de pupila ónix cercenaban la quietud traumatizada, la vergüenza de sobrevivir [...] El *restavek* de ojos amarillos era ya un adolescente, su carne era joven (27). El vómito, nuevamente, es una constante: “La sola idea me produjo arcadas y un dolor como un puño al costado del estómago, donde los perros tienen el hígado: me arrodillé y vomité” (27) “Vomitó cosas verdes a sus pies” (30) El asco es producido por el entorno, el cual es totalmente inhumano, pero también, el cuerpo envilecido quiere expulsar eso de sí abyecto: la muerte, la disolución de la existencia.

El canibalismo es otro motivo dentro de la historia. No sólo el espacio es devorador, los personajes, convertidos en bestias, degluten: “Lloro de hambre. Tengo a la niña a mis pies y lloro de hambre [...] Me agacho, la olfateo, doy la primera mordida en la mitad del vientre, justo bajo del ombligo [...] sé que la niña me mira [...] Me masajeo las órbitas con los índices. Llorar me daña” (36). El terror va de la mano con el rito. El que es actualizado y reubicado. El espanto es producido por el quehacer ritual que transgrede lo humano. La realidad es trastocada para crear otro mundo: el del miedo y el espanto:

Yo [...] fui en contra mía. No opongo resistencia cuando Mambó me quita la polera [...] mi anacrónica faldita de croché y el calzón [...] Un chwa recita profecías en creole y los negros aplauden y lloran contentos [...] De pronto, de alguna parte surge un perro [...] El pelaje negro resplandece a la luz de las dos fogatas [...] hacen hervir el mejunje enajenador [...] Dos mujeres se ocupan de mis brazos, me pasan un aceite tibio por los hombros [...] el perro está frente a mí [...] Lame mis muslos [...] los separo. La lengua rojísima del perro da una primera lambida a mi vulva [...]. Su hocico húmedo y tibio no hace daño [...] El Gran Bokor se acerca con esa daga lustrosa [...] Los huesos del tórax se rasgaron [...] El gran Bokor recogió mi regalo involuntario con ambas manos (43-45).

En este trasplante de personajes góticos a ambientes americanos se inscribe “Yucu”. Un cuento de vampiros que por medio de analepsis y monólogos interiores vamos conociendo la diégesis. Duke Moldova narra su propia historia: “He desarrollado la capacidad de verme por fuera, algo que hace cinco o siete siglos me era francamente imposible, siempre estaba atento a mi instinto, al instante demasiado breve de la satisfacción, en una intimidad asfixiante. Era mi propio caníbal (101).

“El duke”, así llamado por su gusto a las guayaberas: “Extrañamente me llaman «el duque» por mi afición a las guayaberas y no por mi nombre [...] Lo de las guayaberas es un gusto que adquirí aquí mismo” (95), es un siniestro personaje que se va dibujando a partir de la relación que establece con

una niña, Lena: “La única que supo darse cuenta de lo que me carcomía fue la niña, la hija de la cocinera” (94). Más que un vampiro, parece un extranjero bien adaptado al Beni y al pueblo moxeño boliviano “En general, comprendo y acepto todo de las culturas y esta pasividad benevolente [...] me ahorra una serie de trifulcas (94).

El cuento parodia la figura del chupasangre, quien además de usar guayaberas, vivir en tierra caliente de la amazonia boliviana, come hígado revuelto, coto relleno o conejo, y de vez en cuando, “algún gatito famélico sin dueño que le lllore ni perro que le lllore” (97), porque dice “el duque”: “En todo caso, mi lucha no es tan descomunal ni tan perversa [...] Miro los siglos, me alimento y sobrevivo” [...] (97). Aquí, esa ferocidad y voracidad del vampiro, aparentemente, se ha perdido. Este personaje se aleja del ser diabólico cruel y maligno para acercarse un poco a lo humano: “Ganas antiquísimas de llorar me agriaron los ojos: uno como yo no llora sin pagar las consecuencias” (102). Y es justo en esos aspectos conocidos o familiares que aparece lo siniestro. Eso que siempre ha estado, pero oculto, se revela: “el hambre que me animaliza” (97). “Ese día, al atardecer esperé a la niña por el camino de tierra [...] conocía la ruta de la cocinera [...] La niña volteó con los ojos negros enormes, húmedos [...] El crujido de su ‘cotito’ al quebrarse para abrir su flujo me conmovió. Ahí sí lloré un poco, de la pura emoción. Luego hundí mi cara, mis fauces [...] en el río de Lena” (103).

Para comerte mejor no está exento de

narraciones de fantasmas en donde lo fantástico y la fábula se asemejan. En "Humo" Piri es un aparecido o amigo imaginario que disuelve el límite entre la imaginación y la realidad. La narración es siniestra en cuanto lo fantástico irrumpe la realidad. La narradora adulta se hunde en sus recuerdos cuando tenía ocho años y disfrutaba de la compañía de Piri, un sirviente que ayudaba en el negocio familiar: "una verdadera industria de chorizos y panes" (79). En el funeral de su abuela lo vuelve a ver. Piri había desaparecido de la nada: "Piri se hizo humo" (81). Nunca supimos por qué Piri se bajó en la mitad de la nada" (81). Imagina la narradora que a Piri lo habían devorado "unos lejanísimos pozos petroleros que la gente decía que ardían [...] y que a veces se tragaban de un bocado a las personas, como el infierno (82).

La triste tarde del funeral la alegría Piri, se ha convertido en cuentacuentos, absurda profesión para la narradora que no había olvidado las palabras de su abuela, la que decía: "todo era prácticamente lo mismo: sudar, copular, comer". En esta existencia automática estaba Piri con sus historias, sus cuentos, como el de la niña de la caperuza roja: "Para comerte mejor, reí yo, sorprendida de que la felicidad asomara, inmaculada y llena de pudor, en medio de esa tarde tan amarga" (87).

En el camino al cementerio la narradora busca a Piri, a quien no encuentra. Piri, nuevamente, como humo, había desaparecido: "¿A quién buscas?, susurró mi abuelo. A Piri, dije. [...] Aquí no vino ningún Piri. [...] Mi abuelo me sacudió con discreción.

Vos estás loca de la mente, dijo (88). La narradora se queda en medio del misterio. Lo familiar le es extraño. Este cuento fantástico, el estilo del cuento folclórico o de las leyendas, es perturbador en cuanto a la ambigüedad que nos ubica en el espacio de lo ominoso.

En el bosque es un relato narrado en tercera persona en el que el tema fundamental es el pánico, la paranoia y la reconfiguración del bosque como espacio abyecto, así como la figura de la madre sobreprotectora y asfixiante. La que encuentra en la muerte el camino para proteger a su hija de los abusos, violencia del mundo y de sus propios miedos y perturbación mental. El amor excesivo y enfermizo tornan a la madre despreciable: en un ser voraz.

En el relato, la figura materna es monstruosa en su deseo de conservar, de poseer a su hija. Es una figura amenazante, ominosa: "le ha suplicado que prefiera quedarse con ella [...] No importa lo que digan. Que es bipolar, que es inestable [...] Nada. Y le ha dicho además que ese cuerpecito es su patria, sólo suyo" (167). Esta imagen femenina es protectora y destructora a la vez. Es siniestra por el poder aniquilador que ejerce sobre su hija. Abjecta, porque no respeta el límite del cuerpo de la niña: "Es la orina de la niña. Ella estira el índice gigante y lo empapa en aquel río. Lo huele, lo chupa [...] Cuando levanta la mirada se topa con los ojos negros de la niña que la mira llena de asombro, quizá reprobando esa forma de entrometerse" (167).

El bosque aparece como un lugar siniestro y peligroso. Como el espacio don-

de habitan lobos que abusan y violentan las niñas:

Escucha las voces amortiguadas, sus risas inmorales, le pesa haberse quedado en el parque" (168, 169). "Señor Árbol, susurra [...] la madre le cubre un grito con la mano [...] Por favor, Señor Árbol, susurra. [...] La madre es escuchada y de pronto el esqueleto de su hija va cediendo, los dientes ya no se resisten, el cuello se relaja [...] la niña va haciéndose fibra, savia y madera fresca [...] Clorofila inalcanzable para las básicas criaturas (170).

La madre asesina transfigura a su hija en árbol. La ha salvado de las atrocidades del mundo. Ya no le pueden hacer daño. Está a salvo de los otros y de su amor caníbal, abyecto, donde se diluyen las fronteras de lo maternal y la aniquilación, llegando así, el silencio de lo devorado.

"Los dos nombres de Saulo" se sitúa en un hospital psiquiátrico. Saulo es un enfermo mental que es visitado continuamente por su hermana quien es la narradora. Este cuento es de los más cortos del libro de Rivero y como las otras narraciones se mueve entre lo siniestro y lo abyecto. Saulo es Pablo, también. Aquí es evidente lo siniestro del doble. El personaje trasgrede su yo, pierde su identidad y coloca un yo ajeno en su lugar. Hay un desdoblamiento o sustitución. El nombre nos remite a Saulo de Tarso, perseguidor de cristianos a, más tarde, Pablo, San Pablo, Apóstol de los gentiles: "Mi nombre es Pablo, dice mi hermano [...] Se sabe que mi nombre es Pablo, dice Saulo (73). Saulo, víctima de diversos brotes psicóticos, así como del acné, era adicto a la

cocaína hasta llegar a perder el límite entre ilusión y realidad. Saulo y Pablo: "es sagitario, mitad hombre y mitad bestia" (74).

Saulo y la narradora provienen de una familia con trastornos mentales terribles: "Sé que papá se lastimó [...] la córnea derecha en su intento por extirparla con una cucharilla" (75). La herencia perversa, real o imaginaria, conduce a los personajes al miedo, a la angustia y a la amenaza de engendrar monstruos: "yo también soy portadora de esa amenaza, en mí útero puedo perfectamente gestar monstruos" (70). El miedo, la ansiedad y el terror son vivencias que se desencadenan por la percepción del peligro, ya sea cierto o imaginario.

Saulo tiene una fijación y obsesión por los ojos: "se afana en pescar su cornea armando una pinza [...] con el índice y el pulgar [...] Mi hermano insiste en hurgarse las córneas (77). Esta convulsión lo lleva tener delirios, brotes psicóticos: "Anoche volvieron [...] Volvieron ellos. Todos. Querían mis ojos, dice Saulo [...] Querían mis ojos y los tuyos. ¿Los míos? Te los van a sacar con una cucharita. Papá no podrá hacer nada por evitarlo" (72-73). Estas alucinaciones son completamente siniestras, lo familiar es amenazante. El padre satánico, representación del miedo, se simboliza en los ojos. Las patologías psíquicas familiares son la constante de este relato, en donde el horror es visto como algo habitual, como la denominación de lo heredado y admitido: "Según yo, es hora de llevarme a Saulo y sus dos nombres a un lugar más seguro" (77).

"Adentro" es el penúltimo cuento de

Para comerme mejor (2015, Sudaquia Editores). Este relato, como otros, está dividido en capítulos. La trama se va construyendo de una manera sencilla y realista. Está narrado en tercera persona y describe a los personajes y el espacio donde se desarrollan las acciones como lugares muy cotidianos.

Fabio, personaje principal del relato, se enfrenta al miedo, a la angustia y al terror ante la pérdida del paraíso por la separación de sus padres y una paternidad inesperada y no deseada: “Noelia y Mario deben de estar cenando, si es que se atreven a cenar juntos sin levantar la vista del plato. Le duele la garganta. Es a él que le cuesta tragar. Adivina las paredes de su esófago chupándose una contra otra» (179). El despojo del estado primordial, el de la inocencia o la pureza, conduce a Fabio a lo abyecto por la perturbación de su identidad, “cruzando sus diecisiete sin ningún tipo de protección, encaramándose sin más un sapo que tiene sus células, una consecuencia del sexo, un castigo [...] Yoko abriéndole las piernas y metiéndose ella misma su pito inexperto” (183) y a lo amenazante “por un feto de los dos” (179).

Fabio encuentra una botella con una nota: “Te he encontrado” (182), dice. Líneas, que, por su ambigüedad, turban al joven y decide ir a la dirección que aparece junto con la frase: “17 de septiembre de 1987. Ciudad Isla II, Barrio de Los Trenes, casa 5” (182). Se topa con un hombre, y Gerardo, su hijo, quienes viven en un entorno familiar mísero y corrupto, donde decide quedarse mientras junta el dinero para el

aborto de YoKo.

“Te he encontrado” alude a dar con algo o alguien que se busca “es un vínculo irrompible, algo que diría un asesino a su víctima o, digamos, Jesucristo a un pescador, o el revés mejor: un pescador con el alma nauseabunda a Jesucristo” (183). La frase es siniestra, a veces, no hay nada más amenazador que las palabras. No es “te encontré” concluyendo en el acto de encontrar, ya que enseguida de “te he encontrado” viene un para qué amenazante. Ya fuera del paraíso, Fabio piensa que aquella frase concluyente la había escrito Yoko, quien lo había encontrado con sus inocentes 17 años para cumplir sus lascivos deseos; pero estas palabras, categóricas, albergan algo fatídico y siniestro y qué es más siniestro que la muerte:

Pierde de vista por un momento a Gabriel, pero no se asusta [...] ve una estela delgadita manando de su pie y sabe que Gabriel [...] lo encontrará siguiendo esa huella. “Te he encontrado”, dirá sin voz [...] Mas cuando distingue a Gabriel agazapado en una caverna [...] los ojos llenos de pánico [...] mirando hacia una profundidad sin direcciones, sabe [...] que lo que ha convocado el hilo de sangre es algo [...] plateado y hambriento. Y que viene tras él, furioso, veloz, vengativo, dueño y verdugo abso-luto en ese imperio de agua (201-202).

“Te he encontrado” es una oración escrita por la propia muerte. Destino terrorífico o, quizá, castigador. La dirección era una llamada al dominio del terror. En este cuento el ser voraz es el irremediable destino: la muerte vil y demoniaca que nos

aguarda e irremisiblemente nos encuentra para hacer lo suyo.

A guisa de conclusión:

Cuerpos impuros, ruines, mutilados y degradados pasean por la escritura riveriana mostrando el pavor cotidiano y normalizado. Lo que se vive hoy en día son crónicas del horror; donde cuerpos deshechos pierden su individualidad; donde las masacres no permiten el reconocimiento de identidades; donde niños y niñas son abusados aniquilando su yo. La violencia, ya sistematizada, ha adquirido formas inauditas que a veces ya no se sabe cómo llamarlas. Vivimos en un mundo atemorizado y el miedo se va representando y significando según tiempos y circunstancias. Hoy, la literatura neogótica latinoamericana nos invita “a vivir sin fingimientos ni velos aquella situación desgarrada que se llama condición humana” (Sartre, 1968: 13).

Para comerte mejor es un libro que en sus entrañas se tejen historias devoradoras, crudas y terribles que hablan, irremisiblemente, de lo humano. Relatos que dan fe de la bestialidad, de la dicotomía muerte-vida como formas indistintas y donde la normalidad acompaña y secunda actos inmorales, enfermizos, viles y terroríficos.

Los paisajes americanos albergan miedos heredados que la ficción exorciza; pero

no desaparece. La narrativa de Giovanna Rivero muestra mundos inestables, distópicos y pavorosos. Lugares reconfigurados como Bolivia, Haití, New York o cualquier ciudad americana devoradora, caníbal y en la que habitan zombis, vampiros aficionados al coto relleno y a las guayaberas, resucitados, flautistas, violadores, restaveks, enfermos mentales, mujeres que buscan incesantemente su corazón y en donde deambulan fantasmas siniestros irrumpiendo la realidad. Asimismo, expone la miseria humana regenerando y actualizando el género gótico. Concede un lugar a lo marginal y lo abyecto. Reubica identidades, cuerpos y estereotipos e invita a leer la realidad desde lo terrorífico para acercarse al corazón de la tiniebla, “fuente y origen, feudo de misterios” (Trías, 1984:29).

La ficción de Rivero es concluyente, fiera y subversiva y nos conduce a reflexiones que nos dejan al borde del límite y la desesperanza ante el hacer humano cotidiano que cada vez más se cimenta en lo cruel, en el mal y el horror. Proceder que, repetidas veces, no podemos explicar con la razón ni justificar por el camino del sentimiento, porque forma parte de lo abyecto y siniestro que nos habita. “Somos, sin duda, una especie de mutantes, la más repugnante de la cadena alimenticia (Rivero, 2015: 217).

Referencias bibliográficas

- Carnero, Guillermo (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Fundación Juan March, Madrid, Cátedra.
- Correa Pérez, Alicia y Arturo Orozco Torre (2004). *Literatura Universal*, México, Pearson Educación en México.
- Espino López, Antonio (2013). *La conquista de América. Una revisión crítica*. Barcelona. Edición digital RBA
- Eljaiek-Rodriguez, Gabriel (2017). *El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Edición Kindle.
- Freud, Sigmund (2009). "Lo ominoso" en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Haesendonck, Kristian Von (2008). *Encanto o espanto?: identidad y nación en la novela puertorriqueña actual*, Madrid, Ed. Iberoamericana.
- Ibarlucia, Ricardo y Valeria Castelló-Joubert (2002). *Vampiria. De Polidori a Lovecraft. 24 historias de revivientes en cuerpo, upires y otros chupadores de sangre*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Kristeva, Julia (2010). "Sobre la abyección" en *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI editores.
- Moliner, María (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.
- Oviedo, José Miguel (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana 2 Del romanticismo al modernismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Perrault, Charles (2011). *Caperucita Roja*, Madrid, Nórdica libros
- Rivero, Giovanna (2015). *Para comerte mejor*. Estados Unidos de América, Sudaquia Editores.
- Salin-Pascual, Rafael (2012). *Estados de conciencia cuando dormimos y soñamos aspectos médicos, filosóficos y de las artes*, Editorial Amazon.com, México. Edición Kindle
- Sartre, Jean Paul (1968). *La república del silencio. Situación III*, Buenos Aires, Lozada
- Trías, Eugenio (1984). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral
- Walpole, Horace (2004). *El castillo de Otranto*. Edición Alejandro Valera, Madrid, Castalia Ediciones
- ### Mesografía
- Casanova Vizcaíno, Sandra (2021). *El gótico transmigrado: narrativa puertorriqueña de horror, misterio y terror en el siglo XXI*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, libro digital. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=IRwIEAAA-QBAJ&printsec=frontcover&dq=el+gótico&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [Consultado 21/06/2022]
- Cortázar Julio (1975). "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°25. Disponible en www.persee.fr/doc/cavav_0008-0152_1975_num_25_1_1993 [Consultado 22/06/2022]
- Cruz Sotomayor, Paola (2021). *Gótico latinoamericano, La Vanguardia*. Artículo dis-

ponible en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211016/7789624/gotico-latinoamericano.html> [Consultado 24/06/2022].

Madrid, Carlos, (2021) “Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano”, *El Salto*, Artículo disponible en <https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano>

nencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano [Consultado 23/06/2022].

Olmedo, Nadina Estefanía (2010) *Ecós góticos en la novela y el cine del cono sur*. Tesis doctoral. Kentucky, Universidad de Kentucky. Disponible en https://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/86 [Consultado 19/06/2022].

Resumen curricular de la autora

Rosa María Camacho Quiroz

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Docente de tiempo completo de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx, donde también ha desempeñado diversos cargos administrativos. Cuenta con Perfil Deseable PRODEP desde el 2009 y su línea de investigación versa sobre hermenéutica, literatura y el periodo colonial, temas que ha desarrollado en diversos artículos y capítulos de libros.

Dirección electrónica: Rosycamacho319@hotmail.com