



NINA PLUTA

Universidad Pedagógica, Cracovia

Miedos y modos de ver Sobre la representación del miedo en la narrativa hispanoamericana actual

ABSTRACT: This paper aims at analyzing figures and functions of fear in a significant part of Spanish American fiction at the turn of 21st century. Both as a literary motif that organizes the plot in various kinds of criminal fiction and as a state of mind that seems to be rooted specially in postcolonial societies, the fear and a sense of foreboding is overwhelming in fictional universes of Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya, Juan Villoro, Daniel Sada, Cristina Rivera Garza and many others. A traumatic recent past in the region (military dictatorships, civil wars, drug wars in many countries) partially accounts for this, but this tendency can also be explained by the world democracy crisis and the global growth of insecurity in the beginning of 21st century. The article also takes into consideration the aspects of style, composition and narrative techniques that perpetuate the atmosphere of fear and the notion of an unpunished crime.

KEY WORDS: Spanish American contemporary fiction, images of fear, detective novel, open-ended fiction

Vamos a tratar del miedo como un motivo narrativo y cultural que aflora con frecuencia en la representación literaria de las sociedades latinoamericanas, repasando las modalidades narrativas más sobresalientes a través de las cuales dicha emoción se aborda en las ficciones de hoy. La narrativa hispanoamericana actual da una cuenta tan intensa del miedo que con razón esperamos encontrar en ella claves para entender mejor esa parte de la condición humana contemporánea que a menudo nos mueve a tomar pastillas para dormir y a consultar a los psicólogos, pero en muchas regiones del globo nos lleva igualmente a desconfiar del vecino, a evitar ciertos barrios, a comprar armas y, a veces, a usarlas.

La experiencia del miedo, cuyo motivo central ha sido la violencia desatada durante los reiterados conflictos políticos y sociales, no deja de permear los uni-

versos ficcionales de la narrativa hispanoamericana moderna. Ha contribuido, en épocas anteriores, a la popularidad de subgéneros como la novela romántica, costumbrista y telúrica, la así llamada novela del dictador, ciertas modalidades de lo fantástico, la narrativa metafísica. Hoy la experiencia del miedo sigue palpable en la obra de autores, muy dispares en cuanto al estilo y a las convenciones literarias, como, por ejemplo, Fernando Vallejo, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Roberto Bolaño o Gustavo Nielsen, procedentes de diferentes lugares del ámbito hispanoamericano. En sus textos queda consignado el miedo como un estado de ánimo que los personajes y los narradores experimentan crónicamente, y a menudo también intentan tematizar. Llama la atención el hecho de que en la mayoría de los casos se indican como la causa del miedo las difíciles circunstancias sociopolíticas, a las que los escritores no parecen querer sustraerse. Tampoco faltan enfoques más alegóricos del miedo (citemos, por ejemplo, *El huésped* de la mexicana Guadalupe Nettel, 2006); así y todo, la narrativa de hoy parece en general menos propensa a indagar en el entramado psíquico individual, a manera de las novelas del siglo XIX, o en las tribulaciones metafísicas. Nuestra época está, al parecer, más atenta al condicionamiento externo de sus miedos, cuyas raíces son abonadas por la violencia, tanto en los tiempos de guerra como de paz.

A lo largo del siglo XX, en el discurso filosófico y público se han generalizado variedades del miedo típicas para el espíritu de los tiempos que corren: después de la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo asumía la responsabilidad plena del hombre ante su miedo natural de la muerte (después de la muerte de Dios); y luego, en las sociedades del así llamado capitalismo tardío, el sentimiento de precariedad y de resignación ante el crimen impune, tanto individual como político, se ha vuelto norma. Varios son los causantes de esta mentalidad colectiva occidental en “estado de sitio”: por un lado, la desintegración paulatina de las instituciones tradicionales (por ejemplo, de la familia nuclear), así como del saber transmitido personalmente entre las generaciones (BECK, GIDDENS, LASH, 1991: 16–27); por otro lado, el desarrollo de la economía transnacional, la creciente movilidad, las nuevas tecnologías mediáticas globales. La inestabilidad surge como un nuevo modelo de la existencia cotidiana. Y al miedo propiamente dicho (reacción de supervivencia legítima del organismo biológico) se entremezcla la aprensión, es decir, la angustia irracional basada en la previsión de males por venir. Es esta crispación de la sociedad ante la idea de males desconocidos la que la lleva, a juicio de BAUDRILLARD, a intentar ejercer un control total, empresa destinada al fracaso (1991). Más cerca de nuestros días, los dramáticos sucesos de principios del siglo XXI —el ataque a las Torres Gemelas en 2001, la crisis económica global observada desde 2008— no han hecho sino recrudecer la inseguridad. Se han desatado las campañas contra la supuesta amenaza global del terrorismo, se ha radicalizado la actitud de los gobiernos, así como las reacciones de los ciudadanos.

Para los países de América Latina, este cuadro se hace aún más complejo, ya que las nuevas crisis y las angustias posmodernas se solapan con los problemas premodernos. La desconfianza entre los grupos sociales y la inestabilidad política se fueron eternizando en varias regiones de América Latina como legado de la Colonia. A los actos violentos perpetrados durante las guerras y los conflictos armados internos del siglo XX, se añade, en las últimas décadas, el recrudecimiento de la violencia durante la transición global que se inició con el fin de la Guerra Fría en los años 90. del siglo XX. En América Latina y otras regiones postcoloniales, tras la supresión paulatina de la mayoría de los gobiernos autoritarios de las décadas 70–80, la «ola de democratización» se ha acompañado de grandes crisis de la legalidad. A la sombra de las campantes y teóricas democracias, prosperan, incluso hasta hoy, organizaciones ilegales y redes de dependencias que se apropian el monopolio estatal de la violencia. Como argumentan Jean COMAROFF y John L. COMAROFF, aunque la corrupción y otros fenómenos antidemocráticos no se limitan a las zonas postcoloniales (véanse los sucios juegos electorales y la corrupción en todas las partes del mundo, empezando por los EE.UU.), es verdad también que, en el contexto poscolonial, las deficiencias están más a la vista y la dialéctica de la «ley y el desorden» parece más dramática: en parte porque la dispersión del gobierno en soberanías horizontales es aquí más avanzada, la estructura étnica y social más heterogénea y las instituciones influidas por el pasado colonial se adaptan mal al modelo propuesto en las constituciones democráticas (2006: 41).

Las convulsiones políticas y sociales, generadoras del miedo para la sociedad civil, se han convertido pues, a lo largo de dos siglos, en un tópico, tanto en la percepción externa de América, como en la conciencia de los escritores nacidos en el continente. Un ejemplo reciente, tomado de la novela *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel VÁZQUEZ: «Hablé sin parar, desesperadamente: lo conté todo, toda la historia de mi país, toda la historia de sus gentes violentas y de sus pacíficas víctimas (la historia, digo, de sus convulsiones)» (2007: 249). Por un lado es muy propio del hombre social en todos los lugares del mundo quejarse de los tiempos que corren y ver cómo las coordenadas vitales de su propia generación se van debilitando con el paso de las décadas. Pero en América Latina hay países donde el caos parece extenderse y pesar sobre la historia desde varias generaciones atrás. Siguiendo la vieja senda de Bajtín, es lícito interpretar lo enunciado dentro de las novelas como parte de la heteroglosia que conforma el discurso social. Y así, escucharemos a los protagonistas literarios actuales expresar su desconfianza hacia el (des)orden en sus países: «Mira, si rascas y rascas, cualquier dinero tiene que ver con el narco. Así funciona este pinche país. La droga mueve tanta lana como el petróleo en un buen año» (*El testigo* de Juan VILLORO, 2004: 163). A su vez, Hernán Vanoli, argentino, en la novela *Pinamar*, pone en boca de un adolescente de familia acomodada las siguientes palabras: «[...] todo el mundo sabe que acá los policías y los delincuentes

pertenecen a la misma familia, que todos los policías, y los indios y los políticos delincuentes comunes pertenecen a la misma familia peronista» (VANOLI, 2010: 12).

Los que perciben el mundo de esta manera, nunca se sienten del todo seguros ni tranquilos por su vida y la de sus seres queridos. Vamos a señalar algunos recursos notorios de los que se sirven los narradores actuales para sugerir el miedo, insuflarlo en el texto, hacerlo más evidente. Cabe precisar que a veces se trata del miedo atribuido explícitamente a los protagonistas, que ellos mismos (o el narrador) comentan; en otros casos, la crueldad misma de lo narrado y representado hace que el miedo empape la atmósfera y se transmita al lector.

Desde la perspectiva biológica, el miedo se define como una emoción originada en el sistema defensivo de la naturaleza, que hace al organismo reaccionar frente a un peligro. El abanico de las reacciones biológicas es amplio:

[...] componentes sensoriales que detectan el peligro, componentes motores para las conductas de lucha o fuga, procesos mediadores centrales y periféricos, respuestas celulares, hormonales o inmunológicas ante los estímulos nocivos, y características estructurales como armaduras, caparazones, espinas, conchas, escupitajos, o sustancias químicas de sabor desagradable. Y además, para completar la panoplia, el miedo y la furia.

MARINA, 2006: 2

El miedo de los humanos rebasa sin embargo lo meramente instintivo. Da lugar a fantasías, imágenes terroríficas, recuerdos y prospecciones que crean en la mente humana un paisaje de terror. Siendo una emoción heterogénea, conformada por la imaginación y la capacidad de recordar el pasado, el miedo animal tiende a convertirse, entre los humanos, en angustia, un estado de ánimo duradero, desvinculado del peligro exterior. Emoción compleja, puede pasar de simple arma de defensa ante el mal mayor, la pérdida de la vida, a una emoción inhibitoria y autodestructiva; a su vez, puede también provocar crueldad e insensibilidad. La literatura responde a esa complejidad con recursos léxicos y compositivos muy variados; más adelante se contemplarán los que se privilegian en la narrativa última.

En el análisis del tratamiento literario del miedo se presenta un problema de base, el mismo que ha advertido ya Jean Delumeau para la historiografía en su libro *El miedo en el Occidente* (primera publicación 1978), a saber: ¿en qué medida una emoción individual y subjetiva es aplicable a las reacciones de las masas? Es cierto que la novela moderna occidental adoptó tempranamente la perspectiva psicológica, a la par del desarrollo de las ciencias psicológicas y el psicoanálisis en el siglo XIX. Y es cierto también que tanto el naturalismo, como otras corrientes, que desplazan en el siglo XX el interés de la narrativa hacia las grandes urbes, conectan los temores individuales con la masificación de la

vida cotidiana. La cuestión, sin embargo, sigue en pie: ¿se puede proyectar la angustia personal sobre la colectividad? La respuesta prudente sería: por la naturaleza de su construcción, la novela, que abarca diversas perspectivas internas y externas, así como por la tradición de interpretar los relatos literarios como metáforas de la condición humana, la ficción narrativa parece más libre de tejer paralelos entre lo individual y lo colectivo.

En segundo lugar, cabría distinguir entre los casos concretos de miedos, sean individuales o grupales, y su representación cultural. DELUMEAU confirma su propósito de entender el miedo como un constructo cultural: «los hábitos que se tiene, en un grupo humano, de temer tal o cual amenaza (real o imaginaria)» (2012: 14); es decir, le da una dimensión simbólica, lo que concuerda con el propósito de un análisis literario. Los hábitos mencionados son colectivos, pero se contagian a la sensibilidad individual. Pueden ser transmitidos de grupo a grupo y de generación a generación; convertirse, por ende, en el sello de una época. Así parece ser en varias regiones de América Latina, como, por ejemplo, en la frontera entre México y Estados Unidos, en algunas partes de Colombia, en muchas regiones de Centroamérica, así como en las barriadas de las mayores aglomeraciones del continente. En la imaginación colectiva se afianzan nuevos y cambiantes símbolos del terror, forma extrema de miedo: algunos espeluznantes, como el cuerpo torturado y abandonado o la cabeza cercenada.

Parece obvio que la experiencia del miedo de una determinada época, además de reflejarse en el imaginario ficcional (nuevos motivos), puede influir también en la construcción de la trama y en la adopción de determinadas estrategias narrativas. Celina Manzoni, al tratar del motivo del cuerpo torturado en la obra de Roberto Bolaño y Horacio Castellanos Moya, dice: «ambos [Castellanos Moya y Bolaño – N.P.] logran articular en sus textos una segunda mirada: *nuevos y complejos modos de ver, de imaginar y de narrar universos atravesados por el horror*» (MANZONI, 2011; subrayado mío). Manzoni entiende estos *nuevos modos* de exponer el cuerpo mudo como maneras de afirmar la memoria de las tantas víctimas de asesinatos; al mismo tiempo esta y otras formas de transmitir el miedo (ironizar, blasfemar, disfrazar el miedo de convenciones paródicas) pueden interpretarse como gestos simbólicos de ahuyentar los fantasmas del terror que circulan abierta o encubiertamente en la realidad social. Como otras formas de expresión artística, también la literatura puede, entre otras funciones, exorcizar el presentimiento de la muerte; un presentimiento que se hace más agudo en unas circunstancias sociales donde el miedo como producto cultural es constantemente retroalimentado por los sucesos de la realidad.

Tematización: del discurso razonado a la irreverencia

Pareciera que la manera más evidente de plasmar el miedo en el texto es discurrir sobre él, convertirlo en un objeto de reflexión más o menos razonado. Sin embargo, al repasar la narrativa hispanoamericana actual, nos damos cuenta de que una emoción tan subjetiva y sobrecogedora es difícilmente transmisible de forma directa. En el intento aparente de abarcar los miedos de una forma científica y exhaustiva, en la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño, lo razonado se vuelve delirante y humorístico. En dicha novela, prolija y ramificada, desempeña un rol crucial la trama pseudopoliciaca construida en torno a los asesinos seriales de las mujeres en una ciudad ficcional, Santa Teresa, trasunto literario de la mexicana Ciudad Juárez. La conversación de un policía con una médica psiquiatra sobre los diversos tipos de fobias constituye un ejercicio de estilo y de imaginación, sin dejar de ser, no obstante, una crítica de la sociedad y una afirmación del miedo colectivo a los asesinos impunes. Me permito citar un extenso fragmento de este himno al miedo, único en su género en la narrativa actual, donde el miedo, el humor, la ciencia y la poesía se dan la mano:

Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo Elvira Campos, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos en México y que aquí la religión siempre ha sido un problema, de hecho, yo diría que todos los mexicanos, en el fondo, padecemos de sacrofobia.

Piensa, por ejemplo, en un miedo clásico, la gefidrofobia. Es algo que padecen muchas personas. ¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes. Es cierto, yo conocí a un tipo, bueno, en realidad era un niño, que siempre que cruzaba un puente temía que éste se cayera, así que lo cruzaba corriendo, lo cual resultaba mucho más peligroso. Es un clásico, dijo Elvira Campos. Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. Ésos los conozco, dijo Juan de Dios Martínez. Otro clásico más: la necrofobia [...].

O la ginefobia, que es el miedo a la mujer y que lo padecen, naturalmente, sólo los hombres. Extensidísimo en México, aunque disfrazado con los ropajes más diversos. ¿No es un poco exagerado?

Ni un ápice: casi todos los mexicanos tienen miedo de las mujeres. No sabría qué decirle, dijo Juan de Dios Martínez. Algunos mexicanos padecen ginefobia, dijo Juan de Dios Martínez, pero no todos, no sea usted alarmista [...].

Luego hay dos miedos que en el fondo son muy románticos: la ombrofobia y la talasofobia, que son, respectivamente, el miedo a la lluvia y el miedo al mar. Y otros dos que también tienen algo de románticos: la antofobia, que es el miedo a las flores, y la dendrofobia, que es el miedo a los árboles [...].

Pero las peores fobias, a mi entender, son la pantofobia, que es tenerle miedo a todo, y la fobofobia, que es el miedo a los propios miedos. ¿Si usted tuviera que sufrir una de las dos, cuál elegiría? La fobofobia, dijo Juan de Dios Martínez. Tiene sus inconvenientes, piénselo bien, dijo la directora. Entre tenerle miedo a todo y tenerle miedo a mi propio miedo, elijo este último, no se olvide que soy policía y que si le tuviera miedo a todo no podría trabajar.

Pero si les tiene miedo a sus miedos su vida se puede convertir en una observación constante del miedo, y si éstos se activan, lo que se produce es un sistema que se alimenta a sí mismo, un rizo del que le resultaría difícil escapar, dijo la directora.

BOLAÑO, 2004: 477-479

En *Tres ataúdes blancos* (2010) de Antonio Ungar, una suerte de *thriller* rocambolesco ubicado en una república latinoamericana convencionalmente ficticia (aunque las referencias a la Colombia de la época de Uribe son evidentes), el protagonista está expuesto desde las primeras páginas a las amenazas, las sucias maniobras políticas y el terrorismo estatal. En el curso de la acción se van perpetuando los asesinatos y el exterminio de sus familiares. Y es precisamente la inminencia de la muerte, permanente e ineludible, junto con la dinámica de la acción lo que crea, literalmente, el efecto del miedo, ya que, comparadas con los apabullantes eventos (secuestros, huesos rotos, fusilamientos, etc.), las referencias directas a esta emoción resultan casi redundantes o bien se expresan por medio de imágenes estereotipadas: «Un miedo *feroz* me acecha por la habitación, *con garras y colmillos*. Temblando consigo llamar a Ada Neira pero nadie contesta»; «Me siento *temblando*, miro las aspas del ventilador» (UNGAR, 2011: 248; subrayado mío – N.P.). Además de aparecer en la acción «real», una acumulación monstruosa de motivos de terror político (copiados, no obstante, de la realidad) aparece asimismo en las pesadillas del protagonista: pero ahí también, lógicamente, el miedo más bien se vive y no se cuenta. En otra novela colombiana, *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vázquez, el narrador cuenta sus peripecias transcurridas en el cruce de los siglos XIX y XX, con la dramática historia de la construcción del canal de Panamá y la violenta política de la época en el fondo. En un momento pasa a relatar cómo el miedo (el Ángel de la Historia, como lo llama) irrumpe y se instala en su hogar, destruyendo su frágil felicidad: «¿Le hablé del miedo a Charlotte? ¿le hablé a Eloisa? Por supuesto que no: el miedo, *como los fantasmas*, hace más daño cuando se le invoca. Durante años lo mantuve a mi lado como *una mascota prohibida*, alimentándolo a mi pesar (o era él, *parásito tropical*, el que se alimentaba de mí, *como una orquídea despiadada*)» (VÁZQUEZ, 2007: 200). Al pasar de la inmediatez de la sacudida emocional a la reflexión retrospectiva, el tratamiento del tema gana en literariedad; el acercamiento a lo que se resiste a la verbalización se opera aquí a través de imágenes, comparaciones, metáforas, figuras con las que se procura transmitir la difícil experiencia.

Grandes miradas (2003), novela del peruano Alonso Cueto, cuenta las historias cruzadas de un grupo de personajes que intentan sustraerse al terror político en la época de Fujimori-Montesinos (1990–2000). A este último le corresponde uno de los puntos de vista en el entramado narrativo, por lo que tenemos acceso a sus delirios de grandeza. Pero lo que llama la atención es el halo siniestro con que lo perciben los demás. Montesinos es representado con profusión de vocablos que aluden a la perfidia y el poder hipnótico tradicionalmente atribuido a ciertos animales o a las bestias fabulosas que causan pavor: «No puede apartar los ojos. El cráneo húmedo, las mejillas altas, los ojos secos de ofidio, la nariz afilada, la piel de escamas» (CUETO, 2005: 15). Se destaca lo animalesco, asociado con un instinto aguzado, necesario para mantenerse en vida, o, en este caso, en el poder: «Las orejas son un espectáculo aparte: pequeñas, abiertas y pegadas furiosamente a la cabeza, parecen artefactos instalados como sensores» (2005: 30).

Confirmando su arraigo en la tradición de las novelas sobre el dictador, la de Cueto representa a un personaje excepcionalmente dotado para la maldad (sus descripciones mismas siembran el terror), y, por otro lado, contiene amplias reflexiones sobre la instrumentalización del miedo a la miseria y a la muerte por parte del poder estatal¹, llevadas desde los puntos de vista de los diferentes personajes. En la mente de uno de ellos, Javier, cristaliza el descubrimiento de un mecanismo nefasto y muy extendido entre los seres humanos: la otra cara del vicio del poder es el miedo, la necesidad de sentirse sometido: «No quedarse desamparado [...]. Protegerse, refugiarse. La gloria de saber a que atenerse, a quien servir para salvarse, para sobrevivir. Quizás todos tenemos ambos vicios. Si obedecemos a algunos líderes es para mandar a algunos subordinados» (2005: 139).

En vez de recurrir a la imagen, la descripción literaria o la reflexión moralizante mantenida en un lenguaje más o menos convencional, otros escritores prefieren conjurar el miedo con recursos más marcados y contundentes. La hipóbole violenta, el tono apocalíptico, infracciones a la corrección política y la imprecación son, en la narrativa del colombiano Fernando Vallejo (MANZONI, 2004; ALZATE, 2008, entre otros), armas para sobrevivir en un mundo donde, como en la Medellín del cruce de los milenios, vivir «es ir rebotando por esta vida muerto [...]. Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre» (VALLEJO, 2001: 109). El narrador de Vallejo propone solución a la maldad congénita de sus compatriotas: «Exterminen la niñez» (*La virgen de los sicarios*); repetidas veces le desea la muerte al papa (*El desbarrancadero*); habla con asco de su propia

¹ Más sobre si es lícita o abusiva tal manipulación por el estado de los «sentimientos y miedos naturales de las personas», véase CASTRO CARPIO (2005).

madre (2001: 109), transgrediendo a cada paso las normas de una comunicación «civilizada». Ironía despreciativa y cinismo determinan igualmente el tono en la narrativa de otros autores, como el mexicano Guillermo Fadanelli o el ya citado colombiano Antonio Ungar, donde los personajes son a cada paso testigos de una violencia sin límites ni respeto por el cuerpo humano. El miedo crónico provoca usura y la expresión literaria se tiñe de un humor tan negro como la desesperación y la muerte.

La objetivación: el cuerpo mudo, la impasibilidad

El recurso al cuerpo suplicado, marcado por unas torturas que nos sacuden el inconsciente (el «levantamiento del cuerpo» del que habla MANZONI, 2011), es frecuente en varias obras de la narrativa actual en la que, explícita o implícitamente, se evoca el miedo.

El miedo primordial ante la aniquilación física tiene otro rasgo de ambigüedad. Por un lado, nos hace apartar la vista y rehuir los estragos que causan el poder, el crimen o los desastres naturales en el cuerpo humano. Pero por otro, lo que algunos llaman morbo y curiosidad malsana hace congregarse a las muchedumbres en el lugar del suplicio o las catástrofes. DELUMEAU observa que la intensificación de este morbo colectivo en la cultura occidental recae en los siglos XIV–XVII (2012: 24). Sin embargo, la cultura del siglo XX y los comienzos del siguiente no le van a la zaga en lo que toca a la fascinación por el crimen y la fisiología del sufrimiento. Las películas de terror y llenas de escenas de crueldad son éxitos de taquilla. Sin duda, el mecanismo de la «objetivación» del miedo (2012: 24), es decir, su desplazamiento hacia una escena violenta (ritual, como la corrida, mediática, como las instantáneas de guerra) explica en parte la delectación morbosa. Uno de los temas de debate en nuestra época es la creciente brutalización del mensaje mediático, así como la popularidad de ciertos cultos neopaganos (la primera oleada apareció a principios del siglo XX), que en los países particularmente afectados por la violencia encuentran un buen caldo de cultivo. Para Sergio Rodríguez, el culto de la Santa Muerte en México, difundido entre los narcos, es una forma neobárbara de domesticar y ritualizar la violencia cotidiana. A tiempos bárbaros, religiones bárbaras, basadas igualmente en el miedo:

El grado de anomia, la incapacidad de nombrar, contigua a la ausencia de reglas en la sociedad y, sobre todo, a la falta de cumplimiento de las reglas, o su ruptura, desvío, manipulación sistemática, facetas encubiertas de la misma anomia, aparece como el primer aviso del desbordamiento del miedo,

que cuando se expresa en su madurez adquiere el rango supremo de pánico. Paradójico, ambivalente, ambiguo, el miedo permite la sociabilidad tanto como la destruye: da y quita certidumbres.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2009: 80

Un ambiente social marcado por la inminencia del crimen, como el de Ciudad Juárez, Tamaulipas, Tijuana u otras localidades de la frontera entre México y Estados Unidos, es el que recrea Roberto Bolaño en la novela *2666*. Su parte central queda estructurada por una lista de descripciones de varias decenas de víctimas: las mujeres asesinadas en Santa Teresa (Ciudad Juárez). La imagen detallada del cuerpo supliciado y humillado se traslada a la ficción en el estilo de los informes policíacos o de los géneros testimoniales. Su crudeza objetiva funge como revulsivo tanto para la conciencia de la comunidad, invadida por el pánico, como para el subconsciente colectivo. Lo innombrable, lo abyecto, en términos de Kristeva, queda por la mediación literaria devuelto, aunque a la fuerza, al orden del lenguaje y de lo imaginable. Se efectúa un acercamiento, nunca del todo exitoso, a *lo real* estremecedor. El poder de convicción, el carácter de hecho irrefutable que impone el lenguaje administrativo del levantamiento del cuerpo, erigiéndose en el «lenguaje de la verdad», contrasta bruscamente con la realidad del no-ser de los cadáveres. En *2666*, una cuidadosa ficcionalización –como advierte Manzoni, ni un solo nombre de las mujeres asesinadas corresponde al de las víctimas reales– potencia el efecto del gesto literario: rescatar a las mujeres muertas del anonimato y del olvido, atribuirles una biografía no por apócrifa menos significante (MANZONI, 2011: 165–166).

La representación cruel es la contrapartida de la represión de lo evidente, de lo real que está a flor de la superficie (según la interpretación que hace Žižek de Lacan). «Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo», dice un personaje de la novela (BOLAÑO, 2004: 439), el secreto, dicho sea de paso, que debido al uso, en Bolaño, de la convención detectivesca pervertida, nunca se revela del todo.

En otras novelas, las escenas de crueldad y sufrimiento son transmitidas desde un punto de vista imperturbable, por lo cual el terror en su totalidad queda relegado al lector. Novelas como *Auschwitz* de Gustavo Nielsen (2004) o *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued (2009), argentinos los dos, dan cabida a imágenes del sufrimiento y la tortura sin que, desde la narración, esto se vea como un escándalo. Busqued crea un universo degradado y despiadado, aunque perfectamente anodino, donde reinan el maltrato, el secuestro, el robo, el asesinato y una absoluta frialdad respecto al sufrimiento ajeno, incluso entre los parientes más cercanos. La actitud narrativa conductista resulta estremecedora para el lector. Las alusiones al pasado dictatorial y a los crímenes de los militares, aunque casi imperceptibles, sí existen. Sería impreciso atribuir a la novela una abierta función crítica, con todo, se tejen inevitables relaciones simbólicas entre la basura

acumulada obsesivamente por los personajes y «el condensado postapocalíptico de una geografía social más amplia que podría extenderse al interior empobrecido de muchos países: el desempleo, la degradación física y moral» (SPERANZA, 2012: 200). La maldad aquí parece innata, banal, autoalimentándose en un círculo cerrado, perfectamente acorde con una existencia basada en un consumerismo paupérrimo: tele, películas porno o gore, cerveza y droga. No es ni realismo sucio propiamente dicho, ni novela negra, como apunta Graciela Speranza, sino la plasmación de una «atmósfera irrespirable que resulta de la proliferación y del exceso [...]». La corrupción física y moral y la violencia infunden todos los planos hasta fundirlos en un mismo magma de degradación y anomia» (2012: 198–199); y de actos rutinarios de violencia:

Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesas con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de poros, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y los pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes habían empezado a hincharse.

BUSQUED, 2009: 130

Gustavo Nielsen, a su vez, inventa a un representante de la clase media argentina actual, un administrativo de la empresa con un cuadro de perturbaciones emocionales llamativas: racismo, leve psicopatía, misoginia y complejo de inferioridad. En el curso de una acción que oscila entre lo grotesco y la ciencia ficción, este personaje procede a torturar a un niño y la narración se regodea en registrando todos los detalles técnicos de una serie de acciones que se conocen, entre otros, de los testimonios y los informes oficiales sobre los crímenes de regímenes diversos (en el texto aparece citado, provocativamente y para más escándalo, el informe *Nunca más* de CONADEP, así como fragmentos de *Mein Kampf* de Hitler). Esta premeditada objetividad del discurso, que imita la eficacia y el pragmatismo de las instrucciones de uso, envuelve la historia de un halo casi surrealista.

El cuerpo degradado y torturado exige su inserción en el orden de la razón. Esta necesidad se intensifica durante la lectura, porque ni el contexto narrativo, ni la parodia de la convención de turno (novela negra, ciencia ficción absurda, realismo sucio extremo) hacen más llevadera la tarea de enfrentar la crueldad. El miedo queda sin paliativos. Y la reacción inmediata es, en consecuencia, corporal, y no racional, como lo confirma la narradora de *La muerte me da* (2008), de la mexicana Cristina RIVERA GARZA, en el siguiente fragmento:

– Sí, es un cuerpo – debí decir, y en el acto cerré los ojos. Luego, casi de inmediato, los abrí otra vez. Debí decirlo. No sé por qué. Para qué. Pero levanté los párpados, y, como estaba expuesta, caí. Pocas veces las rodillas. Las ro-

dillas cedieron al peso del cuerpo y el vaho de la respiración entrecortada me nubló la vista. Trémula. Hay hojas trémulas y cuerpos. Pocas veces el tronar de los huesos. Cric. Sobre el pavimento, a un lado del charco de sangre, ahí. Crac. [...] balbucear apenas, para nadie o para mí que no podía creerlo, que me negaba a creer, que nunca creí. Los ojos abiertos, desmesuradamente. El llanto. Pocas veces el llanto. Esa invocación. Ese crudo rezo. Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo. Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles.

2008: 15–16

La cita podría servir de alegoría del terror que se nos transmite, a los lectores, durante las múltiples lecturas que nos imponen la imagen del cuerpo violado. Desde Diamela Eltit o Luisa Valenzuela hasta Roberto Bolaño u Horacio Castellanos Moya presenciamos unos textos cada vez menos alusivos y cada vez más ficcionalmente «documentalistas».

Convenciones literarias: la tensión pseudopolicíaca

Como se ha visto, el detallismo objetivo de la descripción del cuerpo se combina a veces con el recurso de la parodia. El género más explotado y remodelado en la actualidad por los novelistas parece ser el criminal (PLUTA, 2012). El descubrimiento de un crimen inspira casi automáticamente, en los protagonistas de cualquier tipo de novela, el movimiento mental propio para la convención policíaca, que hace retroceder hacia las causas, los motivos y los autores. Las novelas actuales, y las hispanoamericanas en especial, aprovechan los elementos sueltos de dicha convención para crear estados de ánimo y ambientes acordes con una trama detectivesca; pero el desarrollo de la acción nunca lleva los amagos de investigación desde el crimen hasta el debido castigo, es decir, hasta el buen final terapéutico. Solo se mantiene la tensión pseudopolicíaca.

El criminal, antes de que llegue a ser identificado, puede ser cualquiera y su presencia ubicua, la posibilidad de que se manifieste, es angustiante (CHAREYE-MEJEAN, 1995: 106–107). La narrativa actual, postergando la revelación de la identidad criminal, crea ambientes densos y opresivos. En una parte de la ya citada *2666* de Bolaño, los críticos europeos que siguen el rastro de un hermético autor alemán, aterrizan inesperadamente en México y en algún momento de su búsqueda experimentan una rara inminencia:

Sé que Archiboldi está aquí [...]. –¿Y por qué no lo hemos hallado? – dijo Espinoza. –Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archiboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante

es otra cosa. —¿Qué? —dijo Espinoza. —Que está aquí —dijo Pelletier, y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá en los terrenos del hotel no iluminados. A Espinoza se le erizaron los pelos del espinazo. La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un bunker con un muerto en su interior. —Te creo —dijo, y en verdad creía lo que decía su amigo. —Archiboldi está aquí —dijo Pelletier—, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él.

BOLAÑO, 2004: 207

¿Por qué se le eriza el pelo a Espinoza? Tal vez porque, citando a Néstor CANCLINI, medita, el arte y el pensamiento de nuestra época se sitúan bajo el signo de «la inminencia de algo que no acaba de suceder» (2010: 62). Hoy, la movilidad, el carácter transnacional y dado a reinterpretaciones continuas del arte y la literatura nos predispone a entrenar la actitud de aprensión, de expectativa tensa, de urgencia de atribuir sentidos, de versatilidad perceptiva. La literatura, por ejemplo, como en Bolaño, puede asociarse con el mal y los crímenes, pero esa relación no es necesariamente unívoca ni evidente. La presienten también, confusamente, los finos expertos en literatura de *Nocturno de Chile*, de Bolaño, al entrar sus intereses literarios en conflicto con el ambiente de terror bajo la dictadura:

[...] la expresión de Farewell, la inmovilidad de Farewell sólo rota entonces por un ligero movimiento ocular, fue adquiriendo para mí connotaciones de terror infinito o de terror disparado hacia el infinito, que es, por otra parte, el destino del terror, elevarse y elevarse y no terminar nunca y de ahí nuestra aficción, de ahí nuestro desconsuelo, de ahí algunas interpretaciones de la obra de Dante, ese terror delgado como un gusano e inerte y sin embargo capaz de subir y subir y expandirse como una ecuación de Einstein, y la expresión de Farewell, como decía, fue adquiriendo esa connotación.

BOLAÑO, 1999: 63

La trama criminal o pseudocriminal puede correr paralela a otra, con protagonistas contemporáneos. La primera, en apariencia apolítica, se convierte en metáfora o metonimia de la segunda, que implica amplios contextos sociohistóricos. El terror que siembra el asesino serial parisino, en una historia que se cuentan los protagonistas porteños de *La pesquisa* de Juan José Saer (1994), sustituye lo indecible, las heridas individuales y sociales que han resultado del terror de la dictadura argentina (desplazamiento del horror, al decir de Sonia MATTALIA, 2008: 218). Parecida vinculación de los planos, simbólico e histórico, se encuentra en *Triste, solitario y final* (1983) de Osvaldo Soriano. En este tipo de construcción, los protagonistas pueden, además, participar activamente en ambas historias, haciendo los vínculos entre la historia pseudopolicial y la del terror colectivo aún más estrechos (*Novela negra con argentinos*, 1990, de Luisa Valenzuela; *Qué solos se quedan los muertos*, 1985, de Mempo Giardinelli).

En dos novelas breves de la narrativa centroamericana actual, ambas con una construcción significativamente similar, aparece el motivo del archivo conjugado con el motivo policiaco de investigación. El archivo es un refugio precario desde el cual, pasado un tiempo, se pueden investigar los crímenes políticos y del estado de fines del siglo XX. En *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya y *Material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, los protagonistas, que fungen como los *alter ego* de los autores, llegan por motivos laborales a acceder a documentaciones hasta entonces ocultadas (en uno y otro caso se trata de la Guatemala del cruce de los milenios). Gracias al recurso del «archivo» se hace posible introducir en la novela profusas «citas de la realidad». Rey Rosa cita los nombres y los informes policiales (elocuentes de por sí, véase la imitación de Bolaño en *2666*), mientras que Castellanos Moya refiere extensamente los testimonios de las víctimas de las torturas inflingidas por los militares. Aunque en el país donde trabajan los narradores parece estarse consumando un proceso de normalización, y tanto la administración oficial como los organismos no gubernamentales realizan proyectos para el esclarecimiento de los crímenes pasados, pronto resulta que el terror no se ha extinguido, sino que sigue minando la vida social. Al narrador de *Insensatez* se le encarga revisar el estilo de un ingente documento de testimonios e informes sobre las masacres de la población indígena por los militares. Por un lado, al relatar su experiencia y las actividades de otros expertos internacionales que colaboran en la documentación de los crímenes, el narrador echa mano de un cinismo altamente humorístico. Por otro lado, la lectura diaria de las descripciones de unos sufrimientos físicos y psíquicos que rebasan la imaginación en épocas de paz, llegan a obsesionarlo. Su mente y su libreta personal se van llenando de frases que condensan el dolor de las víctimas («Eran personas como nosotras a las que teníamos miedo», 150; «Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo», 48; CASTELLANOS MOYA, 2004). Bajo el impacto de los detalles morbosos, crece la neurosis del protagonista y su aprensión ante un posible complot de los militares, hostiles a la publicación del documento. La habilidad del autor consiste en que, paulatinamente, lo que interpretamos al principio como la confesión neurótica de un protagonista hipersensible, además de cínico seductor, se convierte a la larga en el grito de alarma de la víctima de una persecución política real. En la novela abundan las descripciones de las torturas (horror relatado en detalles, objetivo pero filtrado por la memoria doliente, como en las novelas testimoniales). El miedo y el dolor quedan también consignados a nivel estilístico: al narrador las expresiones de los indígenas literariamente lo conmueven, lo mueven a la compasión, y no solo a un disfrute estético gozoso del dolor ajeno. Al final de la novela se intensifican las expresiones relacionadas con el miedo del narrador por su vida y con su sentimiento de acoso. Aquí se ve identificado con las víctimas del archivo: «[...] el terror que me paralizaba, un terror ante el cual sólo me vino de golpe a la mente el testimonio de un sobreviviente que había corregido esa tarde y que decía *hay momentos en que tengo ese*

miedo y hasta me pongo a gritar, que era exactamente lo único que yo quería hacer en ese instante» (CASTELLANOS MOYA, 2004: 129).

A su vez, el narrador de *Material humano* de Rey Rosa estudia documentos de todo el siglo XX en el archivo de la policía guatemalteca. Sin inquietarse al principio por la delicadez del asunto, lee los casos administrativos con una fascinación por el estilo parecida a la del narrador anterior. Pero cuando decide seguir algunas pistas fuera del archivo, empiezan a llegarle señales de alerta, que no solo lo involucran a él, sino también a su familia: «Probablemente me tiene tanto miedo como yo a él», piensa al final de novela de un posible enemigo político, «Si lo atacara –me pregunto – se defendería?» (REY ROSA, 2010: 177). Así, la historia de odios, muertes y terror se prolonga, a pesar de los esfuerzos de superarlos por una sociedad que teóricamente está en vías de democratización. Este es, al menos, el diagnóstico literario a cargo de los autores centroamericanos en la primera década del siglo XXI. Habrá que seguir leyendo².

Las novelas hispanoamericanas han encontrado, desde los años 80 del siglo XX, en la subversión del género criminal formatos muy variados para expresar los miedos colectivos. Muchos escritores de hoy siguen por esta senda.

El fragmentarismo, la trama suspendida: los abismos de Bolaño

Como se ha dicho antes, los autores usan la convención de la novela negra y criminal, disgregándola y escogiendo motivos sueltos, para potenciar la tensión y el ambiente de inseguridad. Para comentar otro recurso potenciador del miedo volvemos al ineludible Bolaño: en *Los detectives salvajes* y en *2666*, el autor desmonta la estructura detectivesca por medio, entre otros, de la suspensión de la trama. En la primera de las novelas mencionadas, una doble persecución se diluye en una serie de escenas entre reales y soñadas; en la segunda, el capítulo titulado «La parte de los crímenes», que contiene las descripciones de los cadáveres (véase arriba) y narra multitud de procedimientos policiales, la solución del enigma y la aplicación de la justicia, parece postregarse al infinito. La tensión se vuelve molesta, el miedo se incrusta debajo de la piel y ahí se queda, como las imágenes de los cadáveres de las mujeres asesinadas.

² Estas novelas han captado la transición que afecta el estado de ánimo de los protagonistas: desde una precaria normalidad a la sospecha de ser víctima de los demonios de la historia y la política, siempre coleando. Ambos escritores tienen en su haber más títulos donde la convención criminal les sirve para representar con eficacia los miedos y las tensiones en las sociedades centroamericanas (Castellanos Moya: *Baile con serpientes* (1996), *La sirvienta y el luchador* (2011); Rey Rosa: *Que me maten sí...* (1996), *Caballeriza* (2006), *Severina* (2011)).

Sin embargo, Bolaño usa de la suspensión, la inconclusión y el corte narrativo no solo en los contextos pseudopoliciacos. Varios relatos suyos acaban de forma abrupta, y la escasez de datos nos dificulta la decisión de dar la lectura por terminada. En el volumen de relatos *Llamadas telefónicas* (1997), por ejemplo, suele repetirse un tipo de final que no hace bajar la intensidad de las relaciones humanas narradas, ni proporciona al lector el alivio del anticlímax o la comprensión. En el relato «Clara», dos protagonistas hablan sobre una tercera, la verdadera heroína del relato:

Al día siguiente volví a llamar a Paco. Repetí la llamada dos días más tarde. Clara seguía sin dar señales de vida. La tercera vez que lo llamé Paco habló de su hijo y se quejó de la actitud de Clara. Todas las noches me pregunto dónde estará, dijo. Por el tono de su voz, por el giro que iba tomando la conversación comprendí que necesitaba mi amistad, la amistad de cualquiera. Pero yo no estaba en condiciones de brindarle ese consuelo.

BOLAÑO, 1997: 158

Otro final, esta vez del relato homónimo del volumen:

Una semana después el hermano de X lo llama por teléfono para decirle que la policía ha cogido al asesino. El tipo molestaba a X, dice el hermano, con llamadas anónimas. B no responde. Un antiguo enamorado, dice el hermano de X. Me alegra saberlo, dice B, gracias por llamarme. Luego el hermano de X cuelga y B se queda solo.

BOLAÑO, 1997: 67

La suspensión acarrea el presentimiento de nuevos dramas cotidianos, de incógnitas más o menos angustiosas. La inminencia de algo a punto de suceder es reforzada por «frases sibilinas» o «indicaciones de un simbolismo transparente» (VENTURA, 2007: 202). Es el sello del tono y del estilo bolañesco. La tensión se transmite al lector, cuyo «extrañamiento» es además potenciado por la falta de una psiconarración en el sentido tradicional. La incertidumbre se manifiesta también en esas situaciones raras, cotidianas pero con un toque inexplicable de delirio, en que Bolaño pone a sus protagonistas. Es como si de repente se empezaran a captar mensajes procedentes de otro nivel de realidad; ciertos «fulgores infraordinarios», como lo llama el narrador de *Los detectives salvajes*.

El corte brusco es a nivel de las técnicas narrativas la contrapartida de un motivo recurrente en la prosa del chileno, el abismo. Como afirma Ignacio Echevarría:

La obra entera de Bolaño parece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse [...]. [T]oda su narrativa [...] parece regida por una poética de la inconclusión. En ella la irrupción del horror determina, se diría, la inte-

rrupción del relato; o tal vez ocurre al contrario: es la interrupción del relato la que sugiere al lector la inminencia del horror.

ECHAVARRÍA, 2007

Dicho motivo aparece en sus ensayos, donde el abismo encarna todo lo que se opone a la integridad de la labor literaria:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida.

BOLAÑO, 1999

Y entra a conformar igualmente su universo ficcional. En un episodio de *Los detectives salvajes*, Belano, el *alter ego* de Bolaño, trabajando de vigilante nocturno en un camping catalán, baja amarrado de una soga a un abismo donde se ha caído un niño. Tanto los lugareños como los turistas se quedan petrificados con los terroríficos sonidos que llegan desde el orificio, dejándose invadir por las fantasías irracionales sobre el demonio. Tras horas de impotente espera a que llegue la policía y tras un intento fallido de rescate por parte de un «muchachón de Castroverde», que vuelve del abismo traumatizado y enmudecido, habiendo supuestamente visto el demonio, solo Belano se atreve a bajar, tal Don Quijote aventurándose en la cueva de Montesinos. El narrador de este fragmento, uno de muchos que toman la palabra en la segunda parte de la novela, es un jurista con ínfulas de escritor, que abusa de estilo torpemente pomposo (un encuadre paródico para un episodio heroico). Este literato frustrado recuerda además, durante la angustiada espera, un cuento con el mismo tema, *La sima* de Pío Baroja. Se suceden capas de asociaciones literarias y el héroe queda casi borrado de la escena por la verborrea del narrador. Pero hace lo suyo: baja, vuelve con el niño, «y el resto de aquella noche [...] fue una fiesta ininterrumpida» (BOLAÑO, 1998: 434).

La sugerencia del peligro inminente, el horror anunciado y presentido, lo inacabado del saber; recursos que activan el miedo y los sentimientos afines. Lo que, sin embargo, nunca deja de captarse en la obra del chileno, es la necesidad de seguir enfrentando los abismos (morales, intelectuales, cognoscitivos) con: «[...] la pobre bandera del arte que se opone al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito» (Bolaño cit. por VENTURA, 2007: 209).

Conclusiones

A través de la metáfora imaginativa, el impropio, el registro documental de los cuerpos torturados, la parodia de otras convenciones narrativas o los cortes de la trama, el miedo se cuela en gran parte de la prosa literaria actual de Hispanoamérica y tiende a representarse más bien como una dimensión inherente a la vida de las personas, y no como un factor psicológico externo y pasajero. En la realidad extraliteraria prosigue la indagación de la memoria y la documentación de los inmensos estragos causados por los conflictos de las últimas décadas; oficialmente extinguidos, pero latentes en la mentalidad colectiva. Las hostilidades anteriores transforman a veces su potencial letal al calor de los nuevos miedos (al terrorismo, al desempleo, al narcotráfico), como lo demuestra, por ejemplo, la novela de Carlos Busqued antes comentada. Desde luego, no he podido agotar todas las formas que toma el miedo y el terror, motivos cambiantes y subjetivos, en la narrativa de hoy; antes bien, he querido indicar aquellas que parecen mejor amoldarse al sentimiento contemporáneo de precariedad e inminencia del peligro.

Bibliografía

- ALZATE Gastón, 2008: «El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo». *Revista Iberoamericana*, 74 (222).
- BAUDRILLARD Jean, 1991: *Las transparencias del mal*. Trad. J. JORDÁ. Barcelona: Anagrama.
- BECK Ulrich, GIDDENS Anthony, LASH Scott, 1991: *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Trad. J. ALBORES. Madrid: Alianza Editorial.
- BOLAÑO Roberto, 1997: *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO Roberto, 1998: *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO Roberto, 1999: *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO Roberto, 1999: «Discurso de Caracas». *Letraslibres*, octubre, extraído de: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/discurso-de-caracas-venezuela>>. Fecha de la última consulta: el 5 de agosto de 2013.
- BOLAÑO Roberto, 2004: *2666*. Barcelona: Anagrama.
- BUSQUED Carlos, 2009: *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama.
- CANCLINI Néstor, 2010: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- CASTELLANOS MOYA Horacio, 2004: *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- CASTRO CARPIO Augusto, 2005. «El terror como ejercicio del poder». En: Claudia ROSAS LAURO, ed.: *El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CHAREYRE-MEJEAN Alain, 1995: «La touche assassine». En: Colas DUFLO, Renée BALIBAR : *Philosophies du roman policier*. Fontenay-aux-Roses: E.N.S.

- COMAROFF Jean, COMAROFF John L., eds., 2006: *Law and Disorder in the Postcolony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CUETO Alonso, 2005: *Las grandes miradas*. Barcelona: Anagrama.
- DELUMEAU Jean, 2012: *El miedo en el Occidente*. Trad. M. ARMIÑO. Madrid: Taurus.
- ECHIVARRÍA Ingacio, 2007: «Nota preliminar». En: Roberto BOLAÑO: *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ Sergio, 2009: *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama.
- MANZONI Celina, 2011: «Discursos del cuerpo y construcción de memoria». *Taller de letras*, 49.
- MANZONI Celina, 2004: «Fernando Vallejo o el arte de la traducción». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 651–652.
- MARINA José Antonio, 2006: *Anatomía del miedo*. Barcelona: Anagrama.
- MATTALIA Sonia, 2008: *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880–2000)*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- NIELSEN Gustavo, 2004: *Auschwitz*. Barcelona: Alfaguara.
- PLUTA Nina, 2012: *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- REY ROSA Rodrigo, 2010: *Material humano*. Barcelona: Anagrama.
- RIVERA GARZA Cristina, 2009: *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets.
- SAER Juan José, 2008: *La pesquisa*. Barcelona: Anagrama.
- SPERANZA Graciela, 2012: *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- UNGAR Antonio, 2011: *Tres ataúdes blancos*. Barcelona: Anagrama.
- VALLEJO Fernando, 2001: *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.
- VANOLI Hernán, 2010: *Pinamar*. Buenos Aires: Interzona.
- VÁZQUEZ Juan Gabriel, 2007: *Historia secreta de Costaguana*. Barcelona: Anagrama.
- VENTURA Antoine, 2007: «De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño». En: Karim BENMILOUD, Raphaël ESTÈVE, eds.: *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- VILLORO Juan, 2004: *El testigo*. Barcelona: Anagrama.
- ŽIŽEK Slavoj, 2010: *El acoso de la fantasía*. Trad. C. BRAUNSTEIN SAAL. México: Siglo XXI.

Síntesis curricular

Nina Pluta es doctora por la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Actualmente trabaja en la Cátedra de Literatura y Lengua Española de la Universidad Pedagógica de Cracovia. Se especializa en la literatura hispanoamericana contemporánea. Es coautora (con Ewa Łukaszyk) de *Historia literatur iberoamerykańskich* y autora de *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana en el cruce de los milenios*. Ha traducido al polaco obras de Roberto Bolaño y Juan José Saer, entre otros.