



Conde De Boeck, José Agustín. "La simbólica del mal: lo siniestro en la obra de Diego Muzzio".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2018, vol. 7, n° 13, pp. 61-72.

La simbólica del mal: lo siniestro en la obra de Diego Muzzio

The Symbolism of Evil: The Uncanny in Diego Muzzio's Works

José Agustín Conde De Boeck¹

Recibido: 09/12/2017
Aceptado: 23/01/2018
Publicado: 12/03/2018

Resumen

La obra narrativa de Diego Muzzio forma parte de lo que actualmente, en el campo literario argentino, se percibe como una reposición del interés por el género de terror. Sin embargo, no debe olvidarse que los recursos de la novela gótica y el efecto de "lo siniestro", tal como lo denomina el psicoanálisis freudiano, han sido elementos cardinales en la tradición literaria argentina, desde sus textos fundacionales como el *Facundo* o *Amalia*. Estudiamos en este artículo cómo uno de los núcleos obsesivos de la poética de Muzzio, la cuestión del mal y de sus símbolos, se ve atravesada por la fuerte relación que en la literatura argentina se ha establecido entre el terror y ciertos perfiles de nuestra historia social y política. En estas páginas nos concentraremos en uno de los relatos más perturbadores del autor: "El Cementerio Central".

Palabras clave

Muzzio; siniestro; mal; historia; terror.

Abstract

Diego Muzzio's narrative work is part of what is currently considered, in the Argentine literary field, as a local horror genre revival. Nevertheless, it must not be forgotten that resources of Gothic novel and Uncanny effect – as Freudian psychoanalysis defines it – have been fundamental components in Argentine literary tradition, from its founding texts such as *Facundo* or *Amalia*. We study here how one of the obsessive nuclei of Muzzio's poetics, the problem of evil and its symbols, is traversed by the strong relationship that in Argentine literature has been established between terror and certain outlines in our social and political history. In these pages we will focus on one of the author's most disturbing tales: "El Cementerio Central" ("The Central Cemetery").

Keywords

Muzzio; uncanny; evil; history; terror; horror.

¹ Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Becario Doctoral del Conicet. Realiza su Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado el libro *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca* (Buenos Aires: La Docta Ignorancia, 2017) y numerosos artículos sobre literatura argentina en revistas nacionales e internacionales. Su actual tema de investigación se centra en la revista *Babel* (1988-1991) y el periodismo cultural de los años ochenta y noventa. Contacto: josecondeboeck@hotmail.com



Introducción

El recurso de lo siniestro ha sido una de las claves fundamentales de las que se sirvió la literatura argentina para poner en escena el terror frente a diversas manifestaciones sociales y políticas, sea a través de la puesta en escena del tiempo presente, del pasado histórico nacional e incluso, en ocasiones, del futuro. En una amplia tradición que ya se inaugura con Sarmiento, Mármol y Echeverría, y abarca las narrativas de Jorge Luis Borges, José Bianco y Ernesto Sabato hasta las de Ricardo Piglia, Juan José Saer y Osvaldo Lamborghini, el “retorno de lo reprimido” (la lógica con que Sigmund Freud definió el concepto de lo “siniestro u “ominoso”) ha configurado un sólido basamento para la representación de los aspectos más oscuros de aquello que Fredric Jameson (1981) denomina “inconsciente político”.

La reconstrucción literaria de la memoria histórica argentina se ha postulado como uno de los territorios más propicios en nuestra literatura para el desarrollo específico del género fantástico, pero también como una vía para la exploración de las continuidades que se establecen entre el terror como impulso emocional y el terror como experiencia política. Puede pensarse en los recursos de la novela gótica decimonónica que son empleados por Sabato en *Sobre héroes y tumbas* para reponer la cuestión del terror durante la época de Rosas y de allí proyectarlos hacia la coyuntura del peronismo, o bien en los elementos inquietantes con los cuales Ricardo Piglia, en *La ciudad ausente*, construye todo un sistema de leyendas siniestras y paranoicas en torno a la dictadura militar. A su vez, gran parte del simbolismo por medio del cual Ezequiel Martínez Estrada erige su pensamiento en torno al fatalismo de las fuerzas atávicas nacionales y de los invariantes históricos se centra en una suerte de temor supersticioso al retorno del antiguo caudillismo, el cual vería en la figura de Perón la reencarnación casi sobrenatural de Rosas e Yrigoyen. Sobre todas estas representaciones sobrevuela el problema fundamental de la relación entre la política, la historia y el mal. En conjunto este tríptico de elementos da lugar a una tradición que podríamos denominar, *grosso modo*, como *gótico criollo*.

Fuertemente deudora de esta tradición, la reciente obra narrativa de Diego Muzzio revisita algunos motivos propios del gótico nacional: el desierto como núcleo perverso de las fuerzas ancestrales y retardatarias del país, la supervivencia de los terrores políticos del pasado, las huellas urbanas de los traumas históricos, la locura de los hijos de la oligarquía y las conspiraciones siniestras (pensemos, en esta línea, en el papel cardinal del complot político o cuasi-político como fuerza disgregante y ominosa en Arlt, Borges, Sabato, T. E. Martínez, Piglia, Laiseca, Guebel, Pauls y muchos otros).

Junto a autores como Mariana Enríquez, Luciano Lamberti o Juan José Burzi, Diego Muzzio es considerado parte del actual *revival* del género de terror en la literatura argentina (resurgimiento al que algunos críticos no dudan en calificar de mero *surgimiento*, dada la supuesta escasez de desarrollo que tuvo el género en nuestro país, si lo comparamos con la tradición angloamericana).²

² Así, por ejemplo, en su prólogo a *El mal menor* de C.E. Feiling (archicitado ejemplo de novela de terror argentina relativamente reciente), Ricardo Piglia ni siquiera busca asociar esta obra a una tradición local del género, considerada prácticamente inexistente. Sin embargo, si juzgamos sus textos publicados en la antología historietística de *La Argentina en pedazos*, Piglia confiere un interés central a la cuestión de lo siniestro como motor de la tradición literaria argentina. Por lo demás, en las diversas reseñas o entrevistas publicadas en los últimos tiempos en suplementos culturales a raíz del mencionado *revival*, se suele establecer un canon protocolar de las pocas obras que componen el humilde panorama local, donde no faltan las menciones a Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Eduardo L. Holmberg, Julio Cortázar y Ernesto Sabato. Diego Muzzio, en un texto leído en el III Encuentro Internacional de Literatura Fantástica celebrado en Buenos Aires en 2016, postula una tradición

Las narraciones de Muzzio se ven unidas siempre por hilos temáticos comunes y una misma visión del pasado nacional. Los temas de la muerte y el mal, puestos de manifiesto en sus diversas encarnaciones simbólicas, se convierten usualmente en móviles para extraer una cierta lectura tenebrosa de la historia argentina, e incluso cuando la referencia coyuntural está excluida, es por medio de la continuidad con ciertos elementos de la tradición literaria argentina que sus relatos ingresan en un sistema de representaciones donde lo argentino funciona como causa eficiente de lo siniestro.

Si los cuentos de Muzzio giran alrededor de la muerte y el mal como núcleos obsesivos, la materia de sus ficciones alude directamente a una percepción oscura de la historia argentina y de su recuperación a través de una reconstrucción memorística que permite que (tal como afirma Freud en su programático estudio sobre lo siniestro) aquello que debía permanecer oculto salga a la luz. Asimismo, estas ficciones establecen también fuertes vínculos intertextuales con hitos canónicos de la tradición del género de terror y afines, desde Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe hasta la *Weird Fiction* de H.P. Lovecraft a Stephen King, pasando por autores como Herman Melville o Joseph Conrad, obsesivos exploradores del mal y de los aspectos ominosos del alma.

Realizaremos a continuación una serie de observaciones en torno a un relato de Diego Muzzio (a nuestro humilde entender, uno de los puntos más altos de su poética): “El Cementerio Central”, publicado en *Mockba* (Entropía 2007). En este texto el autor sondea uno de los momentos históricos más traumáticos de la historia nacional: las desapariciones civiles ejercidas por los militares durante la última dictadura. Los ejes que tomaremos para abordar este cuento se concentrarán en la figuración simbólica del mal y la muerte en torno al significante, omnipresente en sus obras, de la necrópolis, así como en los modos en que el autor logra construir un nudo de referencias asociadas con los miedos y traumas cristalizados en el imaginario social argentino.

Un libro con cementerios

Aunque en *Mockba* la mayor parte de los cuentos reunidos se aglutinan en torno al escenario del cementerio como disparador para poner en escena un amplio repertorio simbólico acerca de la muerte, algunos de los textos, puntualmente el último, “El Cementerio Central”, se permiten ingresar en la cuestión más compleja del mal. Este elemento será la preocupación mayor de su siguiente libro, *Las esferas invisibles* (Entropía 2015).

Si la mayor parte de los cuentos reunidos en *Mockba* son estrictamente realistas, el predominio del tópico de la muerte los une estéticamente a algunos motivos del género de terror, que en este caso se asientan especialmente en cierta representación enrarecida de la historia argentina: las referencias a la peste que asoló Buenos Aires en 1871 (que será el eje de las tres *nouvelles* que componen *Las esferas invisibles*), el embalsamamiento de Evita, los desaparecidos de la dictadura militar o la oscura personalidad ocultista de López Rega.

Resulta indudable que el modelo de Muzzio es la reproducción estilística de cierta literatura canónica, desde la cual procura acceder a las seguridades del valor estético. Como

más compleja, centrada en lo siniestro más que en los recursos específicos del género. Nuestro autor remonta esta tradición a ciertos textos testimoniales del siglo XIX y, en un gesto muy propio de los actuales representantes del género en Argentina, busca rastrear el terror local en los usos de lo siniestro que hicieron ciertos autores ya consagrados. Así, Muzzio propone leer “Funes el memorioso” y “El Evangelio según San Marcos” de Borges, o bien “El hambre” de Mujica Láinez, como expresiones “discretas” del género. Mariana Enríquez ejerce la misma *impregnación* sobre el canon nacional al leer como narrativa de terror el “Informe sobre ciegos” de Sabato o algunos relatos de Cortázar, y cuestiona el hecho de que la crítica literaria local suela preferir lecturas alegóricas y políticas de tales textos (Beccaria y Novak 2017).

si, para esgrimir ciertos recursos del género de terror, buscara previamente la legitimidad de modelos autorizados dentro de la “alta cultura”. Al fin y al cabo, como decreta Piglia, “el relato de terror es quizás la forma más devaluada y más activa de la cultura actual”, aunque “no ha sido aún legitimada por la crítica académica” (2012b: 10). Ya nota Graciela Goldchluk:

Cada cuento responde a un esquema más o menos tradicional, e incluso podríamos reconocer en cada uno de ellos la cita a un autor argentino: en “La soledad de los animales” a Mujica Láinez, pero también algo de Saer en su acercamiento al siglo XIX; en “Albino” a Roberto Arlt pero más a Laiseca, único apellido ilustre que aparece tangencialmente en el libro; algo de Walsh, pero sobre todo el Lugones de *Las fuerzas extrañas* en el maravilloso (que no es tal) “Poker de ases”; una finta hecha a Cortázar en “Mockba”, que vuelve a aparecer de refilón en “Zacarías y Jeremías”; el Ricardo Piglia de sus primeros cuentos en mi preferido “El correo del zar”; y nuevamente un tratamiento estilo Piglia para homenajear a Borges en el cuento que cierra el volumen, “El Cementerio Central” (2008).

No obstante, los relatos de Muzzio no configuran meros ejercicios estilísticos que beban de la tradición literaria argentina, sino también la expresión de una serie de motivos obsesivos que van erigiendo el edificio de una poética original. Los tópicos clásicos no son meramente imitados o parodiados, sino que, en todo caso, son reformulados por Muzzio, y no necesariamente de forma experimental: es la diferencia entre ir *más acá* e ir *más allá* de una tradición:

Es que Muzzio recoge, sin temor y sin efectismos, las tradiciones más sólidas del cuento de fines del siglo XIX y de la primera parte del XX, y se las apropia sin devaluarlas sino, por el contrario, exprimiendo todos sus recursos (Brindisi 2007).

Por el clasicismo de la factura narrativa, así como por la anglofilia decimonónica de sus referentes, resuena en la obra de Muzzio ese puritanismo culposo y febril de los románticos oscuros de Norteamérica –Melville, Hawthorne, Poe–, ese “goticismo” saturado de una representación compleja de la muerte, entre la necrofilia y la necrofobia, entregada al deseo morboso de castigo, una estética de figuras que retornan de entre los muertos

Incluso cuando en *Mockba* todavía no explora el género fantástico, las remisiones a lo siniestro son constantes: la farsa de una madre que retorna de la tumba para reprender a su hijo, la viuda loca que quiere embalsamar a su amante fallecido, el albino perverso que disfruta cremando cadáveres de jovencitas, el patricio neurótico y recluido que se encuentra obsesionado con la higiene y con el rechazo a la putrefacción, una Buenos Aires baldía y tapizada de cadáveres durante la fiebre amarilla de 1871.

De este modo, Muzzio abarca todas las variedades de lo que Todorov (2006) reconoce como “lo extraño”, una tipología emparentada con el género fantástico. En ciertos casos, cuando se presentan algunos relatos realistas, sólo con la mera atmósfera de la anécdota se establece el enrarecimiento de una forma de anti-realismo. En otras ocasiones, como veremos con “El Cementerio Central”, la narración inquietante se adentra en un terreno que podría leerse como alegórico.

También el sistema de motivos e intertextos que despliegan los relatos parecen inclinarse al género de terror, desde la morbosidad de algunos recursos naturalistas que remiten inevitablemente a Horacio Quiroga (“La soledad de los animales”) hasta una necrofilia inspirada en Poe y con ecos arltianos (“El desplazamiento”). A su vez, los intertextos postulan una revisión oscura de las letras argentinas, como si, parado desde el

terror, el autor desplegara hacia atrás una genealogía del género dentro de la literatura nacional: Martínez Estrada, Arlt, Borges, Cortázar.

El país del miedo

Tomando una categoría de la psiquiatría infantil, Fernando Aínsa (2000) teoriza en torno al tema del miedo en las alegorías ficcionales de la literatura argentina de los años ochenta (concretamente, el caso de la narrativa de Luisa Valenzuela). El concepto proviene de un test psiquiátrico llamado “El país del miedo”, destinado a medir, a través de dibujos y frases, el nivel de angustia de los niños a partir de la relación que estos tienen con la iconografía convencional del miedo: catástrofes, monstruos, seres perversos, etc. De este modo, puede determinarse el peso de ciertas categorías angustiantes en la mente de un niño: agresión, inseguridad, abandono y muerte. La dinámica del test consiste en requerir al sujeto que realice dos dibujos correspondientes respectivamente al “país del miedo” y al “país de la alegría”. Las elecciones de elementos que éste haga entrar en juego para graficar sendos lugares imaginarios darían como resultado una imagen fiel del estado de sus temores y esperanzas:

Este país del miedo de la infancia, puede ser -sin embargo- el pálido reflejo o el dramático anticipo de un país real donde el temor individual se ha transformado en pánico colectivo. Un país cubierto por solapados silencios, con miedos latentes y soterrados [...] (Aínsa 2000: 283).

Quisiéramos desentrañar qué “país del miedo” construye Diego Muzzio en sus relatos. Ficciones donde el rechazo a ciertos males anti-sociales y humanos (como diría Arthur Machen) se simbolizan a partir del miedo arquetípico al Mal puro, ese miedo que, como categoría psicológica, entronca en algún punto con la noción freudiana de lo siniestro: el retorno angustiante de aquello que ha sido reprimido.

El terror más profundo: lo diabólico y la dictadura militar

La lucha que libramos no reconoce límites morales ni naturales, se realiza más allá del bien y del mal.
Teniente Coronel Hugo Ildebrando Pascarelli (citado, sin mencionar su nombre, por Rodolfo Walsh en su “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”)

En su “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (24 de marzo de 1977), Rodolfo Walsh denunciaba la macabra necrofilia de la dictadura:

Una política semejante sólo puede imponerse transitoriamente prohibiendo los partidos, interviniendo los sindicatos, amordazando la prensa e implantando *el terror más profundo que ha conocido la sociedad argentina*.

[...]

Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son *la cifra desnuda de ese terror*.

[...]

Entre mil quinientas y tres mil personas han sido masacradas en secreto después que ustedes prohibieron informar sobre *hallazgos de cadáveres* que en algunos casos han trascendido, sin embargo, por afectar a otros países, por su magnitud genocida o por *el espanto provocado* entre sus propias fuerzas.

Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, “con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles” según su autopsia (2010: 8-10; la cursiva es nuestra).

Y abundan expresiones como “un verdadero cementerio lacustre”, “masacres”, “se apilaron 30 muertos”... Apenas se había cumplido el primer año del Proceso, pero las cifras ya eran ominosas. Aún más: a los ojos de una burguesía ciega y complaciente, parecían exageraciones de la fantasía o un mero delirio conspirativo. Años más tarde, en 1982, Néstor Perlongher concebía con su hoy emblemático poema “Cadáveres” una de las más inquietantes figuraciones simbólicas de este terror político que Walsh informara a costa de su vida. “Bajo las matas / En los pajonales / Sobre los puentes / En los canales / Hay Cadáveres” (1997: 111). Y el poema repetía la cantinela final hasta la náusea, una y otra vez, con una insistencia perturbadora, hasta su último verso, en el que se afirma: “No hay cadáveres” (123). Era la categoría política del desaparecido la que, con esta experimentación formal, adquiría el espesor de un símbolo subjetivo.

En 1984, las casi quinientas páginas del informe de la Conadep, titulado *Nunca más*, vendrían a confirmar y esclarecer el secreto a voces del horror vivido durante los años anteriores. Ernesto Sabato, en el discurso de entrega televisada del informe, decía, en lo que hoy se publica como un prólogo anónimo:

En nombre de la seguridad nacional miles de ciudadanos fueron secuestrados y pasaron a formar parte de una *categoría fantasmal*: los “desaparecidos”.

Desde el momento del secuestro la víctima perdía todos los derechos, se la privaba de toda comunicación con el exterior, se veía sometida a “*suplicios infernales*” y a sus familiares se les negaba que estuviera encarcelada (1984).³

Por su parte, el entonces Ministro del Interior Antonio Tróccoli, en su discurso introductorio, afirmaba: “[...] esto no es un problema político, como suele argüir, esto es un problema ético y religioso. Personalmente, creo que ha sido el reinado del demonio sobre la tierra” (1984).⁴

Julio Cortázar, en un texto escrito de 1981 sobre las desapariciones forzadas en Argentina, retomaba la relación entre el terror político y cierta inevitable percepción de lo diabólico como símbolo expresivo:

Pienso que todos los aquí presentes coincidirán conmigo en que cada vez que a través de testimonios personales o de documentos tomamos contacto con la cuestión de los desaparecidos en la Argentina o en otros países sudamericanos, el sentimiento que se manifiesta casi de inmediato es el de lo diabólico. Desde luego, vivimos en una época en la que referirse al diablo parece cada vez más ingenuo o más tonto; y sin embargo, es imposible enfrentar el hecho de las desapariciones sin que algo en nosotros sienta la presencia de un elemento infrahumano, de una fuerza que parece venir de las profundidades, de esos abismos donde inevitablemente la imaginación termina por situar a todos aquellos que han desaparecido. Si las cosas parecen relativamente

³ Del discurso de Ernesto Sabato en el programa televisivo *Nunca más* transmitido el 4 de julio de 1984.

⁴ Del discurso de Antonio Tróccoli en el programa televisivo *Nunca más* transmitido el 4 de julio de 1984. Para un análisis completo de las metáforas infernales en el prólogo del *Nunca más*, cfr. Crenzel (2013).

explicables en la superficie –los propósitos, los métodos y las consecuencias de las desapariciones–, queda, sin embargo, un trasfondo irreductible a toda razón, a toda justificación humana; y es entonces que el sentimiento de lo diabólico se abre paso como si por un momento hubiéramos vuelto a las vivencias medievales del bien y del mal, como si a pesar de todo lo demoníaco estuviera una vez más ahí diciéndonos ¿ves? existo: ahí tienes la prueba (1984: 1-3, citado por Crenzel, 2013: 3).

En su “Carta abierta”, Walsh ya relacionaba las torturas a los secuestrados con los siniestros métodos inquisitoriales, como si la locura del pasado remoto, de mazmorras góticas y energúmenos tribunales religiosos, hubiera regresado bajo la mascarada de una junta destinada supuestamente a reorganizar un estado moderno:

De este modo han despojado ustedes a la tortura de su límite en el tiempo. Como el detenido no existe, no hay posibilidad de presentarlo al juez en diez días según manda una ley que fue respetada aún en las cumbres represivas de anteriores dictaduras. La falta de límite en el tiempo ha sido complementada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos.

El potro, el torno, el despellejamiento en vida, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana y el “submarino”, el soplete de las actualizaciones contemporáneas. Mediante sucesivas concesiones al supuesto de que el fin de exterminar a la guerrilla justifica todos los medios que usan, han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica en la medida que el fin original de obtener información se extravía en las mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana hasta quebrarla y hacerle perder la dignidad que perdió el verdugo, que ustedes mismos han perdido (2010: 9).

Quedaron registradas a fuego en el imaginario político argentino esas ejecuciones y esos enterramientos de secuestrados “en lugares descampados y horas de la madrugada”, como dice Walsh. Y de esa imagen casi arquetípica de la dictadura –los cuerpos en alguna incierta tierra baldía, amontonados, arrojados a la exterioridad feroz de una inexistencia cívica total– se sirve Diego Muzzio para dar carnadura al mal en su relato “El Cementerio Central”, ese elemento demoníaco de la dictadura militar al que se refería Cortázar.⁵ Y, como bajo fondo, el elemento más inquietante: la existencia de un “plan” sistemático ideado por los estados mayores para masacrar a toda una generación. Ya no es tanto el mecanismo de la ficción lo que sirve de móvil para producir una denuncia política que, al fin y al cabo, ya es (o podría parecer) una perogrullada de nuestra historia reciente, visitada una y otra vez por la literatura, el cine y la investigación, sino que es más bien este referente, esta experiencia social compartida y cristalizada en trauma, lo que funciona como pretexto para explorar los mecanismos literarios de lo siniestro. Cuando el horror del pasado se vuelve icónico sólo la figuración simbólica puede revivir su inmediatez, su potencia para producir una inquietud más profunda que la mera cifra o el dato circunstancial.

⁵ Sandra Gasparini ha estudiado ampliamente la relación a nivel espacial que puede establecerse entre el género gótico (y el género de terror) y ciertas ficciones y testimonios “sobre el suceso traumático que significó la última dictadura militar” (2015: 98). Gasparini percibe que los espacios propios de la narración gótica (el pasadizo secreto, la mansión, la penumbra, el laberinto) sirven como recursos expresivos y como claves para poner en escena el componente siniestro de la experiencia durante la dictadura, esa “máquina del horror que representó el *terrorismo de estado*” (97).

Así, por ejemplo, cuando Sabato, en *Sobre héroes y tumbas*, nos habla de una ancianísima tía loca de la antigua familia Olmos que vive encerrada con la cabeza de su padre, decapitado por la mazorca rosista casi cien años atrás, no busca promulgar lo que sería una tardía interpretación histórica, sino, como en un tiro por elevación, apuntar a los temores supersticiosos del presente (puntualmente al peronismo) y con ello reactivar un miedo atávico hacia la imagen macabra que la historiografía oficial sarmientino-mitrista construyó en torno al caudillismo decimonónico, y que algunos dandis positivistas de la Generación del Ochenta continuarían al vincular al caudillo con el enfermo mental.

A fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, entre las tantas alegorías de la violencia de estado difundidas en clave de ficciones simbólicas, Juan José Saer trasladaba la categoría de la víctima a una serie de caballos asesinados misteriosamente en un pueblo de Santa Fe. En esta novela, titulada *Nadie nada nunca* (1980), la aparente arbitrariedad de esas muertes y el carácter extrañamente totémico de la permutación que convierte a las víctimas humanas en animales producen una inquietante atmósfera ritual que logra transmitir, más quizás que cualquier denuncia explícita, la sensación de espanto y desamparo político. Por su parte, en *Respiración artificial*, Ricardo Piglia, para explicar el sentido profundo de la dictadura, asociaba una enmarañada trama de conspiraciones paranoicas y trans-históricas con una escalofriante hipótesis sobre los orígenes del nazismo. Por esa senda, aunque en un plano más complejo que la mera alegoría política, Alberto Laiseca imaginaba el universo opresivo y pesadillesco de *Los sorias* (finalizada en 1982, aunque publicada recién en 1998), novela surrealista de titánica extensión y enorme autoexigencia compositiva donde se describen de forma alucinada, entre otras cosas, las macabras violencias dictatoriales de tiranos desaforados.

Desde Francia, en su kafkiano relato titulado “Segunda vez” (en *Alguien que anda por ahí*, 1977) o en ese casi cuento de terror que es “La escuela de noche” (en *Deshoras*, 1982), Julio Cortázar buscaba en la emoción del miedo que produce el mal inserto en lo cotidiano (una sala de espera o la escuela) la clave para interpretar y denunciar la política argentina de aquel momento: personas que aguardan en una sala de espera a la que han sido convocadas sin explicación y que, a medida que van pasando a una oficina desde donde se las llama por el nombre, no vuelven a ser vistas; o bien, una escuela rígida y represiva que, al ser visitada de noche por dos alumnos, revela ser en realidad escenario de vulgares orgías protagonizadas por estudiantes y autoridades que, como una secta, esconden secretos todavía más turbios. Dos instituciones fundamentales de la vida social muestran su faz siniestra aquí: la oficina como índice de la administración pública y del Estado; la escuela como transmisor vertical de la ideología del régimen.

Este sistema de ficciones, apenas un recorte simplificado, permite percibir el sustrato simbólico al que recurre el relato de Diego Muzzio para generar, en su representación del mal, el efecto de lo siniestro.

A este respecto, al analizar “El Cementerio Central”, veremos una serie de elementos que podrían admitir un ejercicio comparativo con dos relatos que puede arrojar algunas claves de lectura. Por un lado, el célebre episodio de los pozos en *La ciudad ausente* de Piglia, titulado “La grabación”: pozos en medio de la nada donde los militares arrojan cuerpos. Cientos de pozos tapados con cal y rellenos de cadáveres: “Un mapa de tumbas [...] El mapa del infierno” (2012a: 38). Piglia, a diferencia de lo que hace en *Respiración artificial*, aborda la cuestión de los desaparecidos desde la tónica de una superstición rural (paradójicamente, casi una historia de “aparecidos”), como si los ecos de la dictadura poseyeran, filtrados por la sociedad, un componente espectral que los hace solidarios a una superstición referente a un enorme cementerio anónimo en medio del campo. Por el otro, en uno de los cuentos de Roberto Bolaño perteneciente a *La literatura nazi en América*, “Willy Schürholz (Colonia Renacer, Chile, 1956-Kampala, Uganda, 2029)”, se narra la biografía de un enigmático y

taciturno artista germano-chileno quien, nacido en una remota colonia de exiliados alemanes, denuncia de forma simbólica la supervivencia de la mentalidad nazi entre sus paisanos a través del diseño de extraños cuadros donde, al plano de su pueblo de origen, se le superponen los planos de ciertos campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial. En ambos relatos se puede encontrar la clave de lo que funciona en el cuento de Muzzio: la supervivencia de una antigua locura necrófila que, desde la perspectiva combinada del arte y el entorno rural, adquiere una apariencia sombría y casi diabólica.

La necrópolis y los espectros de la dictadura

El motivo del cementerio atraviesa toda la obra de Diego Muzzio, no ya como un espacio, sino como una clave simbólica de su propia concepción de la historia: un pasado enterrado, pero no muerto. La vacilación constante entre lo muerto y lo vivo para generar un compuesto oximorónico de “vida muerta” termina confluyendo en el problema del mal, como si la sola vacilación entre ambos reinos atrajera necesariamente una implicancia oscura. Tal como desarrollará luego en las *Las esferas invisibles* –donde la ciudad muerta que es la Buenos Aires de 1871 atrae a profanadores, promueve confesiones sobre primordiales males que habitan en el desierto y estimula morbosos experimentos–, en “El Cementerio Central”, la necrópolis onírica que un obsesionado arquitecto planifica en medio de la pampa atrae los siniestros propósitos de la dictadura militar, más de un siglo después de aquella peste siniestra que asolara la ciudad. Entre 1871 y 1976, la ciudad de los muertos se erige en emblema de la historia argentina, con su tenebrosa y atávica pulsión de muerte.

El relato posee evidentes elementos de la tradición gótica de la literatura argentina. José María Brindisi lo percibe como “de corte netamente borgeano” (2007) y Graciela Goldchluk señala “un tratamiento estilo Piglia para homenajear a Borges” (2008). Brindisi reformula luego: “Ahí están los ecos kafkianos, y habrá que decir entonces también borgeanos, en ‘El Cementerio Central’” (Id.). No resulta difícil también rastrear ecos de Abelardo Castillo y Sabato, y de allí a Poe: la idea del artista (en este caso un arquitecto) obsesionado por culminar una obra de fuerte carga necrófila y cuyos valores estarían concentrados, más que en la efigie material, en la grandeza simbólica que encarnan. Quizás sobrevuela también un cierto eco laisequeano: la descripción arquitectónica pormenorizada de un monumento ciclópeo fraguado por una mente megalómana. Un monumento que, como le gustaría a Alberto Laiseca, se sustenta en un falso pragmatismo tras el cual se oculta una incierta función metafísica, como si estuviera destinado a servir a finalidades propias de una esfera invisible.

La cita de San Juan Crisóstomo con que abre el cuento ya presenta la obsesión fundamental de Muzzio: la ciudad y el cementerio solapados, la ciudad que deviene cementerio para convertirse en una ciudad de los muertos. Lo que en “El Cementerio Central” será la necrópolis encarnada en un paso del registro Simbólico (el arte) al registro de lo Real (la política), en sus relatos sobre la fiebre amarilla del siglo XIX se mantendrá fuertemente asentado en un ambiguo registro imaginario donde la ciudad literalmente muerta sirve para vehiculizar todo un sistema de representaciones culturales de la muerte.

“El Cementerio Central” se presenta como una biografía del arquitecto Agustín D. Vinder, obsesionado con la construcción de un colosal Cementerio Central al sur de la provincia de Buenos Aires, en medio del desierto,⁶ que reemplazaría a todos los cementerios

⁶ Ese mismo desierto ominoso, atravesado por fuerzas atávicas, que será el escenario magistral de “El intercesor” (en *Las esferas invisibles*), acaso el punto más alto de la poética de Muzzio, donde se construye un oscuro relato de descenso a las raíces del mal a través de una puesta en diálogo entre el horror cósmico lovecraftiano, la

urbanos de la ciudad de Buenos Aires y del gran Buenos Aires: “la gran necrópolis, el Cementerio Central”. Este proyecto consiste en un grotesco y enorme cilindro subterráneo, de muros transparentes, como una colmena, donde se ordenarían los cadáveres. La construcción hipogea, que reenvía inevitablemente en su estructura a la descripción borgeana de la Biblioteca de Babel, culmina, en su superficie, con un gigantesco disco de cemento, sin muros: en su centro se alza una gran cruz roja, hueca, desde la cual se accede al ascensor que atraviesa el cilindro subterráneo, y en los vértices, hacia cada punto cardinal del disco, se erige una sucesión de cuatro obeliscos negros. Esta necrópolis se construye como el opuesto siniestro de Buenos Aires: si ésta tiene un obelisco blanco, la necrópolis tiene múltiples obeliscos negros. No en vano el narrador se pregunta: “¿Dónde, en qué lugar físico se construiría aquel cementerio que, por su tamaño, casi podía considerarse una ciudad con una superficie total *equivalente* a un cuarto de la de Buenos Aires?” (2007: 138; la cursiva es nuestra).

Una Buenos Aires invertida en sus símbolos: a la singularidad viva y blanca de la ciudad de los vivos (el Obelisco), se le opone la pluralidad oscura y muerta de la ciudad de los muertos (los obeliscos negros). Lo siniestro radica precisamente en la inversión de esta construcción: una torre invertida, bajo tierra, que guarda muertos como en una colmena, muy en lo profundo, como si se pretendiera almacenarlos cerca del infierno (puede pensarse en los expresionistas relatos de Thomas Ligotti, como “La torre roja” o “El asilo del Dr. Locrian”, donde se desarrolla precisamente esta idea acerca del componente siniestro implicado en un objeto que se entierra dado vuelta).⁷

El Estado no quiere financiar un proyecto tan desmesurado, a pesar de la insistencia con que su arquitecto recorre todas las reparticiones burocráticas con el fin de ver realizada su obra. Finalmente, ésta es aceptada en 1976, con el Golpe de Estado. Muzzio construye implícitamente el interés de los militares por este proyecto: engañan a Vinder al prometerle la tan anhelada financiación. El arquitecto viaja junto con todo un equipo hasta un lugar inhóspito cerca de Carmen de Patagones y permanecen allí durante meses dando los primeros pasos de la obra hasta que el invierno y la paulatina indiferencia del gobierno terminan por hacerla fracasar. Los militares sólo estaban interesados en financiar una parte del proyecto: la apertura del enorme pozo que debía albergar el Cementerio Central. Abren el pozo en el desierto con la finalidad de arrojar cadáveres allí y luego, ya habiéndolo utilizado, interrumpen la construcción. Arrojan allí “los cuerpos, sin ataúdes [...] Una montaña de hombres y mujeres, una fosa común” (150). Vinder, todavía obsesionado con dar término a su obra visionaria, va enloqueciendo paulatinamente e insiste tercamente frente a las autoridades. Finalmente, como cabe esperar que termine un relato situado en aquella específica coyuntura política, el arquitecto desaparece, es decir, se convierte en un *desaparecido*.

En una entrevista realizada al autor, se aborda el alcance de este desenlace:

LAT- El protagonista de *El cementerio central*, el arquitecto Agustín Vinder, ¿fue uno de los tantos desaparecidos durante la dictadura militar de los años 1976-83?

atmósfera idolátrica de *El corazón de las tinieblas* de Conrad y el contexto de los sórdidos cuarteles de frontera durante la época de Rosas.

⁷ El motivo del *memento mori*, como es usual en las ficciones de Muzzio, atraviesa el relato. Aquí cobra sentido claramente la cita de Philippe Ariès con la que se abre el volumen: “Todo esto me lleva a pensar que nuestro interés en olvidar que un día hemos de morir, muy pronto empujará a la sociedad a demandar soluciones urgentes en relación a los cementerios. Nadie quiere ya encontrarse con esos monumentos recordatorios de la finitud en el corazón mismo de la ciudad” (140). Curiosamente, el bizarro y necrófilo proyecto del obsesivo Vinder es más propiamente un “monumento recordatorio de la muerte” que cualquier cementerio existente

DM- Creo que es una sugerencia que aparece en el final del relato que cada lector puede tomar o no (Munaro y Burzi 2008).

Ahora bien, más allá de la referencia histórica, lo siniestro como componente del relato de Muzzio posee un funcionamiento específico basado en ciertos elementos “arquetípicos”, a saber:

1. Un pozo profundo: la catábasis, el cariz blasfemo que parecería implicar la construcción de un cementerio cerca del infierno, que incluso prácticamente encarna en cierto modo la iconicidad dantesca.
2. Una construcción invertida: el rechazo instintivo hacia “lo invertido” como cifra del mal frente a lo sagrado, como aquel imaginario que señala como práctica de ciertas sectas la realización de misas “negras” en las que se invierten obscenamente los componentes del ritual hasta el punto de invertir el propio orden de las letras en el recitado de las oraciones sagradas.
3. La obsesión de Vinder por justificar pragmáticamente algo que en realidad parecería ser la materialización simbólica de su propia mente y la premonición de su caída en la locura (tal como sucede con las novelas de ciencia ficción bizarras que concibe el protagonista de otro de los relatos de *Mockba*, “El desplazamiento”).

El cuento culmina con la posibilidad de que todavía, en la actualidad, haya gente encargada de encubrir lo que sucedió. El narrador investiga la vida de Vinder y, durante su investigación, al comienzo del relato, viaja hacia los antiguos galpones abandonados donde décadas atrás se había llevado a cabo el comienzo de la construcción del descomunal cementerio subterráneo. Allí fotografía algunas antiguas herramientas. Al finalizar el relato, el narrador afirma que, al regresar por segunda vez a esos galpones, nota que las cosas que fotografió ya no están. Deja implícito que puedan haber sido retiradas por alguien interesado en que esa historia del pasado quede encubierta. Esa supervivencia final de los oscuros pecados de la dictadura cierra el cuento con una intensificación de la siniestralidad: no es historia del pasado, sino que sus ecos se extienden hasta nuestros días.

Conclusión

Estas esferas del mal que edifica Diego Muzzio, aunque parezcan invisibles, no configuran meros recursos abstractos del género fantástico o de terror, ni remisiones asépticas a grandes categorías arquetípicas de lo siniestro, sino que producen simbolizaciones en base a experiencias colectivas, figuraciones de miedos arraigados en el inconsciente político argentino que, al ser recuperadas bajo la forma del símbolo, emergen bajo la lógica freudiana del “retorno de lo reprimido”, pues, si la denuncia literal es desoída y reprimida, sólo pueden retornar bajo la latencia enmascarada del signo.

Así, desde las tensiones fundacionales de civilización y barbarie hasta las oscuras connotaciones necrófilas de la última dictadura militar, Muzzio erige su propia versión de nuestro “país del miedo”. Una versión donde, bajo el régimen de efigies espantables – provenientes de las convenciones genéricas, de la tradición literaria argentina y acaso también de una arqueología privada del autor– se oculta, como contenido latente, el complejo cruce entre la historia política argentina y la cuestión del mal.

Referencias bibliográficas

Aínsa, F. (2000), “Viaje al país del miedo. Cambio y permanencia del miedo como tema: el ejemplo de Luisa Valenzuela”. *Arrabal*, 2-3: 283-292.

- Beccaria, L. y Novak, L. (2017), “El terror en la literatura argentina se lee sólo en clave política o fantástica” (entrevista a Mariana Enríquez). *Humo*, 3: <https://www.revistahumo.com.ar/humo/entrevista/mariana-enriquez-el-genero-terror-en-la-literatura-argentina-se-lee-solo-en-clave-politica-o-fantastica/> (15/11/2017).
- Brindisi, J.M. (2007), “Presentación de *Mockba*, de Diego Muzzio”. *Apostillas (el desborde)*: <http://apostillas2.blogspot.com.ar/2007/08/presentacin-de-mockba-de-diego-muzzio.html> (22/8/2017).
- CONADEP (1984), *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cortázar, J. (1982), “Refus de l’oubli”. En Jouve, E. *Le refus de l’oubli. La politique de disparition forcé de personnes*. París: Berger Levrault, 1-3.
- Crenzel, E. (2013), “El prólogo del *Nunca más* y la teoría de los dos demonios. Reflexiones sobre una representación de la violencia política en la Argentina”. *Contenciosa*, 1: <http://www.contenciosa.org/Sitio/VerArticulo.aspx?i=9> (22/8/2017).
- Gasparini, S. (2015), “La memoria en su sitio. Sobre el terror en los Centros Clandestinos de Detención argentinos”. *Estudios de Teoría Literaria*, 4 (7): 97-105: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1125> (22/8/2017).
- Goldchluk, G. (2008), “Noticias del correo del zar”. *Bazar Americano*: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=123&pdf=si> (22/8/2017).
- Jameson, F. (1981), *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Munaro, A. / Burzi, J.J. (2008), “Entrevista a Diego Muzzio”. *Los Asesinos Tímidos*: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-diego-muzzio-por-augusto.html> (22/8/2017).]
- Muzzio, D. (2007), *Mockba*. Buenos Aires: Entropía.
- Muzzio, D. (2016), “Terror argentino. La puerta sombría del desierto”. *Evaristo Cultural*: <http://evaristocultural.com.ar/2016/05/12/terror-argentino-la-puerta-sombria-del-desierto/> (22/8/2017)
- Perlongher, N. (1997), *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Piglia, R. (comp.) (1993), *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Piglia, R. (2012a) [1992], *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2012b), “Prólogo”. En Feiling, C.E., *El mal menor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 9-11.
- Todorov, T. (2006), *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Walsh, R. (2010), “Carta abierta de un escritor a la junta militar” (1977) en Vannucchi, Edgardo (seleccionado y comentado por) *Carta abierta de un escritor a la junta militar, Rodolfo Walsh, 24 de marzo de 1977: propuestas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación.