



Ansolabehere, Pablo. "El terror según Feiling".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2018, vol. 7, n° 13, pp. 37-50.

El terror según Feiling

Terror according to Feiling

Pablo Ansolabehere¹

Recibido: 25/12/2017
Aceptado: 31/01/2018
Publicado: 12/03/2018

Resumen

C. E. Feiling publicó tres novelas, cada una de ellas adscrita a un género narrativo específico: el policial en *El agua electrizada* (1992), la novela de aventuras en *Un poeta nacional* (1993) y la "horror fiction" en *El mal menor* (1996). En este ensayo me propongo leer esa obra desde su final, es decir, desde el terror, atendiendo a esa presencia ostensible de lo genérico, pero también a otras formas de entender y considerar el terror que maneja Feiling en sus tres novelas. Ya en la primera la intriga policial está organizada alrededor del terror, del sentido y el sinsentido del terror de estado desplegado durante la última dictadura argentina (1976-1983) que persiste como una niebla sucia y perversa durante los años democráticos que le siguen. Un terror anclado en la historia y la política que, a la vez, no deja de ser –quizá por eso mismo– profundamente literario, y que parece continuarse, en una secuencia perfecta, en el período histórico que le sigue, durante el que transcurre la trama de *El mal menor*, al mismo tiempo que busca su origen –el origen de su terror, histórico, político y literario– en *Un poeta nacional*.

Palabras clave

Feiling; terror; géneros; política; gusto.

Abstract

C. E. Feiling published three novels, each of them ascribed to a specific narrative genre: the detective fiction in *El agua electrizada* (1992), the adventure novel in *Un poeta nacional* (1993) and the "horror fiction" in *El mal menor* (1996). In this essay I intend to read that work from the end, that is, from the terror, attending to that ostensible presence of the generic, but also to other ways of understanding and considering the terror that Feiling handles in his three novels. Already in the first novel, the police intrigue is organized around the terror, the meaning and the nonsense of state terror deployed during the last dictatorship in Argentina (1976-1983) that persists as a dirty and perverse fog during the democratic years that follow. A terror anchored in history and politics that, at the same time, does not cease to be –perhaps for that very reason– profoundly literary, and which seems to continue, in a perfect sequence, in the historical period that follows it, during which it takes place the plot of *El mal menor*, at the same time that it seeks its origin –the origin of its terror, historical, political and literary– in *Un poeta nacional*.

Keywords

Feiling; terror; genres; politics; taste.

¹ Lecturer in the Department of Humanities. Es Licenciado en Letras y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires y profesor invitado de Literatura Hispanoamericana en el programa en Buenos Aires de la Universidad de Georgia. Contacto: pansolabe@hotmail.com.



CE. Feiling publicó tres novelas y dejó una cuarta inconclusa, tras su temprana muerte. En cada una de ellas buscó trabajar de manera deliberada con ciertas variantes genéricas que la historia de la novela ofrece: el policial en *El agua electrizada* (1992), la novela de aventuras en *Un poeta nacional* (1993) y la *horror fiction* en *El mal menor* (1996). En este ensayo me propongo analizar la obra novelística de Feiling atendiendo a esa presencia ostensible de lo genérico, pero tratando de no someter la mirada a su engañosa geometría; mi idea es leer las tres novelas desde *El mal menor*, es decir, desde un final de obra sin dudas no querido por el autor, pero que sin embargo se impone como una inevitable referencia.² Elegir ese punto de vista implica leer esa obra desde el *terror*, lo cual supone atender a la puesta en primer plano de lo genérico a la vez que cuestionar no solo los límites dados entre los géneros, sino –y sobre todo– la forma de entender los alcances mismos del concepto “terror”. Porque no es necesario esperar hasta su última novela para advertir el interés de Feiling por el terror y sus posibilidades narrativas, que no se reducen a la adscripción a una tradición genérica determinada y que le permiten –evitando cuidadosamente caer en el modelo de la novela realista– entreverarse con el terror de la política argentina, con la inquietante pervivencia del terror de estado dictatorial en democracia, indagar sobre los orígenes nacionales de ese terror y sus mutaciones en el presente, pensar la relación de los hombres de letras con ese y otros terrores, y en los horrores del mal gusto, pero sin perder nunca de vista las posibilidades y los límites del arte de escribir novelas.

Christopher Lee vernáculo

El agua electrizada sigue el modelo del policial. Atento al género, Feiling hace desfilar desde el principio los elementos básicos que lo definen: una serie de muertes enigmáticas, un detective (el protagonista de la historia, Antonio “Tony” Hope, joven argentino, docente de latín e investigador del Conicet que decide trasladar sus dotes deductivas al terreno de la crónica policial), sospechosos e indicios varios, alcohol, violencia, policías y un final en el que se aclara todo el asunto, o casi, y, de paso, se hace justicia.

Considerada desde una perspectiva estrictamente genérica es probable que *El agua electrizada* no sea el mejor de sus exponentes. Pueden ensayarse varias razones para explicarlo; una es que, a poco de iniciada la novela, ya se percibe que el pulso del relato depende menos del enigma policial (en tanto ecuación a ser resuelta) que de lo que este, indirectamente, va ayudando a revelar: la perduración de la maquinaria del terror de Estado puesta en marcha por el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” varios años después del retorno de la democracia en Argentina.

La acción de la novela transcurre entre el 31 de julio y el 3 de noviembre de 1989, al poco tiempo de que el presidente Alfonsín entregara el mando en forma anticipada a su sucesor, Carlos Menem; en ese período el flamante presidente decreta la primera tanda de indultos (que completará el año siguiente) que beneficia, entre otros, a todos los jefes militares procesados que no habían sido favorecidos por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, sancionadas durante el gobierno de Alfonsín. En otras palabras: la novela transcurre en un momento de consagración casi definitiva de la impunidad de los responsables de los crímenes de Estado cometidos durante el “Proceso”.

Juan Carlos –el primer muerto– es amigo de Hope, el detective amateur desde cuyo punto de vista se narra toda la historia. Ex compañeros del Liceo Naval, mientras Hope

² Feiling dejó una cuarta novela inconclusa, *La tierra esmeralda*, que seguía el modelo del *fantasy*. Este material fue publicado junto con sus tres novelas, más dos textos breves de Gabriela Esquivada y de Luis Chitarroni sobre la obra del autor, en *Los cuatro elementos* (Feiling 2007).

cambió la marina por las letras, Juan Carlos siguió en la fuerza hasta el momento de su muerte. Ciertos detalles le hacen sospechar a Hope que no se trató, como se supone, de un suicidio, sino de un asesinato, y el curso de sus pesquisas lo lleva a otro crimen que se conecta directamente con el aparato represivo del “Proceso”: dos mujeres electrocutadas en una bañera, una de ellas hija del Capitán de Corbeta (R) Estévez Lynch (jefe del grupo de tareas 3.3.2. que operaba en la ESMA) y, la otra, Marta Otamendi, ex detenida que estuvo en la ESMA y que, se dice, sobrevivió al convertirse en colaboradora e incluso en amante de Estévez Lynch, hasta que, una vez libre, partió al exilio en México, de donde regresó a Buenos Aires varios años después de terminada la dictadura. Hope sospecha la existencia de una conexión entre su amigo y Estévez Lynch, y que su muerte es parte de una trama siniestra de la que participan ex agentes de la represión (militares, policías, médicos) que siguen operando en democracia, ayudados por el estado de impunidad reinante.

Es en ese entramado cuando aparece como actor clave un libro: *Nunca más*.³ Aquí conviene agregar otro dato a la breve descripción inicial de esta novela: en *El agua electrizada* abundan las citas y todo tipo de alusiones literarias y culturales; quizá este rasgo deba ser tomado también como una muestra de fidelidad al género.⁴ Porque el trabajo con las citas y las referencias literarias está en el origen del policial, como puede verificarse en “Los crímenes de la calle Morgue”, de Poe, que se abre con una cita de Sir Thomas Browne y se cierra con otra de *La nueva Eloísa*, de Rousseau. Como su eventual colega Dupin, Hope es, antes que nada, un lector, aficionado a exhibir sus lecturas, abundantes en latín, inglés y otras lenguas.

Sin embargo (o por eso mismo), la cita de *Nunca más* resulta discordante con respecto al universo cultural que establecen las demás citas y alusiones, porque no forma parte de la enciclopedia que exhibe y, al mismo tiempo, perfila al personaje. En un sentido podría decirse que *Nunca más* funciona aquí como lo hace, por ejemplo, Curvier en “Los crímenes de la calle Morgue”: es el nombre de un saber específico al que se recurre para tratar de resolver el enigma. Pero si en Poe el conocimiento sobre las especies animales forma parte “natural” del saber que Dupin ha adquirido a lo largo de los años, complemento necesario para el despliegue infalible de su capacidad deductiva, en el detective amateur de Feiling, en cambio, *Nunca más* aparece, en principio, como algo ajeno a sus lecturas, salvo porque, en tanto texto emblemático sobre el terrorismo de estado argentino, es un elemento de ostensible presencia en la sociedad en la que el personaje se mueve. De hecho, el libro no está en ninguno de los estantes de su biblioteca personal y debe visitar a un amigo para poder consultarlo.

Ese lugar preminente del libro, además, se vuelve notorio por el espacio que se le otorga en la novela. Más que una cita, se trata de una reescritura y del trasplante de un libro dentro de otro, enciclopedia del horror argentino a la que se incorpora con una fidelidad cuidadosamente distorsionada.

En busca de datos para proseguir con su investigación, Hope revisa el libro hasta que llega a un pasaje que, como se consigna en la novela, figura en la página 304 de *Nunca más*, en el capítulo titulado “Niños desaparecidos y embarazadas”. Lo que lee Hope comienza así: “En el sobrecogedor testimonio de Noemí Adelma Gentili, veremos cómo vivían las mujeres embarazadas el crucial momento de dar a luz en cautiverio (legajo 2530)” (Feiling 2007: 110).

³ Bajo ese título se conoció la versión en libro del informe elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por decreto del presidente Alfonsín, a los pocos días de iniciado su mandato. El libro fue publicado por primera vez en 1984 y desde entonces tuvo numerosas ediciones.

⁴ En la novela hay, además, varias alusiones a hitos del género: mientras la mención de Conan Doyle remite al modelo del policial clásico inglés, frases de la novela como “long goodbye” o la referencia de Robert Mitchum en la versión cinematográfica de *Adiós muñeca* aluden, por su parte, a la *serie negra* norteamericana, Chandler mediante.

Mientras que en la página de *Nunca más* dice: “En el sobrecogedor testimonio de Adriana Clavo de Laborde, veremos cómo vivían las mujeres embarazadas el crucial momento de dar a luz en cautiverio (legajo 2531)” (CONADEP 1984: 304).

Este comienzo sirve para ilustrar el proceder de Feiling: la fidelidad prolija al capítulo y a la letra del texto, salvo por el cambio del nombre y del número de legajo. Esa forma de citar con leves variantes sigue en el comienzo del testimonio que se transcribe a continuación pero, a medida que se avanza, los cambios que introduce la versión de la novela se vuelven cada vez más notorios, sobre todo cuando entra en escena Estévez Lynch (que no aparece en *Nunca más*, por lo menos bajo ese nombre). Algo similar ocurre con el nombre de Marta Otamendi, salvo por un detalle. En la novela, luego de contar cómo fue violada repetidas veces por Estévez Lynch y un personaje llamado el “Doctor” (es decir, el doctor Slater, cómplice de Estévez Lynch), la testigo declara:

“El parto fue en La Capuchita, sobre el piso y sin ningún tipo de asistencia. Ni siquiera me sacaron la venda de los ojos (.....)”
 “... creo que se llamaba Marta, pero le decían Lucrecia o La Madama. Ella convenció a Estévez Lynch de que trajeran un médico de afuera para atenderme, porque yo no paraba de sangrar... (2007: 111).

Mientras que en *Nunca más* se lee lo siguiente:

Después de 3 o 4 horas de estar en el piso con contracciones cada vez más seguidas y gracias a los gritos de las demás, me subieron a un patrullero con 2 hombres adelante y una mujer atrás (a la que llamaban Lucrecia y que participaba en las torturas). Partimos rumbo a Buenos Aires, pero mi bebida no supo esperar y a la altura del cruce de Alpagatas, frente al Laboratorio Abbott, la mujer gritó que pararan el auto en la banquina y allí nació Teresa. Gracias a esas cosas de la naturaleza el parto fue normal. La única atención que tuve fue que con trapo sucio, 'Lucrecia' ató el cordón que todavía la unía a mí porque no tenían con qué cortarlo (1984: 305).

Feiling no sólo se vale de *Nunca más* como un ingrediente textual clave para su novela, sino que además lo rescribe, insertando en su interior la historia de Estévez Lynch y Marta Otamendi. El efecto de este procedimiento es múltiple; por un lado da o pretende dar a la historia (en una novela donde casi todo es cuestionado) un punto de verdad indiscutido acerca de la culpabilidad de Estévez Lynch: torturador, violador, asesino y –al mismo tiempo– padre de una niña (que será, en definitiva, la principal víctima de su maldad). Y, de paso, del lugar que ocupa Marta Otamendi. En la versión de la novela se cambian los nombres, pero se mantiene el apodo de “Lucrecia”. No es improbable que Feiling lo dejara por su resonancia literaria. El personaje clásico de Lucrecia sintoniza con el saber libresco del detective (experto en cultura latina y en literatura inglesa) pero, además, remite directamente al lugar de la mujer como víctima del poder masculino ejercido por el aparato represor, violación incluida. La diferencia –sinistra– es que esta Lucrecia no es la víctima que narra sus padecimientos sino una colaboradora. En *Nunca más* “Lucrecia” aparece del lado de los torturadores, y solo atenúa algo su culpabilidad el hecho de ser la que ayuda a la víctima a parir, ordenando la detención del automóvil y atando el cordón umbilical. En cambio, en su novela Feiling modifica ese pasaje de *Nunca más*, no solo porque lo reescribe, sino porque le da un lugar diferente a “Lucrecia”: al convertirla en Marta Otamendi desplaza su lugar preminente de victimaria para –sin descartarlo totalmente– transfigurarla en otra víctima del aparato represor-masculino. Primero, como detenida-desaparecida (que “colabora” para poder sobrevivir); y segundo, ya en democracia, como víctima del accionar criminal de Estévez Lynch y el “Doctor”.

Pero otro detalle que da cuenta del lugar especial que *Nunca más* tiene en esta novela es que propicia una escena de lectura. Hope es un personaje *leído*: no necesita leer durante el desarrollo de la historia porque ya lo ha hecho antes; no ocurre lo mismo cuando aparece *Nunca más*. Esa lectura es, en más de un sentido, un acontecimiento, de ahí que se la narre con tanto detalle. Lo primero que llama la atención en un relato marcado desde el comienzo hasta el final por la distancia irónica es cómo se describe el efecto que la lectura de estos testimonios provoca en el descreído y sarcástico Hope:

Más de lo que esperaba, ciertamente mucho más de lo que hubiera deseado. Leyó, y a medida que asimilaba las frases –su oralidad de testimonio– la ginebra que bebía se iba tornando aceitosa. El gusto sucio no era atribuible al líquido ni a la condición del vaso, sino a su propia boca, que parecía rezumar una saliva ajena, copiar aquella desde cuyo interior habían brotado esas frases (109-110).

Eso es lo que hace Feiling: adopta esa saliva ajena del testimonio que es la sustancia espesa de *Nunca más*, pero para hacerla funcionar en la trama de su novela. Esa seriedad y el impacto de la lectura se corroboran al día siguiente, cuando Hope se despierta con una náusea que es producto no tanto de la ginebra consumida –tal vez para olvidar lo que ha leído– como de esa saliva que lo invade. Malestar que, además, se acentúa por el contexto de impunidad que beneficia a personajes como Estévez Lynch: “Indulto el año próximo –vaticina Hope– condecoraciones el subsiguiente. ¿Dónde pondrían el monumento al grupo de tareas 3.3.2.?” (112). Por eso, tal vez, la novela se encarga de establecer su propia justicia, nunca mejor llamada “poética”, en la cual juega un papel clave otra biblioteca: la de Marta “Lucrecia” Otamendi.

Al visitar la casa de Marta, donde fueron hallados sin vida su cuerpo y el de la hija de Estévez Lynch (a la que Marta intentaba proteger de su padre abusador), Hope repara en la biblioteca; formada por pocos libros, casi ninguno “de literatura”, salvo algunos *best sellers* y la *Poesía completa* de Horacio Acosta, a quien Hope conoce del ambiente literario de Buenos Aires. Se trata, sin duda, de un hallazgo “asombroso”, como piensa Hope, en el contexto de esa biblioteca, lo cual convierte ese libro de poemas en un indicio clave para la resolución del caso. Tanto el doctor Slater como Estévez Lynch son asesinados –ajusticiados– por Acosta, poeta, homosexual, viejo y tío de Marta Otamendi, quien conoce bien la responsabilidad de sus dos víctimas en la desgraciada vida de su sobrina y en su muerte. Al descubrir el doble crimen, Hope piensa que lo que hizo Acosta fue “llevar el *Nunca más* demasiado lejos”, aunque el poeta ajusticiador insiste en que si no lo hacía “iban a quedar impunes”.

Pero la biblioteca de Marta también resulta reveladora en otro sentido. De esos *best sellers* Hope da solo dos nombres: Stephen King y W. P. Blatty, el autor de *El exorcista*, reconocidos escritores de historias de terror, famosos por el éxito de ventas de sus novelas y por las versiones cinematográficas basadas en ellas. Si el libro de Acosta es un indicio que permite la resolución de la muerte de los dos represores (el homicida es el *autor*), King y Blatty están ahí para dar otra clave: la muerte de las dos mujeres está conectada directamente con el terror. En la biblioteca de la escena del crimen no hay autores del género al que adscribe la novela de Feiling (el policial), sino de terror, porque, en definitiva, parece decirnos, de eso se trata. Este detalle, a su vez, renvía, otra vez, a la lectura de *Nunca más*. Antes de comenzar a leer, Hope razona que “si Marta Otamendi había sido una actriz de reparto, Estévez Lynch seguramente ocupaba varias páginas. Porque iba a la cabeza de los créditos en aquella película de terror, Christopher Lee vernáculo” (108). Si de terror se trata, nada parece más adecuado que emparentar a Lee, uno de los mejores Dráculas de la historia del cine, con Estévez Lynch, encarnación del terror desplegado por la dictadura. En la conexión entre el actor y el jefe del grupo de tareas, o entre los *best sellers* de King y Blatty, y

ese otro *best seller* que es el *Nunca más*, fluyen dos formas de entender el terror que, en definitiva, parecen ser dos caras de una misma entidad.

Otro momento que condensa esa presencia del terror en la novela ocurre cuando se narra un sueño (más bien una pesadilla) que tiene Hope. En ella, luego de atravesar diferentes situaciones, Hope visita el atelier de un discípulo del pintor suizo-inglés Henry Fuseli (o Füssli). Allí se convierte en espectador privilegiado de “La comadreja”, la mejor obra del artista, cuya contemplación lo llena de angustia y miedo, para, luego, yacer él mismo en un camastro del atelier donde, aterrado, soporta sobre sí el peso de una criatura demoníaca. Por un lado, puede decirse que con su sueño Hope incorpora, en términos propios de su formación y de su universo cultural el terror que crecientemente lo asalta en su aventura detectivesca (antes de llegar al atelier pasa por un aula en Florencia que le recuerda la antigua Facultad de Filosofía y Letras, y resulta evidente que la escena final de su sueño está montada sobre *La pesadilla*, la obra más célebre de Fuseli). Pero, por otro lado, ese sueño es también una forma de referirse al género.

En un ensayo breve publicado en 1997 como prólogo a una antología de cuentos de terror, titulado (no casualmente) “La pesadilla lúcida”, Feiling establece que el terror, en tanto género, se define, antes que nada, por el efecto que debe saber provocar en el lector / espectador: “al igual que la pornografía, que busca provocar excitación sexual, el terror pretende [...] provocar un efecto específico y primario: el miedo” (Feiling 1997: 12).⁵ En su propia “pesadilla lúcida”, Hope se convierte en el receptor ideal del género, al experimentar sobre sí todo el peso del miedo de la obra que lo había tenido como espectador. De un modo análogo, podría decirse, a lo que le sucede como lector de *Nunca más*. ¿Qué mejor prueba de la clase de texto que es ese libro (qué mejor prueba de su terror), que la que ofrece el efecto – físico y psíquico– que es capaz de provocar en su lector?

La otra sombra

A diferencia de lo que ocurre en *El agua electrizada*, cuya trama se desarrolla en un presente muy cercano al momento de la publicación de la novela, la historia de *Un poeta nacional* transcurre en la Argentina en los primeros años del siglo XX (1904, para ser exactos). Su protagonista, Esteban Errandonea, es un alter ego no disimulado de Leopoldo Lugones, el “poeta nacional” del título. Claro que si Feiling hubiera querido ser más preciso con su historia (aunque, quizá, menos atento a la música de las palabras) debería haberla titulado “Un poeta estatal”. Porque uno de los problemas centrales sobre el que gira la trama novelesca es el de la relación entre el poeta y el Estado. Mientras que en *El agua electrizada* los hombres de letras investigan crímenes de Estado y hacen justicia ante su ausencia, en *Un poeta nacional* el hombre de letras se hace hombre de Estado para investigar e, incluso, ajusticiar a los posibles enemigos del Estado.

En este sentido la elección del período histórico y del personaje no puede ser más adecuada: hacia 1900 la figura clásica del escritor decimonónico argentino (Sarmiento, digamos), para quien la escritura es una de las tantas formas de hacer política y la acción pública, parte de su condición natural de escritor, ha quedado definitivamente atrás. A principios del siglo XX el escritor se define antes que nada por la condición artística de su oficio, desde el cual puede intervenir en la política (si es que lo quiere o se ve obligado a hacerlo). Un tipo de escritor que se reconoce en los rituales de la vida bohemia y –si carece de renta– que depende del periodismo, el teatro o un empleo estatal para poder sobrevivir. Es

⁵ En *El agua electrizada*, en el momento previo al relato del sueño, Hope establece una analogía similar: “¿Acaso las personas tenían tan pocas aficciones, que sus cerebros se empeñaban en inventar historias durante la noche, películas pornográficas o de terror?” (Feiling 2007: 142).

precisamente a ese llamado del Estado al que el poeta responde al inicio de la novela de Feiling. Errandonea acude a la cita del “Ministro” (así se lo llama) para gestionar un cargo cuya renta le permita poder dedicarse a escribir sin sobresaltos. Pero, en contra de lo previsible (un puesto en el Correo, un cargo diplomático menor o un nombramiento en el Ministerio de Instrucción Pública) lo que el Estado le ofrece al poeta es una aventura. Es decir, sacarlo de su zona de confort para transformarlo en aquello que no es: un hombre de acción. Devolverle esa cualidad tan propia del escritor argentino del XIX, ya definitivamente perdida en el nuevo siglo. Por eso acepta sin vacilar el ofrecimiento: “siempre había ambicionado ser un hombre de acción. Las Guerras de la Independencia, La lucha contra el Indio, Las Guerras Civiles... Tantos relatos que no lo habían tenido como protagonista” (Feiling 2007: 172). Al mismo tiempo que, en términos novelísticos, agradece la oportunidad de ser el protagonista de una novela de W. Scott (autor varias veces invocado como el modelo sobre el que trabaja Feiling aquí): el poeta como un Ivanhoe criollo.

¿De qué se trata el ofrecimiento del estado argentino que convierte al escritor en un hombre de acción y en el inesperado héroe de una novela de aventuras? La primera pista la ofrece el epígrafe inicial: una cita de la biografía de Lugones escrita por J. Irazusta en la que se informa que en 1902 el gobierno argentino le encomendó al inspector Lugones la misión de capturar a un peligroso asesino chileno fugado recientemente del penal de Neuquén. Misión que Lugones cumplió, al decir de Irazusta, “con absoluta objetividad y justicia” (Feiling 2007: 165).

La pregunta es por qué se le encomendó a un poeta una misión como ésta y, además, qué es lo que hizo Lugones en ese rincón inhóspito de la patria para cumplirla con éxito. Enigmas que la biografía de Irazusta no responde y que Feiling aprovecha para desarrollar a partir de allí (de ese insólito lugar en que el estado argentino coloca a un poeta) su relato.⁶ Solo hacen falta imaginación y algunos ajustes. Por ejemplo, si en la historia de Lugones el evadido es un delincuente común, en *Un poeta nacional*, en cambio, el criminal buscado es un anarquista. ¿Qué mejor elección para una novela cuyo héroe es un poeta modernista al servicio del estado nacional que elegir como enemigo a un personaje que se define por su lucha no solo contra el estado argentino sino contra de la idea misma de estado y de nación? Además, en el contexto del 900, el anarquismo es la idea política más cercana a las simpatías del ambiente literario y artístico porteño, al mismo tiempo que un movimiento político capaz de proporcionar a la opinión pública una nueva tipología de criminal: la del “anarquista delincuente” (Ansolabehere 2011).

La “ola de terror anarquista” que escandaliza e inquieta a Europa y Estados Unidos en la última década del siglo XIX y los primeros años del nuevo siglo llega a la Argentina (donde, además, el movimiento anarquista tiene una presencia considerable). Y aunque hacia 1904 el anarquismo local todavía no ha realizado ningún acto de terror importante, Feiling no duda en trastocar los datos históricos y adelantar el más resonante de todos: el asesinato del Coronel Falcón, alcanzado por la bomba de Simón Radowski en 1909, además de anticipar los acontecimientos de la “Patagonia Trágica” de la década de 1920, eligiendo como acompañante militar de la misión del poeta a un tal teniente Varela, tan predispuesto a asesinar obreros en huelga como lo será, en la realidad, el teniente coronel Héctor Benigno Varela, claro que a una escala mucho mayor.

⁶ Quizá Feiling tuvo en cuenta lo que escribió otro Leopoldo Lugones (el hijo, “Polo”). En la biografía que escribe sobre su padre, al llegar al relato de ese episodio, el narrador advierte que “desconcertará” a los lectores y, para probarlo, da detalles dignos de una novela de aventuras sobre las “acciones arriscadas” del poeta en persecución del reo, como cuando se lanzó “solo con su caballo a pasar el río en el cajón, donde apenas cabían hombre y bestia. Emponchada la cabeza el bruto, temblorosos los miembros ante el peligro que presentía...” (Lugones 1949: 111).

Pero en la novela de Feiling, el delincuente que el poeta debe atrapar no coincide con el molde del feroz criminal anarquista armado de bomba y puñal cuya estampa difunden los periódicos, y ni siquiera con el inmigrante ruso-judío a lo Radowitzky, sino que se trata de un argentino de familia patricia provinciana venida a menos, líder de una organización revolucionaria que conspira en las sombras, y que es conocido, entre otros alias, como “Jueves” y “Tadeo Cruz”.

Se trata de dos ejemplos de las numerosas referencias al universo borgeano presentes en la novela. Tadeo Isidoro Cruz es el protagonista de uno de los cuentos en los que Borges reescribe el *Martín Fierro*.⁷ Allí el sargento Cruz, al ver al matrero, reconoce su propio destino de lobo y decide cambiar de bando y pelear junto con el gaucho fuera de la ley. En *Un poeta nacional* el proceso se invierte: Errandonea es un ex anarquista (recordemos al joven Lugones revolucionario de *La Montaña*), antiguo amigo y camarada de quien se hace llamar Tadeo Cruz, pero que ahora trabaja para el estado persiguiendo anarquistas. Por eso, otra de las referencias borgeanas presente en la novela es hacia una de sus figuras predilectas: la del traidor / converso. El otro “alias” del anarquista es “Jueves”, referencia –también borgeana– a Chesterton y su novela *El hombre que fue jueves* (1908), en la que el poeta Gabriel Syme es reclutado por Scotland Yard para infiltrarse en un grupo secreto anarquista cuyos siete miembros son conocidos por el nombre de cada uno de los días de la semana. Los puntos de contacto con la novela de Feiling son evidentes, no solo por el tema del anarquismo sino también por la idea de contratar a un poeta para combatir anarquistas.

El poeta nacional cumple su misión y termina eliminando al enemigo; en el camino han quedado otros muertos y, también, las víctimas de la maquinaria represiva estatal. Si bien se menciona, al pasar, un acto de terror anarquista (el ajusticiamiento del coronel Igarzábal, alter ego de Falcón) y se critica su idealización de la violencia (que justifica la muerte de inocentes), el único terror visible en la novela es el que ejerce el estado nacional, primero con la tortura del anarquista Lifchitz para sacarle información y luego con la matanza de obreros por parte del teniente Varela, pata militar de la expedición que comanda el poeta.

Pero el terror en esta novela no solo deriva de la política. Cuando la expedición llega al canal de Beagle (llamado Hawkins aquí), la zona parece propiciar la narración de historias de miedo. La primera referencia, previsible en un barco que navega por “el fin del mundo”, rodeado de una niebla espesa, es a la leyenda del *Holandés errante*, que al poeta le recuerda un famoso pasaje de *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge (el mismo pasaje –el dato no es menor– que aparece citado también en *Frankenstein*, de Mary Shelley). Inmediatamente –pese a la reticencia del capitán de la nave– se pasa a las “historias de fantasmas”. El primero en narrar es uno de los marineros, que cuenta una historia *real* (es decir, presentada como realmente acaecida, y de la que el capitán ha sido testigo): el encuentro con una ballenera perdida, tripulada por dos ingleses y un nativo, perteneciente a la expedición del HMS Hawkins. La ballenera y sus tripulantes permanecen con ellos, a la espera de ser remolcados hasta su barco al día siguiente; pero durante la noche desaparecen, sin dejar rastros. Cuando averiguan datos del Hawkins se enteran de que su último paso por esa región había sido setenta años atrás, que entre sus tripulantes se encontraba el “hombre de los monos” (Darwin) y que en esa zona perdieron una ballenera con tres hombres que nunca más apareció. A continuación, toma la palabra Errandonea, pero su historia, que transcurre en la zona boreal de Canadá, queda inconclusa: su retórica es rechazada por los marinos que lo escuchan y su estatuto de “real”, saboteado por el capitán, que anuncia que ya conoce la historia porque se la han leído.

⁷ En la novela de Feiling el verdadero nombre del anarquista es “Isidro”.

En efecto, cuando llegan a la casa de Elizabeth Askew (súbdita inglesa a quien el poeta debe llevar de regreso a Buenos Aires, y que es secreta amante del anarquista “Tadeo Cruz”, asesino de su cruel marido, tan inglés como ella), Errandonea descubre en la biblioteca de su anfitriona el relato que fracasó en contar a bordo: se trata de “The Wendigo” (1910), del escritor –también inglés– A. Blackwood. Convaleciente de una herida de bala, Errandonea mata el tiempo traduciendo el cuento al castellano, traducción que la novela reproduce. Se trata de un relato en el que una sombra siniestra persigue, hasta la locura y la muerte, a quienes son presa de su influjo. En su versión, Errandonea hace varios cambios, empezando por los nombres de un par de personajes, pero también (si se lo compara con el original) en la trama de la historia.

Hasta ese momento Errandonea solo parecía estar preocupado, en cuanto a su producción literaria, por el fluir no siempre satisfactorio de sus versos (pertenecientes a diferentes libros de Lugones). Pero la aventura, que lo saca de su lugar habitual de poeta, lo va colocando, de a poco, frente a la prosa y, más específicamente, a la prosa del cuento sobrenatural. A propósito de su traducción, Errandonea le confiesa a Elizabeth que “hace tiempo que quiero escribir un volumen de relatos... fantásticos” (242). Cuando la aventura de Errandonea finaliza, ya de regreso en Buenos Aires, se puede apreciar el último paso de esa transformación (de esa conversión) del escritor: el capítulo final de la novela se abre mostrando la publicación, en un diario de “Ciencias, artes y letras”, de “La otra sombra”, cuento de E. Errandonea que, se supone, es su versión transfigurada del relato de Blackwood. Acto seguido, la novela termina con una escena en que el estado argentino y el Imperio Británico premian los servicios del escritor.⁸

Podemos decir, entonces, que la novela concluye exhibiendo el vínculo entre la conversión del poeta y el terror, en un doble sentido. Por un lado, se verifica lo que el título anuncia: la conversión del escritor en un hombre al servicio del Estado-Nación, que no duda en ser parte de su política represiva; que no duda en conjurar el terror anarquista convirtiéndose, él mismo (un ex anarquista) en ejecutor del terror de Estado. Y, por otro, la conversión del poeta en narrador, en una secuencia que se inicia a bordo del barco, durante la ronda (fallida en su caso) de relatos orales, continúa con la traducción de un cuento escrito en inglés y se cierra con la publicación (bajo su nombre de autor) de un relato fantástico. Aunque quizá sea más apropiado definir “La otra sombra” (siguiendo al propio Feiling) como un relato de “terror” o, más exactamente, de “terror fantástico”. Como ya se dijo, en su versión castellana del cuento de Blackwood, Errandonea cambia los nombres de un par de personajes: a uno lo llama “Clark”; a otro (el protagonista), Ashton Smith. En su citado ensayo sobre la narrativa de terror, Feiling establece cuatro etapas para el género; a una de ellas (la tercera) la denomina “terror fantástico”, y la define por la “incorporación de mundos paralelos e imaginario” que amenazan el orden cotidiano (Feiling 1997: 15). El principal representante de este tipo de narrativa de terror es H. P. Lovecraft, a quien secunda, según Feiling, uno de sus amigos escritores: Clark Ashton Smith. No casualmente el propio Lovecraft destaca a Blackwood entre los “maestros modernos” del “horror sobrenatural”, sobre todo por su cercanía “a la idea de un mundo irreal que amenaza constantemente al nuestro”, y da como ejemplo su relato “El Wendigo” (Lovecraft 1998: 96). Otro de los cambios que introduce

⁸ No hay en la obra de Lugones ningún cuento titulado “La otra sombra”. Pero sí uno cuya trama tiene varios puntos de contacto con la historia que Errandonea traduce y transforma en un cuento propio. Me refiero a “Un fenómeno inexplicable”, incluido en *Las fuerzas extrañas*, el “primer volumen de relatos... fantásticos” (al decir de Errandonea) de Lugones, publicado en 1906 (el cuento apareció originalmente en 1898 bajo el título de “La licanthropia” en la revista *Philadelphia*, dedicada a las ciencias ocultas). Allí hay también una sombra que sigue, implacable, a uno de los protagonistas del relato, y que se le aparece (al igual que en “El Wendigo”) luego de un viaje a tierras exóticas.

Errandonea en su versión del cuento de Blackwood es la inclusión de la ciudad de Providence (Rhode Island) como una de las locaciones, más otros detalles compositivos que resultan ser una referencia explícita al universo de Lovecraft y su “terror sobrenatural”.

De este modo la novela se cierra enfatizando la convivencia de dos terrores, de dos formas de entender el terror que, como en *El agua electrizada*, parecen confluír de manera natural en un mismo cauce. Así, *Un poeta nacional* estaría trazando los orígenes del terror (de los terrores) de la novela anterior: el estado nacional del 900 que tortura y aniquila subversivos anarquistas explica en buena medida la existencia posterior de Estévez Lynch y toda la maquinaria del terror del “Proceso” que este encarna; Lovecraft y sus amigos, como el antecedente necesario de la novela contemporánea de terror, representada como nadie por otro escritor de Nueva Inglaterra, pero del cercano estado de Maine que será elegido como el autor de uno de los epígrafes de *El mal menor*, la “novela de terror” de Feiling. En este sentido puede pensarse que, con “La otra sombra”, no solo Errandonea se ejercita en un nuevo género sino también (y sobre todo) el propio Feiling, quien con esa reescritura del cuento de Blackwood ensaya los rudimentos del “terror sobrenatural” que será el alma de su siguiente proyecto novelístico, donde la marca genérica del terror (perceptible, como vimos, en sus dos novelas anteriores, pero siempre en un discreto bajo continuo) pasa a un ostensible primer plano, justamente cuando la política (y sus terrores) prefieren replegarse en las sombras que les depara el mercado, en la Argentina menemista de los noventa.⁹

Terror y mal gusto

La historia transcurre en Buenos Aires, en 1993, mayormente en el barrio de San Telmo y sus alrededores, aunque hay algunas excursiones a otras ciudades del mundo: La Habana, Londres y Nueva York. La protagonista es la joven, bella, inteligente y cocainómana Inés Gaos, dueña (junto con Alberto Leboud, ex compañero suyo del Nacional Buenos Aires) del restaurante “gourmet” “Picante”. Apenas comenzada la novela, Inés recibe la inquietante visita de una criatura de poderes sobrehumanos, cuyo espantoso olor parece corresponderse con la desmesura de su maldad. Se trata de un “prófugo”, ser maligno y poderoso proveniente del mundo de los sueños cuyo propósito es invadir el universo cotidiano de los humanos y destruirlo, con la ayuda de las demás criaturas de su especie. Los únicos que saben de su existencia y del peligro que entrañan son los “arcontes”, humanos con poderes especiales encargados de impedir que los prófugos invadan el mundo. Uno de esos arcontes (en realidad un imperfecto aprendiz del oficio) es el tarotista uruguayo Nelson Ortega, que intentará asociarse con Inés (dotada, sin saberlo, con los poderes de un arconte) para detener al “prófugo” y salvar a la especie humana.

Teniendo en cuenta la trama que explica las ominosas presencias sobrenaturales, así como otros detalles de la novela, puede afirmarse que *El mal menor* cumple sobradamente con los requisitos del género “terror”, cuya historia y variantes Feiling demuestra conocer con erudita precisión, a juzgar no sólo por lo que exhibe la novela, sino también por “La pesadilla lúcida”, su ya citado ensayo sobre el género. Siguiendo la clasificación que propone allí, podría decirse que *El mal menor* no solo se ajusta al “terror fantástico” a lo Lovecraft (o a lo Errandonea), sino que también tiene rasgos tanto de lo que Feiling llama el “terror burgués”, por la “intromisión de algo siniestro y sobrenatural en un orden cotidiano, como del “terror cinematográfico”, en el que, además de los vasos comunicantes entre cine y literatura, “los personajes abarcan todo el espectro de la sociedad”, y donde “el modo en que (se) representa el sexo y la violencia es indiscernible del de la narrativa realista contemporánea” (Feiling

⁹ Sobre este aspecto de la novela se ocupa Fermín Rodríguez (2014).

1997: 15 y 16). Entre los escritores que menciona para ejemplificar este período destaca a S. King, autor de unos de los dos epígrafes de *El mal menor*, tomado de su relato “The Man in the Black Suit”.¹⁰ Además, la presencia del cine es constante a lo largo de toda la historia porque Alberto, el socio de Inés, es dueño de un video club y fanático de las películas de terror de los años ’80. Así, desfilan, en orden de aparición: *El príncipe de las tinieblas* (1987), *Poltergeist III* (1988), *Cuando cae la oscuridad* (1987), *Candyman* (1992), *Aullidos* (1981) y *Pesadilla* (1984), bastante cercanas al tiempo de la narración, y todas con algún elemento de su trama vinculado con la de la novela: fuerzas oscuras esperando su oportunidad para invadir el mundo, la metamorfosis, el mal asociado con lo demoníaco, el sueño como creador de seres pesadillescos que cobran cuerpo en la vida real, etcétera.

Pero más allá de la necesaria presencia de lo sobrenatural maligno, de ciertos rasgos y de periodizaciones, hay un requisito que –como dijimos, citando a Feiling– todo relato de terror debe cumplir: provocar miedo en el lector. Según Chitarroni, *El mal menor* cumple sobradamente con ese requisito, porque se trata de “una novela que da miedo de verdad” (2000: 10). Piglia, en cambio, propone que en la novela de Feiling “el terror es del orden de los personajes y no incumbe a los efectos de la narración. *El mal menor* no es un relato de terror sino un relato sobre el terror” (2012: 10).

Hay varias razones que podrían explicar ese efecto (o falta de efecto) que Piglia detecta, por ejemplo, la distancia que inevitablemente produce el uso extendido de la ironía y el sarcasmo en la novela. Pero quizá la explicación primera deba hallarse en un desplazamiento que involucra al *mal*, ese manantial del que habitualmente se nutre el terror. Porque el verdadero mal, la fuente primaria del horror que fluye a lo largo de toda la novela no es ese mal común que dictan las convenciones (asociado con lo diabólico, lo perverso, lo oscuro) que, del gótico en adelante, alimenta el terror del género. En este sentido, el título de la novela puede ser leído como un indicio de este desplazamiento: el mal, en el modo habitual en que se lo entiende, es *el mal menor* de esta historia, frente a otra clase de mal, el que realmente horroriza, el mal mayor, es decir, *el mal gusto*.

La novela comienza así:

— Los tacos, los ta-qui-tos.

Cuando tocaron el timbre, hace ya cinco meses, supuse –el portero eléctrico no había emitido ningún preaviso– que se trataba del encargado. La suposición rezumaba optimismo: eran las diez y media de la noche, sábado, y el caos de la mudanza me tenía al borde de las lágrimas. Los peones no sólo habían roto cuatro tacitas japonesas, regalo de mi ex, sino que faltaban varias mallas y un pullover de Manos del Uruguay, todo eso sin mencionar el pequeño inconveniente de que no conseguía que los tirantes de la cama encajasen bien en el respaldo.

Abrí la puerta con mi sonrisa más ganadora, esperando el ansiado ofrecimiento de ayuda y calculando cuál sería un monto razonable para la propina. La mujer con que me topé distaba de parecerse al portero y pronunció su misteriosa frase –nada de buenas tardes, nada de mucho gusto– en un tono decididamente agresivo. Debía tener unos tres años y medir unos ocho centímetros menos que yo, y entre las raíces negras de su pelo teñido de zanahoria se divisaban algunas canas prematuras.

Tras un rato de mirarla con la boca abierta, y cuando se me estaba empezando a secar la garganta, opté por decir algo. Me temo que mi pregunta, aunque quizá esperable en esa situación, no fue un prodigio de perspicacia.

—¿Qué... tacos?

¹⁰ El cuento de King es, a su vez, una suerte de reescritura (¿a lo Errandonea?) de “Young Goodman Brown”, de Hawthorne. El otro epígrafe de la novela es una cita en latín de “*La metamorfosis*”, de Apuleyo.

La mujer, azuzada por el tono dubitativo en que ella seguramente había confirmado el tamaño de mi culpa, lanzó una larga parrafada. Eso me dio tiempo de catalogar los horrores de su indumentaria, desde el jogging naranja cuyas manchas sobre el hombro izquierdo proclamaban el vómito de un bebé –según mis cálculos su segundo, pero luego resultaron ser cuatro, verdadero exceso demográfico– hasta las zapatillas Nike roñosas y el reloj digital de plástico (Feiling 2012: 19-20).

En este fragmento se ve muy claramente cómo Feiling establece de entrada el modo en que debe ser entendido el terror en esta novela, esto es, en su relación primaria con el gusto o, mejor, con el mal gusto. Antes de la aparición del “prófugo” en la vida de Inés –monstruo temible pero convencional– irrumpe esta otra inquietante versión de los monstruosos: esa vecina de pelo color zanahoria con raíces negras, jogging naranja, Nikes roñosas y reloj de plástico; nada de Manos del Uruguay ni tacitas japonesas: sólo el contundente catálogo de muestras de mal gusto capaces de introducir los primeros “horrores” de la novela.

Además de esa mirada de Inés sobre Nancy (así se llama su vecina; el nombre como otro dato más que se suma a los horrores de su indumentaria), el tema del gusto se instala de entrada a través de otros detalles. Primero, con la insistencia sobre una forma específica de saludo, el “mucho gusto”, que Inés piensa como necesaria regla de urbanidad que su vecina, por supuesto, desatiende. Y, segundo, a través del uso del término “regusto”, cuando Inés, en ese mismo capítulo inicial, menciona el tipo de coñac (Rémy Martin) que consume, con el agregado menos sutil de un “Reserva San Juan”. “Mucho gusto”, “regusto”: una forma de enfatizar por dónde pasa el eje (del mal) de la historia.

En la misma dirección hay que pensar el trabajo de Inés, íntimamente vinculado con el gusto. De hecho, su restaurante es definido en oposición a “los gustos argentinos en materia de gastronomía”. Hay varias escenas en que la narración se detiene, morosamente, en la descripción de cómo Inés y su socio se embarcan en la búsqueda de un nuevo sabor, exótico y atrayente. En otra escena, la misma vecina del comienzo (vestida con unos “jeans tan feos que podrían haber sido los viejos Far West de los años ’60 y ’70 y, para colmo de males” con “un pullover en ve ajustado, amarillo patito”) se apareció trayendo “una pírex tapada con papel metálico”. Ofrenda que, a Inés, la “llenó de espanto”, porque para ella (para su gusto) “la cocina de Nancy no era ni sabrosa ni baja en calorías.” (Feiling 2012: 136).

Esta sensibilidad por los espantos derivados del gusto es puesta especialmente en evidencia en el capítulo en el que Inés narra su viaje a Cuba junto con su novio y repara en la arquitectura del hotel en que van a alojarse, el Habana Libre, cuyo “concierto de plástico y hormigón” le basta para definir su estilo como “*Internacional Kitsch*”:

Entre baldosas con forma de trapecio, plantas en canteros hechos con rocas, una fuente ridícula, inmensas escalinatas sostenidas por finas varillas de hierro pintado, columnas de cemento y biombos de madera que separaban algunas áreas, la línea curva se batía denodadamente con la recta, pero las únicas víctimas de aquella lucha eran la estética y el ojo humano” (70).

A esa ofensa al ojo se le agrega, inmediatamente después, otra al oído, cuando, con previsible espanto, Inés escucha que una cantante del hotel arremete con los primeros compases de “Alfonsina y el mar”, mientras la “alarmante presencia” de una turista argentina pondera a los gritos tal elección musical: “No sé qué me *horrorizó* más –dice Inés– si lo que ella empezó a cantar o esa otra voz femenina que aprobó de inmediato la pieza elegida” (72). Pieza cuya letra, además, Inés no duda en calificar de “berreta” (74).

Sobre el gusto hay mucho escrito, especialmente desde el campo de la estética y la sociología. De Max Weber en adelante, por lo menos, se sabe que, lejos de ser una manifestación de la innata sensibilidad de cada individuo, el gusto está determinado por

factores diversos, como el origen y la pertenencia de clase, la educación formal, la familia, el entorno nacional, entre otros, lo cual, a su vez, se transforma en una instancia clave de “distinción”. Como dice Bourdieu:

La “mirada” es un producto de la historia reproducido por la educación. Forma parte del modo de percepción artística que hoy se impone como legítimo, es decir, la disposición estética como capacidad de considerar en sí y por sí mismas, en su forma y no en su función, no sólo las obras designadas por tal aprehensión, es decir, las obras de arte legítimas, sino todas las cosas del mundo (2010: 178).

Si algo define a Inés, eso es su “distinción” o, más bien, la forma obsesiva en que pone en funcionamiento esa “mirada” de la que habla Bourdieu, que la coloca en un estado de alerta permanente, incluso en contra de ciertos detalles que las convenciones sociales (o de determinada clase social) consideran una marca de “buen gusto”. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando repasa la ropa de su novio, el Dr. Vidal Casares, “doloroso tributo al tiránico dios buen gusto: chomba Ralph Laurent mostaza –medias al tono (...)– cinturón de cuero crudo, un jean Levi’s 505 y mocasines Guido clásicos” (43). Algo similar ocurre cuando –en contraste con la ya citada descripción de Nancy y sus Far West– Inés observa con sutil distancia los detalles de su madre, viuda y rica terrateniente, a la que tanto se parece: “conjunto marrón claro, esmalte de uñas terracota y lápiz de labios del mismo color” (136). En este sentido no resulta casual que se nos recuerde que Inés, además de provenir de una “familia bien”, de haber estudiado en el Nacional Buenos Aires, formó su gusto –como dice Bourdieu– en la facultad de Arquitectura, información que se completa con el detalle de que el único libro que compra en su recorrido por La Habana es uno de E. Gombrich.

Esta insistencia en el gusto y su vínculo con el espanto también es notoria en la descripción del edificio en que vive Inés, espacio clave de la novela, donde se abre y se cierra su historia. Suerte de versión moderna y porteña del castillo gótico, el horror que emana del edificio proviene, antes que nada, de su fealdad: “ya sé que el edificio es un horror –le concede Inés a su madre–. Hice unos años de Arquitectura, ¿te acordás?” (137). Pero la dimensión extraordinaria del horror que emana de él es que esa percepción también llega a quienes notoriamente no poseen las disposiciones para la apreciación estética de Inés, como es el caso de la madre de Nelson Floreal, doña Adela, arconte agonizante que trata, con su último aliento, de impedir el triunfo del prófugo. Habitante de una humilde pieza cuya decoración, desde la perspectiva de Inés, podría ser calificada como un estereotípico tributo al *kitsch*, y devota seguidora de la telenovela “Celeste, siempre Celeste”, al observar el edificio de Inés, doña Adela percibe ese “horrible bloque de concreto” que es el edificio y “el modo en que usurpaba el espacio de las casas bajas” como algo “de por sí maligno”, independientemente de la presencia o no del prófugo. Incluso su hijo que, entre otros detalles del atuendo, suele usar una estridente vincha color naranja y tomar vino de damajuana rebajado con jugo del mismo color que su vincha, al observar el edificio de Inés siente de inmediato que es tan “siniestro” como se lo había descrito su madre. Espacio de mezcla, ubicado (como insistentemente se informa en la novela), entre la C.G.T. y la Facultad de Ingeniería, ese edificio es capaz de albergar, con sólo un piso de distancia, a dos personas tan disímiles (de gustos tan disímiles) como Nancy e Inés. Es tal vez por eso –por esa inquietante presencia del horror del mal gusto– que es allí, en ese edificio, donde, por primera vez –y a continuación de la “horrorosa” irrupción de Nancy– cobra entidad ese delegado del mal que es el prófugo, cuya existencia, por otra parte, depende de Inés, es decir de sus sueños.

Pero, a su vez, esta insistencia sobre el gusto y el mal (que permite entender lo “siniestro” como la pavorosa percepción de que lo que se considera ajeno resulta ser más familiar de lo que se quisiera) no puede dejar de pensarse también como una reflexión sobre la narrativa de terror, sobre las convenciones del género y su historia. Cuando el narrador en

tercera persona que se alterna con la voz de Inés –y cuya misteriosa identidad se revela recién al final– menciona, a propósito de doña Adela, el programa televisivo “Celeste, siempre Celeste”, al describir con ironía la relación entre el *leit motiv* musical y la trama de la telenovela, hace referencia a “la inapelable lógica del género” (56). Inapelable lógica que también (Feiling lo sabe de sobra) se aplica al terror. Desde sus inicios con la novela gótica, el terror, en tanto género, estuvo asediado por el (mal) gusto. Por un lado, como lo demuestra tempranamente Ann Radcliffe (tal vez la representante más destacada del género) la novela gótica hace suyas las ideas de Edmund Burke acerca de lo bello y lo sublime, y la consideración de “terror” y “horror” como categorías estéticas (Radcliffe 1966). Pero, por otro, la relación inicial del gótico y el terror con el mal gusto y su consiguiente confinamiento a los suburbios de la baja literatura es algo que también ha definido históricamente al género; algo con lo que la novela de Feiling, sin duda, se propone lidiar.

Entre la cita en latín de Apuleyo y la de King, los epígrafes no sólo dan una pista sobre la trama de la novela, sino también sobre el modo en que *El mal menor*, su autor y su obra se colocan frente al género, en una especie de intento de equilibrio entre una forma narrativa clásica (latines incluidos) y un autor (King) consagrado por el mercado y la taquilla cinematográfica, pero todavía (a mediados de los noventa) mirado con recelo desde los circuitos de consagración literaria. *El mal menor*, entonces, como una novela que, lúcidamente, detecta y trabaja esa tensión entre terror y mal gusto (marca de nacimiento que define el género) y que, provocativamente, Feiling explota, aunque sin perder nunca de vista los horrores de caer del todo en ella.

Referencias bibliográficas

- Ansolabehere, P. (2011), *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bourdieu, P. (2010), *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.
- Chitarroni, L. (2000), “La ciudad y el relato en los noventa”. En Rose Corral (edit.), *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*. México: El Colegio de México: 117-123.
- CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) (1985), *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. EUDEBA: Buenos Aires.
- Feiling, C. E. (1997), “La pesadilla lúcida”. En *Los mejores cuentos de terror*. Rosario: Ameghino.
- _____ (2007), *Los cuatro elementos. Tres novelas y un bonus track*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Lovecraft, H. P. (1998), *El horror sobrenatural en la literatura*. Buenos Aires: Leviatán.
- Lugones, L. (hijo) (1949), *Mi padre. Biografía de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Estrada.
- Piglia, R. (2012), “Prólogo”. En C.E. Feiling, *El mal menor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 10-12.
- Radcliffe, A. (1966), “On the Supernatural in Poetry”. En *The Mysteries of Udolpho: a Romance*. London: Oxford University Press.
- Rodríguez, F. (2014), “La hora de los 90. Una novela de terror”. *Boletín de la Biblioteca del Congreso Nacional*: 39-45.