

Asesinas mágicas. Narradoras en el cruce de géneros. Una aproximación a las novelas

Santería, Sacrificio, y Éste es el mar

Lucía Feuillet (CONICET-UNC)

Resumen: En nuestro trabajo analizaremos la coexistencia conflictiva de los mundos fantásticos y del terror con las transgresiones propias del policial, vehiculizada por las perspectivas enunciativas de la serie de Leonardo Oyola *Santería* (2008)-*Sacrificio* (2010) y la novela de Mariana Enriquez *Éste es el mar* (2017). El personaje de Fátima que narra la serie negra de Oyola está atravesado por la contradicción entre lo mágico y lo marginal, signada por una “naturaleza” contra-natura (animalizada) que enfrenta la hostilidad de la miseria en Puerto Apache. La perspectiva de Helena en la novela de Enriquez está construida desde lo extraño, articulada en el Enjambre que hace del consumo canibalismo, y en un viaje iniciático hacia su primer “dios” asesinado. Una percepción no lineal de los tiempos signa el choque entre los mundos de lo social y lo sobrenatural, la narración del pasado desde el peligro y la visión de un futuro de lo imposible hacia la subversión que implica la recuperación de la versión de los vencidos.

Leemos en nuestro corpus una serie contradicciones sociales en la yuxtaposición de las matrices de distintos géneros –policial, fantástico, terror–. Enunciados desde perspectivas narrativas monstruosas que cruzan lo imposible y lo prohibido (Foucault)¹ los antagonismos persisten en la coexistencia de lo animalizado y lo humano, lo vivo y lo muerto, los mundos de lo mágico-sagrado y un realismo descarnado, desprovisto de tecnicismos lingüísticos. Sin embargo, no son los espacios ni los cuerpos lo que organiza el eje de nuestro trabajo, sino la ruptura de las continuidades temporales que superpone mundos incompatibles en los relatos. Se evidencia así el funcionamiento caótico de un

¹ Aludimos a la figura del monstruo, según la definición de Michel Foucault, en referencia a su complejidad jurídico-biológica (Foucault 61) y moral (Foucault 80-81), es decir, el principio de anormalidad opera desde este punto de vista como doble desafío a lo humano y a la norma (Giorgi).

modo de producción que, paralelamente al bienestar económico de algunos sectores, produce excesos de miseria y destrucción (Eagleton 28).

Fátima Sánchez, la narradora de la novela de Oyola que puede ver el futuro, enuncia la historia social de un desplazamiento de la villa Puerto Apache para la creación de Puerto Madero. En *Éste es el mar* un narrador focalizado en Helena relata el pasado de pobreza y acoso infantil de James, exitoso cantante de una banda de rock a quien debe asesinar. Como primera contradicción producida por la perspectiva de la transgresión delictiva y la potencialidad mágica de ambas señalamos la tensión entre la utilización de los poderes para el beneficio propio o de la comunidad a la que pertenecen. El dinero en medio de estas ficciones opera como instrumento desestabilizador, para la cartómaga de *Santería* el dinero recibido por el don es moralmente contaminante y transgresor. Para Helena en *Éste es el mar* producir la leyenda de James en medio de una gira millonaria implica usar la historia oculta de su infancia, su madre adicta y su pasado miserable.

A la vez, la disputa por el dinero y el interés funcionan al modo de una metarreflexión sobre la ficción, ambas protagonistas se valen de la invención y la mentira para ganar dinero o ascender jerárquicamente en sus comunidades. El primer caso es el de Fátima, que confiesa así su transgresión: “Son clientes. Les prestamos los servicios que vienen a buscar y les vendemos lo que no necesitan. Yo, como buena cristiana, soy flor de pecadora” (Oyola 29). El segundo, el de Helena, que miente para parecer humana, y asesina a una fanática para llamar la atención de las Luminosas, confirmando así su habilidad: “La había elegido bien, pensó Helena antes de evaporarse en el calor del vagón. Era débil y estúpida y cobarde” (Enriquez 13).

En *Santería* y *Sacrificio* las visiones de Fátima funcionan como alteración de los tiempos, empujan la novela hacia el futuro, lo prefiguran y ponen en primera instancia la

perspectiva de la lucha contra un destino prefijado, dibujando un objetivo imposible. Retomamos aquí, como instrumento de lectura en diálogo con nuestra visión, el *Ángelus Novus* presentado por Benjamin en “Tesis sobre la historia”. La figura inspirada en un cuadro de Paul Klee personifica un ángel que se aleja del pasado con los ojos vueltos hacia la catástrofe que este representa. Una tempestad (el progreso) lo impulsa al futuro, hacia el cual vuelve la espalda pretendiendo un imposible: recomponer lo destrozado (Benjamin 173).

La recuperación del recuerdo de las palabras Ña Chiquita en *Santería*, de quien Fátima ha aprendido el arte adivinatorio, confirma la visión benjamínea en términos de un lenguaje popular. Ante la pregunta de la aprendiz de cartómaga, la elocuencia de la Tía subvierte así la perspectiva de la esperanza: “Que cagamos Fati, eso pasa. Cagamos siempre” (Oyola, Sacrificio 38), es decir, lo que viene es casi siempre peor. Este es el destino trágico de derrotados que toca a la comunidad de la maga, una conjunción de personajes que está en los bordes de lo legal y lo ilegal. Aguirre es un policía bonachón aunque no escapa de la complicidad en el secuestro ilegal de niños en la dictadura, Danielín un delincuente devoto de San La Muerte -“lo usamos los que andamos enfierrados porque tenemos laburos de riesgo. Parar tortugones, hacer un express en un banco” (Oyola, *Santería* 48)- y el Emoushon un infantil pero peligroso ladrón armado que en una escena asesina a los guardias de La Marabunta solo para comprobar si tienen *payé* (el signo de los devotos de San La Muerte).

El pasado de las trayectorias dobles de Fátima (la Víbora Blanca) y su enemiga, Lucía Fernández (La Marabunta) también es el signo de un futuro social devastador. El origen de la primera está marcado la posible falla moral de la madre. La comunidad brasilera de la villa El Jabuti excluye a la niña “blanca” del barrio, y el padre accede porque

crea haber sido engañado. Mientras, la historia del ascenso social de Lucía como prostituta VIP configura toda la serie de transgresiones morales sobre las que se funda el pecado de la avaricia, tal como es presentado por la narradora. Fátima emerge a la vida en un basurero rodeada de lombrices albinas, y/o gracias a la intervención de la Ña Chiquita. Lucía lo hace gracias a asociación con poderosos corruptos de todas las esferas sociales, desde militares hasta intendentes asociados a organizaciones delictivas son el signo del funcionamiento de una sociedad en torno a las actividades ilegales y el poder. Enunciada por la Marabunta aparece la dimensión biológica de lo monstruoso en el axioma de la especie: los reptiles albinos tienen un fuerte instinto de supervivencia.

Allí se rescata también la leyenda que se convierte en argumento para la exclusión de Fátima, una historia de las desgracias y miserias de una anciana que no podía morir en Las Salinas, extraños seres sobrenaturales le entregan una bebé amenazada de muerte por un enorme reptil albino, y las poblaciones cercanas se convierten a su paso en una colección de cadáveres llenos de hormigas. La voz narrativa explicita desde su enunciación la tensión con la versión legendaria: “Teníamos que escuchar las habladurías del Jabuti. También sus supercherías. Todas esas putas giladas” (Oyola, Santería 74). En este sector de la novela hay una apelación al poder de la duda y la sospecha que produce la ficción ante el lector: “Sí. La Marabunta, como yo, salió de acá. Y una de estas dos historias es verdadera y la otra falsa. O puede que las dos sean falsas. O lo que es peor: las dos pueden ser verdaderas” (Oyola 83).

En *Santería*, el Puerto Apache y Las Salinas son dos espacios que dan cuenta de la temporalidad del cambio en torno a los desplazamientos sociales y la destrucción, el primero por el negocio inmobiliario y el segundo por la aparición de criaturas sobrenaturales y, en segundo plano no enunciado, la urbanización. En *Sacrificio*, la

Estación de trenes de Tucumán y el hotel tomado de Once permean la coexistencia conflictiva de vivos y muertos que configuran un futuro rebelde. El efecto que prevalece en la narración es el de la intersección de dos historias temporalmente paralelas, una en el espacio de lo mítico, un pueblo fantasma -el lenguaje aquí adquiere la dimensión de lo literal, porque el lugar está invadido por muertos vivientes- y la escondite de una Fátima en un hotel “tomado” en Once para evitar el secuestro de su hijo, prefigurado en el final de la primera parte.

Los antagonismos que no pueden resolverse en el ámbito de la vida y de lo racional, deben confrontarse en el espacio de los muertos, la magia y lo inexplicable. El conjuro mágico de la maga Lorelei (prima de Fátima) en Tucumán excede lo individual, su destino rebelde está determinado por el lenguaje y el origen social, de allí que los muertos la designen “María de color ébano”. Ella puede liberarlos porque lleva en su piel la historia de los esclavos. Mientras, la dimensión del sacrificio redentor es ocupada por el Emoushon que muere heroicamente designado como el “pobre Cristo roto”.

La narración de Enriquez tiene la estructura de un tránsito del no saber al saber, desde la urgencia del futuro al aprendizaje del recuerdo. A su vez, el movimiento va desde el masivo y despreciado trabajo de Helena del Enjambre –que sugiere un paralelismo con la alienación del capitalismo desarrollado-, hasta la prevalencia de un interés individual pero subversivo, en tensión con la comunidad organizada jerárquicamente que impone otras reglas. Citamos su conversación con la “madre Hécate”, fuente de mitología, poder y sabiduría:

Qué abandonado está el Enjambre, pensó Helena, y se sintió feliz de haber dejado atrás esa vida de incertidumbre, esa vida comunal y trabajosa donde nadie tenía un nombre, donde no había respuestas y la vida era paciencia y movimiento, ser eficiente para que te notaran, te vieran y te sacaran de ahí
-Puedo ver tu voluntad, la que tus hermanas vieron. Es alta y fría. [...]
-Él guarda secretos –dijo Helena-. Quiero conocerlos.
-¿Y eso va a ayudarnos a todas, no solamente a tu curiosidad? (Enriquez 76).

Es en esta escena donde surge la dimensión de lo imposible del recuerdo que subvierte las tradiciones de la comunidad, para la madre Hécate es imposible que Helena recuerde las canciones, aunque al final lo hace y las ofrenda a James para que su trascendencia lleve el signo de lo maravilloso.

El relato incluye también el rescate de un pasado de miseria social, donde una madre adicta somete a James al abandono, la violencia, el hambre y la violencia sexual. La mujer obtiene dinero obligando al niño a posar frente un hombre desnudo que se masturba. La enunciación de esta historia está introducida en letra itálica y representa una intrusión en la conciencia ajena, un “robo” –que alude alegóricamente a los modos de creación literaria. La perspectiva de enunciación es amplia, los poderes sobrenaturales hacen verosímil la introducción fugaz en la conciencia de otros personajes, pero particularmente lo que se produce en esta escena es una imagen doble, la relación sexual narrada es el inverso de la intromisión simultánea de Helena en la conciencia de James para extraer lo indecible.

Otro efecto del trabajo con esta perspectiva es el de la desnaturalización de lo humano, todo lo que es cotidiano como comer, beber, llorar, dormir, es narrado desde el extrañamiento y el aprendizaje imitativo. Mientras, los poderes de transformación en otras sustancias, la ausencia de las distancias y la dimensión discontinua del tiempo se representan como lo habitual. Lo insólito narrado en la novela hace destacar, en el fondo de la historia, el monstruoso fanatismo de adolescentes caníbales que adoran a sus ídolos en la misma medida que quisieran destruirlos: “Helena sintió el amor desesperado y se permitió entrar en el Enjambre una vez más y ver lo que los fans querían, imágenes del vientre de James destrozado, un ave comiendo su intestino, manos en el cuellos, dedos que se hundían en sus brazos. No le tendrían piedad” (Enriquez 65). Lo que se traduce mediante la

perspectiva es esta devoción como necesidad vital del Enjambre, es decir el consumo caníbal destinado a la supervivencia y la reproducción de las jerarquías.

Igual que en la novela de Oyola, las canciones son indicios, códigos de interpretación, la música impone preguntas a las cuales la ficción responde desde la yuxtaposición de opuestos. Es el caso, por ejemplo, de la “Balada del diablo y la muerte” que precede el penúltimo capítulo de *Santería*, y que narra el encuentro entre los seres sobrenaturales que destacan el miedo al ser humano. El efecto en *Éste es el mar* es el mismo, como anuncia el título de la canción de Fallen en español que descifra Helena: “Un valiente mundo de dioses y monstruos”. El choque de los mundos provoca el extrañamiento sobre lo humano, las Luminosas son crueles y asesinas, pero lo que se evidencia es la descomposición de una sociedad donde el cuerpo del niño James es mercancía para la perversión. Mientras el consumo provoca destrucción en todos los sentidos, los seres sobrenaturales se alimentan de este exceso humano.

Los tiempos en subversión

El tiempo de las Luminosas es el de la eternidad, el humano, el del perpetuo cambio, y lo que destaca de fondo es lo inexorable de la muerte. Aunque Helena pertenece a una especie que puede estar en todas partes al mismo tiempo (Enriquez 111), se interroga a modo de rebelión individual, sobre el modo de vida y el recuerdo humano:

Helena piensa que, si todos los dioses deben estar muertos, ellas, que están vivas, deben ser más que diosas. Piensa en James —el dios que yo maté— y sabe que, mientras ella lo recuerde, será recordado.

Cuánto tardará el olvido, se pregunta.

Cuánto faltará para ser una de las antiguas.

¿Y si es mentira que las antiguas ya no recuerdan?

El aprendizaje de lo humano en Helena es el de oponerse al olvido propio de su especie. El aprendizaje de Fátima es su revés, hacia el saber de las propias potencialidades monstruosas y los modos de leer el futuro. El pasado es una catástrofe, pero mirar hacia él es un modo

de luchar contra las fuerzas del olvido en Helena, y el futuro en la mirada de Fátima es la salvación, por eso la última imagen enunciada a modo de recuerdo del futuro en *Sacrificio* está signada por la muerte de la Marabunta y el reconocimiento del hijo secuestrado. La linealidad del tiempo se rompe por medio de la inserción de la teología en el texto de Benjamin mencionado arriba, que cifra en ella un índice secreto hacia la redención (168). La Víbora Blanca recupera un fragmento bíblico desde el manicomio, y lo lee en clave interpretativa de futuro, el fragmento cifra el destino de su hijo, Ezequiel, 25/17 hacia la venganza.

Articular el pasado históricamente implica, según el filósofo alemán, apoderarse del recuerdo como una imagen del momento de peligro retomando la versión de los vencidos para que la tradición no se convierta en un instrumento de la clase dominante. El pasado, de esta manera, se lee como imagen que relampaguea en el momento presente, que impulsa a la interrupción permanente del *continuum* de la historia, prescindiendo de la construcción del tiempo como algo absoluto. En este sentido el recuerdo de la versión de los vencidos es un acto revolucionario, un gesto de redención hacia el futuro. La enunciación en estas novelas es un acto de rebelión individual que subversiona los tiempos y se dirige al futuro de la utopía social, mixturando los modos de representación de lo racional y lo irracional y prefigurando la creación revolucionaria.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Escritos políticos*. Madrid: Abada Editores, 2012.
Eagleton, Terry. *¿Por qué Marx tenía razón?* Barcelona: Península, 2011.
Enriquez, Mariana. *Éste es el mar*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.
Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
Giorgi, Gabriel. «Políticas del monstruo.» *Revista Iberoamericana* (2009): 323-329.
Oyola, Leonardo. *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina, 2010.
—. *Santería*. Buenos Aires: Aquilina, 2008.