



ESPECTROS DE DESOBEDIENCIA. LA PESTE, EL DOBLE Y LA ABYECCIÓN EN *LA SED* DE MARINA YUSZCZUK

Disobedience Spectres. Plague, the Double and Abjection in La sed by Marina Yuszczuk

Lucía Feuillet* 

RESUMEN

El artículo aborda una lectura del gótico contemporáneo en la novela *La sed* (2020), de la argentina Marina Yuszczuk. La crítica dialéctica orienta la interpretación propiciando el diálogo entre niveles hermenéuticos y planos del modo de producción social. El doble y la abyección son instrumentos críticos que permiten abordar la articulación de dos voces narrativas. Por un lado, el relato presenta la enunciación de una vampira que despliega su ansia asesina en varias épocas y, por otro, la de una joven que busca superar la enajenación doméstica y social en la contemporaneidad. Asimismo, las transformaciones históricas presentan lógicas temporales discontinuas y superpuestas, como la dinámica de excepcionalidad impulsada por «la peste» de fiebre amarilla en el siglo XIX y el comienzo de la pandemia del COVID-19. Estos escenarios configuran indicios del funcionamiento de una totalidad social conflictiva y aparecen como «mal estructural», en tanto dejan entrever claves de dominación que persisten, justamente, porque oscurecen la comprensión de su vínculo con las individualidades que la conforman.

Palabras clave: Marina Yuszczuk, gótico contemporáneo, crítica dialéctica, literatura argentina.

ABSTRACT

I approach a reading of the contemporary gothic across the novel *La sed* (2020), by the Argentinean Marina Yuszczuk. The dialectical critique orientates the interpretation by promoting a dialogue between hermeneutical levels and planes of the social mode of production. The double and the abjection are critical instruments that allow us to consider the articulation of two narrative voices. On the one hand, the story presents the enunciation of a vampire who deploys her murderous craving in various epochs, on the other, a young woman voice who seeks to overcome domestic and social alienation in contemporaneity. Likewise, historical transformations present discontinuous and overlapping temporal logics, such as "the plague" of yellow fever in the 19th century and the onset of the COVID-19 pandemic. These scenarios indicate the functioning of a conflictive social totality that appear as "structural evil", insofar as it reveals keys of domination that persist precisely because they obscure the understanding of their link with the individuals.

Keywords: Marina Yuszczuk, contemporary Gothic, dialectical criticism, Argentinian literature.

1. Espectros y desobediencias. Consideraciones iniciales

Una fantasmagoría femenina recorre la literatura gótica: el espectro de la sedición y el exceso. Bertha Mason es la sombra que acecha en la mansión de Thornfield y persigue a Jane Eyre, institutriz subyugada por el abusivo Rochester, en la novela que Charlotte Brönte publica

* Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Facultad de Filosofía y Humanidades. Doctora en Letras.

Correo electrónico: feuilletlucia@mi.unc.edu.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7210-9513>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i2.55996>

Recepción: 1/2/2023 Aceptación: 16/3/2023



en 1847 bajo el seudónimo de Currer Bell. El relato plantea una dinámica laberíntica de develamientos y escondrijos tras la cual Mason —antigua esposa del patriarca— se adivina como el doble de Eyre, en tanto refracta el destino posible de la protagonista y advierte el peligro tras el signo de la estructura de abolengos que cimenta la perfidia de Rochester. Dispuesta a prender fuego a los muros de la cárcel matrimonial, Mason es el testimonio de un pasado salvaje y colonial —la unión pretérita con el propietario de Thornfield en Jamaica— que desestabiliza el presente y el futuro —el esperado matrimonio con Jane y la pacífica vida familiar—.

Y aunque la heroína de *Jane Eyre* finalmente sucumbe a los encantos del patrón, se transforma simultáneamente en la destinataria-modelo de una torsión operada en el orden de la cognición, porque aborda los pasajes, guaridas y recorridos misteriosos de las lógicas de dominación hasta hallar los secretos de sus formas más horribles. De esta manera, la imagen de la dama espectral encerrada en los muros del castillo gótico emerge como retorno conflictivo de lo oprimido y amenaza a la estabilidad de los mandatos de dominio. María Negroni (2015) ha recuperado el gesto subversivo de las heroínas góticas que abren puertas, exploran escondites y conspiran en los rincones de las mansiones, donde encuentran los vestigios de una fémina peligrosa y hostil: «O bien un vampiro, a Thing, un monstruo intoxicado de pasión que insiste en regresar del encierro para transgredir la frontera entre los sexos, entre vida y muerte, materia y espíritu, cuerpo y palabra» (p. 125).

La novela que se aborda aquí, *La sed* (2020), de Marina Yuszczuk, está presidida por una silueta espectral similar que conecta desobediencia con abyección para ofrecer una visión reticular e imperfecta de la supervivencia de oscuras condiciones de sujeción. El relato modula dos voces entre las cuales se trama la posibilidad emancipatoria de la transgresión: en primer lugar, la enunciación de una vampira que narra su huida de Europa y la llegada a una Buenos Aires del siglo XIX, en las puertas de la epidemia de fiebre amarilla. En segundo, la voz de la humana Alma está situada en la contemporaneidad y cuenta un duelo doble, el de una hija que asiste a la enfermedad degenerativa de su madre, y el de una joven que escapa al tedio cotidiano desenterrando puertas prohibidas. La novela desemboca en una fractura temporal entre la



epidemia de la mencionada enfermedad hemorrágica en 1871 y la incipiente pandemia del COVID-19 —que enmarca el ambiente enrarecido del final del relato—.

Considerando que la literatura de terror en Latinoamérica se ha apropiado de los motivos y tropos del gótico para mostrar las consecuencias de la desigualdad y los sistemas de opresión en el siglo XXI ([Casanova Vizcaíno y Ortiz, 2020](#), p. 44), se indaga en los sentidos de la novela de Yuszczuk desde el punto de vista de la crítica dialéctica. Dicha mirada orienta este trabajo para destacar que no hay construcción de saber posible si no en virtud de una autoconciencia de la limitación de las epistemologías vigentes, y de la creciente inconmensurabilidad de la relación entre la experiencia privada y una estructura social misteriosa e irresoluble, que solo permea señuelos de lo incognoscible.

2. Gangrena y exceso: breve reflexión sobre el gótico

Es necesario apuntar aquí algunas consideraciones críticas sobre el gótico¹, aunque sin pretender una exhaustiva incursión en los nutridos estudios de este modo narrativo. La ya citada María Negroni ([2015](#)) dice que el gótico es la gangrena del Iluminismo y con esta metáfora patológica historiza y conceptualiza el género (p. 20). La gangrena refiere a las supervivencias de lo corrompido en un organismo en riesgo, ya que involucra un corte en el suministro de sangre que causa infección y necrosis de una parte del cuerpo. La idea que subyace a este planteamiento es que la racionalidad dominante de cada época tiene sectores rancios, espacios de penumbra que causan dolor, putrefacción y muerte. En este sentido, el gótico se alza como un discurso que exacerba las tensiones entre lo real y lo impensable ([Negroni, 2015, p. 21](#)), o más bien, que vuelve sobre lo último a contrapelo de lo primero.

Respecto a los motivos centrales de esta matriz de representación, el especialista Fred Botting ([2005](#)) subraya que el gótico se apoya en el exceso y en la transgresión. Desde sus orígenes —entre el idealismo y el individualismo romántico y la decadencia de la época

¹ José Amícola explica que el término *gótico* estuvo ligado en la etapa feudal europea a las catedrales medievales, que eran calificadas con esa expresión a partir de una caracterización imprecisa de lo bárbaro (en virtud de sus vínculos con las tribus germánicas). En el periodo neoclásico, esta idea se asocia al estilo arquitectónico difundido como signo de la potencialidad burguesa, concentrado en el exceso, lo oscuro y lo irracional (Amícola, 2003, pp. 15-16). En el siglo XVIII, ya en pleno *gothic revival*, el término se acerca a las configuraciones contemporáneas, es decir, a una recuperación y apropiación de rasgos culturales de los pueblos del norte europeo (Amícola, 2003, pp. 16-19).



victoriana— la aparición de monstruos, espectros y demonios en naturalezas desoladoras y castillos laberínticos con pasajes secretos contribuye a evocar un conjunto de miedos y ansiedades culturales (Botting, 2005, p. 2). El efecto de lo extremo se relaciona, a su vez, con las frecuentes rupturas de las normas legales, racionales y biológicas que se narran en estas ficciones, que tematizan no solo comportamientos delictivos, sino también ambiciones y deseos incontrolables, además de suscitar impresiones vinculadas al terror y el horror². Ya señalamos el comportamiento transgresor de Jane Eyre que —al igual que otras heroínas góticas (Emily en *Los misterios de Udolfo* o Adeline en *El romance del bosque*, ambas de Ann Radcliffe) — abre puertas, investiga rincones prohibidos y descubre los signos de libertad en los territorios de sujeción (castillos, abadías, peligrosos bosques y moradas en ruinas).

En el campo de la crítica argentina, José Amícola (2003) sugiere hablar de un modo gótico «encabalgado» entre varios géneros literarios, y aclara que su estética y potencia narrativa excede los límites de lo novelesco (pp. 29-30). A pesar de que el estudioso otorga un lugar clave a los problemas del *gender*³ en el gótico, recae con frecuencia en los mismos estereotipos que visibiliza. Por ejemplo, afirma que: «la retórica del exceso se representa en la explosión de lo emocional y el miedo, ambas cualidades que se adjudican ahora a la mujer» (p. 29). Otro caso de este tipo de consideraciones es su calificación de los miedos femeninos como fantasías perversas: «Los pavores femeninos a la violación, el parto y la tiranía masculina literaturizados en las ficciones góticas escenifican fantasías masoquistas de la mujer» (p. 37). Los retratos narrativos de la «tiranía masculina» se repiten efectivamente en distintas etapas del gótico. A fines del siglo XVIII, en *Los misterios de Udolfo* (1794), la joven Emily sufre todo tipo de abusos en el ruinoso castillo donde su tío, el criminal Montoni, la encierra para obligarla a ceder su herencia. A

² Vale destacar aquí la diferenciación entre el terror y el horror que introduce Botting (2005) para definir al gótico. Mientras el primer efecto está relacionado a lo sublime, con una «elevación subjetiva» que permite superar el momento de peligro en una expulsión del objeto de amenaza hacia un afuera, el segundo muestra una contracción y repliegue ante la inevitabilidad de la invasión (2005, p. 6). El terror y su movimiento expansivo permitiría el restablecimiento de los límites entre el afuera y el adentro, orientándose hacia un equilibrio que ratifica los valores sociales. En cambio, el horror es un efecto que paraliza y se inscribe en el contacto con la mortalidad como límite absoluto (Botting, 2005, p. 48). Sandra Gasparini (2020) recupera a Botting al hablar de estos efectos en ficción argentina, pero agrega que el terror: «Se conecta con el dominio sociopolítico y se asocia con el sello de un régimen. En este sentido, el efecto combina la inmersión en una condición de “abyección política” con la ilusión de escapar de esa situación y “re-emergir” del escondite. En cambio, el horror capitaliza la impotencia» (p. 17).

³ El autor define esta categoría como conjunto de operaciones culturales de adjudicación de ciertos patrones de comportamiento vinculados a lo sexual, que son naturalizados como absolutos (Amícola, 2003, p. 23).



mediados del XIX, en *Cumbres borrascosas* (1847), de Emily Brönte, el seductor Heathcliff oprime y maltrata a criados y familiares por igual. Asimismo, estas mencionadas recurrencias no responden a una «fantasía masoquista», sino a la representación de los rasgos persistentes en la estratificada dominación patriarcal.

Las investigadoras Jimena Néspolo y Sandra Gasparini mencionan potencialidades del gótico que dialogan mejor con la lectura que aquí presento, y a la vez me permiten introducir algunos antecedentes en la ficción argentina⁴. En sus estudios sobre Eduarda Mansilla (1834-1892), Néspolo (2015) destaca que los textos de esta escritora contribuyen a visibilizar el lugar de la mujer en una estructura social que la circunscribe a lo doméstico y la somete a las decisiones y a la autoridad masculina (p. 32). El trabajo con lo gótico, el *fantasy* y la ficción científica dan a su narrativa un carácter intercultural e intergenérico que se aprecia en los relatos «El ramito de romero» y «Dos cuerpos para un alma». El último tematiza el doble y el pacto fáustico, ambos elementos claves en el terror y el gótico, mientras el primero narra el viaje astral de un estudiante de medicina. Esta experiencia inexplicable está potenciada por el aroma de un ramo de romero que le ha obsequiado una joven, y se desarrolla a partir del contacto con el cadáver de una misteriosa dama. Por eso, Néspolo (2015) afirma que el gótico se entronca allí en la representación de una sensibilidad asimilada con lo femenino y lo subalterno (p. 24).

Gasparini (2020) también considera estos aspectos cuando analiza los escritos de Juana Manuela Gorriti (1818-1992) y concluye que los personajes femeninos de sus escritos atraviesan momentos de sensibilidad extrema asociados al terror. Por ejemplo, «Una visita infernal»⁵ es un cuento brevísimo sobre una novia asediada por una imagen demoníaca en la noche de bodas. Por su parte, el relato «La novia del muerto» cuenta la transformación espectral de Vital, quien casada en secreto con un militar unitario es atacada sexualmente por un sacerdote en la noche de la muerte

⁴ Por cuestiones de extensión y pertinencia no es posible desarrollar en este artículo una caracterización detallada de la evolución de este modo narrativo en Argentina. Sobre este punto pueden consultarse los libros *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico* —concentrado en un corpus rioplatense— y *Miradas Góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual* —donde se abordan autores de otras regiones de Argentina, como Selva Almada, Luciano Lamberti y Pablo Tolosa, y se conceptualiza un «gótico federal» que narra la violencia de género hacia mujeres, niñas y madres atravesadas por lo abyecto (Nallim, 2021, p. 80)—.

⁵ Este texto forma parte de la antología «El vampiro y otros cuentos», que incluye relatos de John Polidori, Bram Stoker, Alexandre Dumas, Julio Verne y otros. Además, está incluido en la antología elaborada por Carlos Abraham *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*.



de su enamorado. La representación de lo femenino no implica la revelación de traumas o fijezas en una poética del exceso, sino la posibilidad de acceder a saberes contrahegemónicos que operan como resistencia a la dominación masculina ([Gasparini, 2020, p. 26](#)). También Mariana Enríquez ([2019](#)) reflexiona sobre este punto en la introducción a una reedición reciente de *Sueños y realidades*:

La guerra, la violación, la imposibilidad de creer en las instituciones: Vital se vuelve loca y termina vagabundeando por las quintas tucumanas, un espectro real, Bertha Mason de *Jane Eyre* escapada de su casa, la encarnación de la irracionalidad que gobierna el país (p. 24).

La sed pone en funcionamiento un mecanismo narrativo que proyecta las dimensiones del exceso, la destrucción, la transgresión y lo inexplicable y desarticula las racionalidades instaladas. La novela actualiza el gótico y dialoga con la tradición literaria brevemente referida aquí, porque se adscribe al gesto subversivo que corroe las ruinas de hegemonías en órdenes sociales que ostentan jerarquías de clase y género aún vigentes.

3. Inconmensurabilidad y dialéctica. La perspectiva crítica

El recorrido de lectura que aquí se presenta está guiado por algunas premisas de la interpretación dialéctica. Esta práctica teórica fue delineada por el crítico norteamericano Fredric Jameson como parte de una formulación que combina las tramas conceptuales del marxismo y las técnicas de la interpretación cultural. Desde sus escritos más tempranos, como *Marxismo y forma* (1974) y *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (1981), el autor sistematizó aportes de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Jean P. Sartre, Louis Althusser y otros, para hacer hincapié en las mediaciones entre lo cultural y lo económico, lo subjetivo y lo histórico, en la traducción o «transcodificación» de fenómenos de uno de estos niveles a otro. A propósito de esto, lo primero a destacar es que el paradigma jamesoniano se distancia de los abordajes del marxismo mecanicista, centrados en derivar relaciones de dependencia lineal entre una base económica y una superestructura jurídico-política.



Asimismo, en este caso me enfoco en un problema que aparece de manera recurrente en los escritos del autor (tanto de crítica literaria como de teoría) y que se relaciona y se acentúa con el posmodernismo: el de la inconmensurabilidad entre las experiencias privadas y la decodificación de su relación con la totalidad social (Jameson, [1988](#), p. 350; [1989](#), p. 26; [2016](#), p. 15). En los escritos de Adorno, este tópico se asume de un modo similar, íntimamente vinculado al fundamento dialéctico de la no-identidad entre sujeto y objeto de conocimiento:

Radicalmente distinta de la constitución teórica, la preformación subjetiva del proceso social de producción material es lo que éste tiene de irresuelto, de irreconciliado con los sujetos. Su propia razón, que, tan inconsciente como el sujeto trascendental, instaura la identidad mediante el engaño, les resulta inconmensurable a los sujetos a los que ella reduce al denominador común: el sujeto como enemigo del sujeto. ([Adorno, 2005, p. 22](#))

Sobre la dialéctica, Adorno ([2005](#)) afirma que esta «no dice en principio nada más que los objetos no se reducen a su concepto, que éstos entran en contradicción con la norma tradicional de la *adaequatio*» (p. 17). La contradicción, entonces, es apenas un indicio de la no-verdad de la identidad, de la insuficiencia descriptiva del concepto.

En *Valencias de la dialéctica* ([2013](#)), Jameson examina la función de lo negativo y oposicional en esta corriente de pensamiento, y ejemplifica el movimiento de análisis de las oposiciones binarias con el concepto de dinero estudiado por Marx en *El capital* ([Jameson, 2013, p. 29](#)). En los primeros capítulos del Tomo I de dicho texto, se critica la concepción burguesa del valor examinando sus dos aristas (valor de uso y valor de cambio), para culminar desenmascarando la falsa apariencia objetiva de esta categoría —el valor como una relación de equivalencias entre mercancías—, que es en realidad resultado de las relaciones sociales ([Marx, 2014](#)).

De esta manera, Jameson ([2013](#)) advierte que tradicionalmente estas oposiciones se manifiestan con uno de los elementos subsumido bajo el dominante (la dialéctica del Amo y el Esclavo en la teoría marxista), y su resolución pasa por una obliteración de los dos términos (la eliminación de la clase social) (p. 32). La propuesta del norteamericano convoca a preservar la tensión entre la tentación de la síntesis y la permanencia de la separación. Este último gesto



dialéctico se nutre de una intención de abordar dualismos asimétricos, para revelar fisuras en lugar de afirmar la identidad de lo diferente o de buscar la resolución de las contradicciones. La idea es una invitación a exponer grietas en regularidades de fenómenos que caracterizan un mundo como no problemático, es decir, dejar traslucir una dinámica de «inconmensurables en el Ser» ([Jameson, 2013, p. 35](#)).

Uno de los binomios más clásicos —y no menos controvertido— que se menciona en *Valencias de la dialéctica* es la oposición entre base y superestructura, perspectiva clave para los estudios de la crítica cultural:

En efecto, es como si la suerte del marxismo, su supervivencia o su caída, dependieran de este debate, porque un sistema en el que la cultura fuera absolutamente independiente de lo económico significaría el fin de la mayor parte de los marxismos, mientras uno en el que estuvieran indiferenciados, constituiría una distopía foucaultiana, cuando no una vida verdaderamente arcaica muy anterior a la organización tribal o el *pensée sauvage*. ([Jameson, 2013, p. 59](#)).

En todo caso, en el enfoque del autor, ni infra ni superestructura se configuran como «determinantes», pero sí requieren un movimiento de corrección y solapamiento permanente entre ellas. Estos códigos: «deben ser sistemáticamente traducidos el uno al otro en una alternancia incesante, que pone en primer plano lo que cada código no puede decir como lo que puede» ([Jameson, 2013, p. 62](#)).

La propuesta interpretativa que el autor delimita principalmente en *Documentos de cultura documentos de barbarie* consiste en superponer el esquema de los niveles relativamente autónomos del modo de producción (lo económico, lo jurídico, lo político y lo ideológico) con los horizontes de la interpretación medieval (nivel anagógico o colectivo, moral o subjetivo, alegórico y literal⁶). De este modo, la interpretación favorece una transcodificación del sentido,

⁶ Es posible definir estos niveles usando el mismo ejemplo que Jameson (1989) refiere respecto a la hermenéutica medieval —orientada a la asimilación del Antiguo Testamento al Nuevo—: «En el nivel tercero o moral, por ejemplo, el hecho literal e histórico de la servidumbre del pueblo de Israel en Egipto puede reescribirse como la esclavitud frente al pecado (...) del futuro creyente: una servidumbre de la que lo liberará la conversión personal (...). Pero este tercer nivel del alma individual es claramente insuficiente por sí mismo, y a la vez genera el sentido cuarto o anagógico, en el cual el texto sufre su final reescritura en los términos del destino de la raza humana en su conjunto, y Egipto viene entonces a prefigurar aquel largo sufrimiento de purgatorio de la historia terrenal para la cual la segunda venida de



porque media entre las esferas que componen lo social, entre el texto y sus significados históricos, atendiendo a la creciente inconmensurabilidad entre lo privado y lo público ([Jameson, 1989, p. 26](#)).

Si bien no pretendo aquí replicar un esquema estructurado de niveles, sí es posible sostener ciertas hipótesis teniendo en cuenta las posibilidades de la crítica dialéctica. Así, en una dimensión asimilable a lo «alegórico» es posible leer una figuración narrativa del doble⁷, ya que las voces que conciertan la novela alternan perfiles especulares con reconvenções de lo propio en ajeno: «Para poder ser otro es indispensable seguir siendo uno mismo, ya que solo así es posible ser consciente (...) de la propia alienación» ([Culleré, 2008, p. 19](#)). A su vez, el doble funciona como misteriosa conexión entre la explicitación de lo prohibido y la exhibición de lo imposible, y este entramado asume el signo de lo abyecto en las trayectorias de los personajes (plano «moral»). Como precisa Julia Kristeva ([2020](#)), la abyección acontece como una torsión de afectos y sentimientos que desafía las premisas de toda norma y mandato, las desarma y las reconviene de manera violenta (pp. 7-8).

La peste, núcleo de sentido asociado a la irrupción de la fiebre amarilla en la Buenos Aires de 1871 y a los inicios del COVID-19 en la contemporaneidad, vuelve a inscribir lo inexplicable de la perversión en un plano colectivo. De este modo, epidemia y pandemia operan a la manera de un síntoma y una metonimia del «mal estructural» compuesto por factores sociales, políticos, económicos y culturales que producen, a la vez, las condiciones por las cuales la humanidad configura su superioridad y prosperidad (Dwivedi, [2022](#); Nancy, [2022](#)). El trayecto de lectura que se introduce aquí ambiciona movilizar los sentidos entre estos horizontes para revelar grietas en la percepción de los vínculos entre las dimensiones sociales y la experiencia individual en la interpretación.

Cristo y el Juicio final se presentan como final liberación» (p. 26). De este modo, una dimensión colectiva «universal» (superadora de la historia colectiva particular del pueblo de Israel) puede desprenderse de la historia individual, tanto del sacrificio de Cristo, como del creyente individual.

⁷ Vale introducir una breve aclaración sobre la conceptualización del doble que aquí se instrumenta, ya que no aludo necesariamente a figuraciones del estilo de Stevenson —el doble como parte maligna que domina al personaje (Culleré, 2008, p. 265)— ni conciencias divididas como en «El horla» de Maupassant, o a manifestaciones ambiguas de duplicación física al modo del relato «William Wilson» de Poe, sino a una presencia a la vez metafórica y literal que reenvía el reflejo de lo propio a través de otro.



4. Primer movimiento: del doble a la abyección

Hay grandeza en medirse con las intemperies de lo anómalo. En la noche eterna, sufrir puede ser una patria.
Museo negro
María Negroni

La sed duplica (o divide) la estructura de su trama, porque sitúa la enunciación de trayectorias paralelas y opuestas en tiempos salteados pero yuxtapuestos, y porque la historia comienza dos veces. Inicialmente, la narradora humana introduce un trayecto prohibido por el cementerio de la Recoleta, que se interrumpe para dar paso a la voz monstruosa. Sin embargo, el primer capítulo alcanza a mostrar esta necrópolis contemporánea con sus tumbas, estatuas y bóvedas, que simboliza la arquitectura subterránea de un saber sobre lo extraño e indecible, a la vez que replica la organización espacial de jerarquías sociales. En el segundo comienzo, la perspectiva narrativa introduce el efecto paradójico y disonante de la identificación con la figura vampírica que encarna fobias colectivas, inquietudes anónimas y miedos culturales.

La ciudad se configura como el plano privilegiado de la representación que desordena el paso del tiempo y muestra la amenaza en dos épocas disímiles y superpuestas. Buenos Aires es un laberinto que amplía la morada gótica, donde se puede reconocer una distribución que organiza la exhibición de lo autorizado y la ocultación de lo prohibido, tanto en el capitalismo periférico emergente del siglo XIX como en la contemporaneidad posindustrial del siglo XXI. Puntualmente, el lugar donde se inaugura la historia de la vampira es el puerto de una ciudad potencialmente cosmopolita, turbia y hedionda. El éxodo en barco desde la avanzada Europa con memoria medieval, a la usanza draculiana, tiene la forma de un viaje en el tiempo, porque superpone formas sociales antiguas y desarrolladas. El espectro vampírico —figura que tradicionalmente desestabiliza las concepciones de tiempo y espacio ([Casanova Vizcaíno y Ortiz, 2020, p. 41](#))— devela las claves de sujeción que permanecen a través de los siglos. El tropo del doble, en este recorrido, implica un regreso a sí desde la experiencia de la abyección para asir las dimensiones encubiertas de la alienación.

Uno de los primeros episodios que habilita el diálogo entre el doble y la abyección es el encuentro de la vampira con Justina, personaje que referencia a una hija no reconocida del



dictador Juan Manuel de Rosas⁸. La alianza está basada en la desobediencia, dado que ambas mujeres habitan los rincones más sucios y apartados de la ciudad: «Allí encontré cierta noche a una muchacha que, igual que yo, estaba cometiendo la transgresión de vagar en esa hora vedada a la población femenina» (Yuszczuk, 2020, p. 45). Desde ese lugar se dirigen a otro escenario situado entre las sombras de lo salvaje y los vestigios ruinosos de la villa rosista, que conserva la memoria de un pasado de esplendor. Este movimiento cartográfico es paralelo a la simbiosis entre humana y vampira, proyectada tanto en las similitudes físicas como en sus deseos ilícitos. Así describe la voz monstruosa a Justina: «Era hermosa, de grandes ojos negros y la piel muy blanca» (Yuszczuk, 2020, p. 46). Más adelante, Alma, la narradora humana, presenta en términos análogos a la vampira: «Era pálida y tenía los ojos negros más hondos que he visto» (Yuszczuk, 2020, p. 248). Ambas caracterizaciones irrumpen en una narración de encuentros sexuales, rituales de limpieza y canibalización entre humanas y vampira.

Entonces, ¿cómo leer la lógica a la vez litúrgica y clandestina que superpone goce, amenaza y violencia? El caso de Justina sirve para mostrar el modo en que la extinción del otro constituye el acto por medio del cual la narradora vampírica regresa al resto vital que subyace en sí misma. Kristeva (2020) ha señalado que la abyección es una resurrección alquímica que parte de la pulsión de muerte para transformarse en vida (p. 25). Asimismo, no es el asesinato lo que revela el costado más atroz de la vampirización, sino la convivencia con el cadáver de Justina y sus transformaciones:

⁸ Juan Manuel de Rosas gobierna Buenos Aires durante los períodos de 1829 a 1832 y de 1835 a 1852. Gabo Ferro ha dado cuenta del modo en que el relato de este periodo en la literatura y la prensa está plagado de referencias a lo monstruoso, al derramamiento de sangre y a la canibalización del pueblo. Nombrar la amenaza en un cuadro político de luchas encarnizadas por el control de la nación implica un espiral que conduce al exceso como clave de interpretación. El elemento metafórico y real de la sangre convoca una matriz cultural que se reinventa y actualiza todo el tiempo, en función del parentesco, la raza, lo político y lo social (Ferro, 2015, p. 27). Tanto Rosas como sus adversarios utilizan este tipo de lenguaje para caracterizar la vigencia de las luchas políticas: «El Plata enrojece, se inunda entonces de la sangre que tiñe, real y/o metafóricamente el agua, la ropa, las palabras, los distintos espacios públicos y privados, los cuerpos, las fachadas de las casas, las calles, las iglesias, la prensa, el arte, la política, la vida social, la vida privada y hasta la pirámide de Mayo» (Ferro, 2015, pp. 16-17). Según Ferro, esto expone una «soldadura discursiva» entre las palabras Rosas-Sangre-Barbarie, donde se juega algo más que la proclama de un poder tanatopolítico, más bien una caracterización de los modos en que las clases dominantes construyen su hegemonía (Ferro, 2015, p. 21). De acuerdo con Ferro (2015): «La infeliz Buenos Aires está positivamente regida por la Bestia, que bebe, suda y respira sangre, un vampiro tan real como los salvajes sin nombre que representa Echeverría en el desierto en *La cautiva*, o en los arrabales de Buenos Aires inundados de sangre» (p. 124).



Pasaron las semanas. Líquido negro le brotó a Justina de los labios y cayó por la comisura de la boca, como si se hubiera alimentado del charco más infecto y estuviera demasiado llena. No era sangre impura, era el líquido de putrefacción. Ahora ella se parecía a mí, pero en la muerte. Sentí que había llegado la hora. No quería quedarme para ver cómo la carne se resecaba hasta pegarse a los huesos, se volvía color caramelo y emanaba la melancolía infinita de los cuerpos convertidos en un descarte, una cáscara vacía. Quizás lo intolerable, incluso para mí, era la superposición de las imágenes: Justina viva, Justina desnuda junto al agua, el mecanismo de sus músculos en acción, suave y seguro. Justina cadáver esculpido, borroneado por la destrucción. ([Yuszczuk, 2020, pp. 58-59](#))

El cadáver como resto humano, como excrescencia monstruosa que separa los reinos de la vida y la muerte —y a la vez los conecta— marca un límite en la figuración del doble. El cuerpo muerto es índice de aquello que debe descartarse para que domine la existencia por sobre la entropía: «El cadáver —visto sin dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida» ([Kristeva, 2020, p. 11](#)).

El cuerpo-resto de Justina en el punto de la descomposición necrótica ofrece una fracción de conocimiento contrahegemónico, porque da paso a la aparición de otro doble, esta vez un espectro de la niña-Justina, que encarna —al modo de Bertha Mason— el resurgimiento de un pasado del que parece imposible escapar ([Rank, 2004](#)). Sobre este fantasma se dice: «se parecía a Justina, los mismos ojos negros y la boca pequeña, la expresión divertida y al mismo tiempo arrasado por una tristeza prematura» ([Yuszczuk, 2020, p. 59](#)). La presencia del espíritu acarrea una historia de rechazo y transgresión, la memoria de la infancia signada por la figura del padre/patriarca, verdadero monstruo de la historia, en palabras de Justina: «El miedo real, que la paralizaba, era cuando llegaba él, con su vozarrón y esa presencia que modificaba todo» ([Yuszczuk, 2020, p. 49](#)). Esta niñez fantasmal es resto y cifra de una etapa histórica, porque convoca la imagen del opresor Rosas que retorna como peligro latente, y la reinención de un pasado traumático tanto colectivo como individual. A la vez, el relato privado subvierte el discurso histórico oficial, dado que retoma la herencia bastarda del poder, la experiencia de la hija no reconocida, para reconstruir los antecedentes de una cadena de desobediencias y desvíos.



La narradora vampírica canibaliza la experiencia de Justina y encuentra en la abyección —como desmesura aniquilante de un otro que permite la emergencia alquímica de la vida ante los deshechos de la muerte— un modo de acceder a su propia historia: «Su niñez había tenido la cuota de libertad destinada a los niños de los que no se espera nada y, aunque la mía había transcurrido en cautiverio, en eso nos parecíamos» ([Yuszczuk, 2020, p. 50](#)). Lejos de los orígenes aristocráticos de los vampiros clásicos —aunque cercana a la infancia de Mina, la protagonista de *Entrevista con el vampiro* (1976), de Anne Rice—, la narradora no humana de *La sed* había sido arrojada, en su infancia, a las puertas de un infierno de abusos y sufrimiento:

Tenía pocos años de edad cuando mi madre, desesperada de hambre y a cambio de unas monedas, me había arrastrado hasta la enorme puerta de roble que se abrió ante nosotras con un crujido infernal (...) Había muchos como yo, niñas y niños presos en habitaciones heladas, impregnados de su propia suciedad, a los que se arrojaba un pedazo de comida de vez en cuando para mantenerlos vivos. Ese borde siniestro entre la vida y la muerte era el dominio sobre el cual gobernaba aquel que sería mi Hacedor ([Yuszczuk, 2020, p. 27](#)).

En la enunciación de la vampira, el recuerdo surge como resplandor de la amenaza e indicio de lo que no puede conocerse sin dejar a su paso puro rastro de destrucción: «El tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación» ([Kristeva, 2020, p. 17](#)). El recuerdo ocupa el lugar intersticial entre lo fantasmático que retorna y lo imaginario que deviene en exterminio, en una realidad que, una vez que es reconocida, tiene el efecto devastador de la tragedia ([Kristeva, 2020, p. 9](#)). El asesinato y la canibalización del doble es el modo en que el espectro exorciza los restos humanos de un pasado aterrador, pero también es la manera en la que se consume la herencia de una madre que desobedece los mandatos de protección.

El castillo del Hacedor recuerda a otra guarida de la brutalidad, la morada de la protagonista de *La condesa sangrienta*, el texto de Alejandra Pizarnik, que es una suerte de «doble textual», o hija bastarda de la novela homónima de Valentine Penrose. Ambas autoras cuentan la



historia de una aristócrata que torturaba y asesinaba jóvenes en el siglo XVII, amparada por la jerarquía de su casta, en un gélido recinto de orfandad y horror:

Como toda mansión gótica, el castillo de Erzsébet Báthory es una morada helada (...) todo aquí es ausencia o, lo que es igual, hiperpresencia desfigurada de lo maternal: un mundo de vírgenes de agua recibe en él su cuota de abrazo frío ([Negroni, 2015, p. 11](#)).

En la novela de Yuszczuk, la ausencia de la madre se (des)equilibra con la espeluznante estampa del Hacedor que, al estilo de la condesa, abusa de las vírgenes configurando la identidad sedienta y rabiosa de la espectral aparecida que narra en *La sed*. Así, el relato construye una memoria del terror en desorden, un laberinto textual que descubre el origen de la aberración y la desobediencia en la trayectoria de personajes rechazados por sus padres y desamparados por sus madres. A su vez, la novela traza una red de reminiscencias extratextuales que recupera una tradición de relatos góticos basados en ambiguas maternidades literarias.

5. Segundo movimiento: de la abyección a la emancipación

Del otro lado de la resistencia anómala e inhumana, el par narrativo de la historia vampírica está espejado en la enunciación de Alma, una joven que resiste el horizonte de la muerte y desobedece el mandato materno para exorcizar un destino doméstico aparentemente menos brutal, pero igualmente alienante. La llave del abismo también viene de la mano de una madre que, a las puertas de la extinción, entrega un sobre donde yace el misterio familiar, la titularidad de la bóveda de Recoleta que es sepultura de la vampira:

Los pactos secretos, los abusos antiguos, todas esas cosas llegaban de parte de las madres acompañadas de una sola clase de consejo: no lo hagas, no te metas ahí. Que no te pase. Y las hijas abríamos, mirábamos, nos pasaba todo, tarde o temprano nos quedábamos solas en el mundo ([Yuszczuk, 2020, p. 237](#)).

Asimismo, la historia de Alma intercala el descubrimiento contravencional del espectro con la reduplicación de la parálisis de la madre, lo que supone una identificación imposible y conduce inevitablemente a la potencia alquímica de la abyección. La narradora asume las dolencias de la madre al modo de una «muñeca vudú», e imita en cada punto de su cuerpo,



espejada y obsesivamente, la quietud y el sufrimiento: cuando la madre deja de hablar, Alma contrae faringitis y queda «muda»; cuando deja de caminar, la hija sufre de contracturas, es hospitalizada y hasta operada de urgencia. La única manera de evitar la identificación hasta el punto cadavérico es un exorcismo que expone a Alma a la simbiosis con el monstruo.

Además, la parálisis tiene una dimensión simbólica, porque actualiza la velocidad del paso del tiempo a través de la percepción desde el cuerpo detenido, que no puede lidiar con el movimiento de un alrededor en permanente disolución. Sumado a esto, se conecta con el vampirismo, dado que el encuentro con la criatura sobrenatural comienza a partir del sueño que anticipa la catástrofe de la vigilia:

Me desperté con una sensación extraña. Estaba acostada, todavía saliendo del sueño y me sorprendió la visión de una criatura que estaba parada al lado de la cama, completamente inmóvil. Era un cuerpo borroso, de color marrón, al menos así lo pude ver en la penumbra del cuarto... Las rodillas me quedaban a la altura de los ojos y el hecho de que no se moviera me hacía sentir que tenía alguna especie de poder sobre mí, que estaba a su merced ([Yuszczuk, 2020, p. 164](#))⁹.

La detención corporal exhibe la percepción de corrientes incesantes de inestabilidad en un alrededor cuyo sentido no puede decodificarse, este conflicto ilustra aquí la inconmensurabilidad entre lo efímero, lo inmediato y lo trascendente. La posibilidad de la eternidad vampírica se contrapone al horizonte limitado de la vida humana, a la impotencia ante las condiciones de existencia en un mundo alienado, cuyas claves se experimentan en forma de mandatos de estabilidad y pérdida, impuestas a Alma como un horizonte funesto:

⁹ Este fragmento recuerda el clásico texto de Joseph Sheridan Le Fanu, «Carmilla». La narradora del relato es una joven aristocrática apartada en una fría morada gótica, que resiste a la ausencia materna solicitando compañía para dormir. En un momento de soledad ocurre el encuentro: «vi que una cara solemne, pero muy hermosa, que me observaba desde un costado del lecho. Era el rostro de una joven dama; estaba arrodillada y tenía las manos debajo del cobertor. La miré con una suerte de complacido asombro y dejé de gimotear. Me acarició con las manos, se tendió junto a mí en el lecho y me atrajo hacia sí sonriendo. De inmediato me sentí deliciosamente tranquilizada y volví a dormirme» (Le Fanu, 2019, p. 332). Esta fantasía se concreta luego en la erótica amistad trazada con una sospechosa invitada, Carmilla —personaje basado en la historia de la Condesa Bathóry— que es acogida por la familia de la protagonista. Otros autores han leído en esta escena el narcisismo del doble, en tanto: «La amante de sí misma está condenada: su condición “monstruosa” la impulsa a buscar una y otra vez su propio reflejo en sus víctimas y esa búsqueda estéril solo puede desembocar en el aniquilamiento» (Culleré, 2008, p. 122).



Estaba la muerte en el horizonte, sí, pero también esta vida adulta que me había decepcionado en casi todos los sentidos posibles. **El desencanto era su signo**, el derrumbe de todo lo que había creído imposible derrumbar, y la resignación cotidiana para aceptarlo. ¿Qué me esperaba al otro lado de ese duelo que crecía como una ola? Otros duelos, la pérdida de todo, un trabajo que no me importaba y una familia rota, un hijo que tarde o temprano se iría para hacer su vida. Quizás un nuevo amor, que tarde o temprano se arruinaría. Se podía considerar que todavía era joven pero **ya me sentía viviendo en un después**, y esa certeza era amarga ([Yuszczuk, 2020, p. 228](#); el subrayado es propio).

Por eso el encuentro con lo fronterizo (lo no-mortal, lo salvaje o animal, lo espectral y eterno) responde a un gesto apocalíptico y a la vez creador, el abismo del deseo aquí es sexual pero fundamentalmente antihumano —cuando el humanismo es metonimia de los paradigmas de racionalidad hegemónicos¹⁰— y emancipatorio. La helada sabiduría que provee el contacto con «el otro lado» impulsa a Alma a un gesto piadosamente exterminador, el suicidio asistido de su antecesora. Como Justina, la madre de Alma se ha transformado en vida en un cadáver quieto, un resto execrable que impide la liberación de la fuerza alquímica, la transformación y el exorcismo del pasado rehusado: «entendí que el fantasma al que yo temía era el cadáver, su visión imposible de amortiguar, la posesión que había hecho del cuerpo de mi madre, demoníaca» ([Yuszczuk, 2020, p. 286](#)).

La abyección toma la forma de un complot para sacrificar el resto de una herencia rechazada y privilegiar el movimiento hacia una transformación que aleja de una permanencia no elegida. El rito de pasaje no puede ser sino un acto de extinción duplicado de madre e hija, porque incluye la superación del sufrimiento de la enferma y la insurrección de la Alma contra las leyes humanas que imponen el padecimiento prolongado y forzoso de una mujer atrapada en la parálisis de la alienación. Asimismo, la participación de la vampira en este acto piadoso implica un modo

¹⁰ Según Laura Arnés (2016), en las ficciones lesbianas contemporáneas: «No hay verdad que develar, no hay certeza que modele los cuerpos, ni los géneros, ni los territorios (sexuales o literarios) Si antes la fusión con lo animal era una anomalía, ahora parecerá ser una condición. Lo humano, la imaginación humanista y todos los valores asociados, es lo que está en apuros» (p. 18).



de redención que es seguido de una silenciosa propuesta de compañía eterna. Finalmente, si Alma puede abandonar todas las instituciones que sostienen su sujeción (familia, propiedad y trabajo), la reviniente puede proveer un helado hogar de eternidad y orfandad. Como en el gótico clásico, aquí:

los personajes femeninos nunca quedan del todo confinados a la razón del hogar ni el mal logra ser externalizado por completo. Al internarse en los subsuelos del castillo, las heroínas descubren algo fascinante: que en esos argumentos macabros de usurpación, intriga, deseo carnal y comportamiento criminal, hay esperándolas —además de riesgos— cierta cuota de esa felicidad, tenebrosa y magnífica, que solo puede conceder la libertad. ([Negroni, 2015, p. 127](#))

Del mismo modo en que la vampira recupera el reflejo de su infancia bastarda mediante la canibalización de su doble, Alma rompe con lo heredado por vía femenina a través de la duplicación y exterminio de la experiencia humana-materna. Así puede huir del destino doméstico, para recluirse y transformarse, a la manera de las heroínas de Gorriti, en espectro eterno. Este ritual da paso a una dimensión que exorciza la disciplina e internaliza «el mal» del desacato. Mientras, los trayectos enunciativos duplicados visibilizan más que la potencia monstruosa de lo humano o la capacidad redentora de lo monstruoso, dan cuenta del modo en que la desobediencia se configura como aberrante y excesiva en un horizonte donde la dominación tiene la forma de un mal omnipresente e indescifrable.

6. Tercer movimiento: la peste, el cura y el médico

Dos referencias a epidemias enmarcan la novela en una brecha temporal «entre» estados de excepción y desorden. La evocación al COVID-19 es indicial y surge con la potencia espectral de lo apocalíptico, superpuesta a las huellas de la destrucción vampírica. La enunciativa humana desplaza su autoridad narrativa y da paso a la indirecta voz de una vecina para describir el escenario paranoico del surgimiento de la pandemia:

Y entonces me contó: estaban apareciendo cuerpos, degollados al parecer (...) Se habría decepcionado si de vez en cuando no hubiera ocurrido, efectivamente, una desgracia. Pero



ocurría: un nuevo tipo de virus, personas que salían a la calle con barbijos, que se miraban desconfiadas, trenes que no frenaban al llegar a la estación. ([Yuszczuk, 2020, p. 240](#))

El «virus» conecta devastación con contagio y presencia espectral (de la vampira), tópicos que remiten al terror provocado por la imposibilidad de darle sentido a la experiencia individual en atmósferas contemporáneas crecientemente opresivas. En este sentido, si los monstruos encarnan los aspectos más conflictivos de la cultura de un momento histórico —porque revelan encrucijadas indecibles entre el terror y la angustia, el miedo y el deseo ([Cohen, 1996, p. 4](#))—, también la peste simboliza los temores asociados a la extinción y los despiadados modos de supervivencia en el capitalismo ([Gamerro, 2022, p. 103](#)).

Narrada con mayor densidad y detalle, la epidemia de fiebre amarilla en el siglo XIX es el ecosistema ideal para ocultar los ataques de la vampira en el capitalismo naciente. La referencia histórica está anclada en 1871, momento en que la enfermedad produce en Buenos Aires la muerte de una buena parte de la población y el movimiento cartográfico de las clases altas hacia los barrios del norte, además de una profundización de la estigmatización de los inmigrantes pobres hacinados en conventillos del sur ([Gamerro, 2022](#), pp. 245-248). Así es que la peste socializa la violencia de la aniquilación en esta etapa de desarrollo incipiente del capitalismo, porque evidencia los modos de organizar la desigualdad, aún en el clima anárquico que inaugura la muerte colectivizada.

Relacionada con el carácter carnavalesco de la suspensión normativa ([Gamerro, 2022, p. 45](#)), la epidemia funciona como un escenario privilegiado para la prevalencia del mal. Por eso, en *La sed*, la peste solo puede ser relatada por la portadora de la potencia destructiva contra lo humano. A diferencia de la novela *La peste* de A. Camus, que es narrada por un médico; o *El diario de la peste*, de D. Defoe, contado por un paciente, en la novela de Yuszczuk la enunciación vampírica se funde discursivamente con el espacio simbólico del exterminio. Por este motivo, el lenguaje adquiere la consistencia y el tono de la victoria abyecta: «Mientras tanto yo seguía recorriendo las calles, aprovechaba el apogeo de la muerte para camuflarme en ese rostro que también era el mío» ([Yuszczuk, 2020, p. 79](#)).



Las metáforas macabras contaminan la palabra, el aire y el espacio ciudadano en el discurso vampírico: «Buenos Aires colapsó bajo un volcán de cadáveres, como si las entrañas mismas de la tierra, ahí donde se intentaba por todos los medios ocultarla, se hubiesen abierto para exponer la muerte en una llaga inmensa» ([Yuszczuk, 2020, p. 65](#)). Este espacio de caos es propicio para ocultar el merodeo de una vampira que se confiesa con plena conciencia del oportunismo individualista transformado en filosofía de supervivencia en el capitalismo: «Sacaba mi tajada como los abogados que ofrecían por módicas sumas firmar un testamento, los ladrones que irrumpían en casas desiertas para proveerse a sus anchas, los sepultureros que negociaban cada ataúd a precios de lujo» ([Yuszczuk, 2020, p. 66](#)).

Una vivienda tomada en San Telmo es la casa de operaciones donde la aparecida, transformada en una distinguida y misteriosa dama gótica, se oculta tras el disfraz de la aristocracia (y adopta hasta un nombre falso y sacrílego, María) para cazar a una presa que simboliza su victoria sobre la racionalidad y la ciencia. La deslucida víctima de esta etapa es Francisco, que podría ser cualquier bonachón y privilegiado médico de la peste, dado que el personaje es absorbido en esta etapa por el rol, conforme los sentidos individuales se desplazan hacia lo colectivo. Atacado por la fiebre, el médico intenta persuadir violentamente a su amante vampírica de transformarlo y en su última hora no es la enfermedad lo que lo derrota, sino su ambición de acceder a la prerrogativa de una vida prolongada por el vampirismo. Lo que más resuena, asimismo, no es el miedo del médico a la muerte, sino la similitud del acto de vampirización impuesto con el matrimonio: «Francisco me reveló que había empezado a imaginarme como su esposa y que, si no lo era en vida, bien podría serlo en la muerte» ([Yuszczuk, 2020, p.106](#)).

Del mismo modo, el médico es un representante de la clase hegemónica —su familia es propietaria de campos (recibidos por parte de Rosas en retribución por la muerte de un hermano mayor en las guerras de frontera) y territorios en varias provincias, y exportadora de cuero—, y su conducta pretende ser un ejemplo de respetabilidad. El falso paternalismo de Francisco produce el doble efecto de rechazo y atracción que lleva a la vampira a exponer la hipocresía de su estatuto moral a través de un castigo desviado, volcado sobre Joaquín, el hermano sacerdote de Francisco.



El cura se expone en pleno ejercicio de su oficio a la confesión de una blasfema María, para terminar canibalizado en una ceremonia simbólica y satánica:

Joaquín me atraía y me repugnaba a la vez. Me fascinaba su devoción; odiaba todo lo que representaba y a la Iglesia que, en su pobre versión del mundo, se arrogaba el derecho de decidir que yo, y otros como yo, éramos criaturas del Demonio ([Yuszczuk, 2020, p. 77](#)).

Lo que desnuda esta cita es la disputa por los monopolios de las fantasías y el reparto de privilegios que estas legitiman durante los momentos de desesperación y terror colectivo, pero también en los momentos de equilibrio social. Por eso, la misa negativa de la vampira ante Joaquín es la danza de los infiernos en pleno territorio sagrado, que arrasa con el sentido simbólico de la sangre y la figura de Cristo para transformalas en materiales de una pesadilla develadora. Aquí la venganza de María descubre la alianza entre la Iglesia y las clases dominantes, coalición que atraviesa todos los siglos y que unifica la infancia medieval de la vampira con una identidad de paria en la ciudad moderna asolada por lo inexplicable, la peste.

Si la estampa de Joaquín condensa la imagen de esta conspiración entre Iglesia y aristocracia oculta tras la hegemonía vigente, la contemplación de su cadáver es lo que permite asimilar, en un gesto insurrecto y proyectivo, su identidad con la del racional y científico Francisco:

Al día siguiente decidí visitar la tumba de Joaquín. Quería verlo una vez más, en su esplendor final, con esos rasgos que duplicaban los de Francisco de un modo más dulce, como si la inocencia de hermano menor hubiese estado inscrita en todo su ser desde la cuna ([Yuszczuk, 2020, p. 99](#)).

En este gesto, la narradora excesiva y necrofílica desentierra, una vez más, los secretos gangrenados de la racionalidad dominante y despoja de toda inocencia posible la complicidad con el poder.

Para cerrar este apartado, quisiera retomar la referencia a la pandemia del COVID-19, que comienza a dibujarse hacia el final de la novela, como síntoma de un apocalipsis que insinúa la desestabilización de los modos de conocimiento instalados. En un artículo que coteja el desarrollo de la reciente pandemia con los rasgos del vampirismo medieval, S. Romi Mukherjee



(2021) apunta que: «El COVID-19 ha desenmascarado las contradicciones del capitalismo neoliberal», y, a su vez, señala que «lo que interesa es cómo estas son engendradas por un capitalismo que no es necesariamente neoliberal sino decisivamente neo-feudal» (p. 73)¹¹. Esta hipótesis insiste en revelar las formas recientes de organización social que vinculan lo biológico y lo social, y la transformación de la clase media en una población paranoica, con un estado de ansiedad y abyección en alza que la hace cada vez más vulnerable a la manipulación del poder (Mukherjee, 2021, p. 73). La otra clave es el lugar del clero, que en este neomedievalismo capitalista de la pandemia estaría ocupado por figuras más asociadas al vampirismo que a lo sagrado:

Son una banda itinerante de tecno-oligarcas, dirigentes que se hacen pasar por políticos, narcisistas perversos convencidos de su superioridad moral innata, gánsteres menores y una nueva camarilla de embolsadores que, sin ningún escrúpulo, miden los costes y los beneficios del sacrificio de vidas humanas. Son aprovechadores de catástrofes, proxenetas de pandemias. Como había señalado Marx en *El Capital*¹², son sintomáticos del vampiro, todavía sediento y activo en la nueva edad oscura, siempre reinventándose de cero (Mukherjee, 2021, p. 73)¹³.

De esta comparación metafórica, rescato principalmente el gesto que permite reponer los sentidos colectivos en una continuidad discursiva entre el monstruoso consumo de sangre, la peste y las formas de dominación. La figura vampírica de *La sed*, como ya se señaló, tiene un origen que la distancia de la aristocracia y la naciente burguesía en la edad oscura, y más bien la coloca como el blanco de los modelos de opresión de todas las épocas. Coherente con esto, el consumo compulsivo de vidas humanas ha sido aquí resignificado en una red que trama desde rabiosas

¹¹ La traducción es propia, la cita original reza: “COVID-19 has 'unmasked' the contradictions of neoliberal capitalism (...) what is of interest is how they are engendered by a global capitalism which is not necessarily neoliberal, but resolutely neo-feudal”.

¹² En *El capital* se introduce un paralelismo entre la figura del vampiro y la de la burguesía: «El capital es trabajo muerto, que solo se reanima, a la manera de un vampiro, al chupar trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más trabajo vivo chupa» (Marx, 2014, pp. 279- 280).

¹³ En su idioma original: “They are a roving band of techno-oligarchs, managers posing as politicians, malignant narcissists convinced of their innate moral superiority, junior gangsters and a new coterie of carpet baggers who, without any scruples, measure the costs and benefits of sacrificing human lives. They are catastrophe profiteers, pandemic pimps. As Marx had already noted in *Capital*, they are symptomatic of the vampire, one still thirsty and active in the new dark ages, forever reinventing itself anew”.



venganzas contra las hegemonías, hasta reinenciones que exorcizan la propia trayectoria de aflicciones. Fundamentalmente, los impulsos de canibalización y «la sed» del espectro refieren al espacio insondable y abismal de lo inconmensurable, lo inasimilable de la experiencia de opresión en la historia. La peste, tanto en sus versiones antiguas como contemporáneas, evidencia en todo caso un mal estructural: un conjunto de condiciones previas —causados por la acción humana y, a la vez, situadas fuera del alcance de la intervención individual— que, simultáneamente, son un síntoma de desigualdades sociales sostenidas en el tiempo ([Dwivedi, 2022, p. 2](#)).

7. Apertura a la inconmensurabilidad. Consideraciones finales

La ficción gótica de Yuszczuk muestra cómo, en una ciudad transformada en castillo-laberinto contemporáneo, los peores secretos de las estructuras de dominación yacen tras las trampas domésticas y los mandatos de estabilidad, como ruinas de modelos de opresión antiguos y vigentes. La vampira actualiza la historia de la emancipación a la manera del espectro de Bertha Mason y ostenta un trayecto cognitivo contrahegemónico. Alma recorre y asimila este saber de manera exacerbada, hasta abandonar la existencia humana. La estampa del seductor y despótico Rochester, no obstante, se ha diluido hasta transformarse en una experiencia multifocal e infinita, tras los recovecos de la sujeción rutinaria. Por eso la heroína gótica rechaza la comunión con una vida enajenada, en un acto que revierte el reencuentro final de Jane con el patriarca en la novela de Brönte. Rochester es aquí la sombra brumosa que simboliza al capitalismo, que atrapa y sostiene la seducción en virtud de volver invisible la sumisión.

La enunciación de la vampira contagia exceso en *La sed*. Su abyección —nivel moral que define una torsión afectiva de lo normativo hacia la violencia ([Kristeva, 2020](#), pp. 7-8)— corrompe lo humano y transmite un impulso destructivo que opera como devolución fractal de las injusticias sociales. Esta conducta también replica gestos de indisciplina constructiva en un territorio narrativo donde la sumisión es simbiosis con el orden naturalizado y la insubordinación se proyecta como un gesto siempre potencialmente colectivo, desestabilizador y crítico. El doble —nivel alegórico que responde a la imposibilidad de asir una realidad cada vez más ambigua



([Culleré, 2008, p. 15](#))— refiere también a una dinámica de la contaminación con un «otro», que modula la experiencia de lo ajeno y que se vuelve sobre lo propio incesantemente.

Finalmente, el tópico de la peste —nivel anagógico o colectivo que evidencia los códigos de la dominación como «mal estructural» ([Nancy, 2022, p. 11](#))— se transforma en amenaza contra las hegemonías que producen el estado de caos del cual derivan las formas mismas del horror. La sed de los personajes femeninos en la novela es un signo de esta imposibilidad de complacencia —porque se produce en un terreno de sequía y ausencias— que moviliza, que produce la búsqueda (anti)materna del deseo no-nutricio. De este modo, el contacto entre dos mundos temporalmente lejanos, pero narrativamente superpuestos e igualmente asediados por la peste, exhibe la inconmensurabilidad y el contraste entre la experiencia individual y los efectos colectivos de la dominación.

Así es que el recorrido de este análisis ha adaptado el esquema de Jameson, que superpone los horizontes de la interpretación medieval (literal, moral, alegórico y anagógico), con los niveles del modo de producción, apuntando a evidenciar las grietas por donde se cuelan indicios de significaciones diferenciales y alternativamente codificadas. La conciencia de esta opacidad surge aquí como el inicio de una comprensión dialéctica, que avanza desde fragmentos de experiencias subjetivas abyectas y descarnadas, perceptibles en la heterogeneidad de entramados colectivos sombríos, y nunca del todo inteligibles.

Referencias

- Abraham, C. (Ed.). (2016). *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. Ciccus.
- Adorno, T. W. (2005). *Dialéctica negativa: La jerga de la autenticidad*. Akal.
- Adorno, T. W. (2013). *Introducción a la dialéctica*. Eterna Cadencia.
- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo.
- Arnés, L. A. (2016). *Ficciones lesbianas: Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva.
- Botting, F. (2005). *Gothic*. Routledge.



- Casanova-Vizcaíno, S., & Ortiz, I. (2020). Latin American Horror. En C. Bloom (Ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. 31-47. Palgrave Macmillan.
- Cohen, J. J. (1996). Monster Culture (Seven Thesis). En J. J. Cohen (Ed.), *Monster Theory*. 3-25. University of Minnesota Press.
- Cortázar, J. (2014). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. En Cortázar, J. (Autor) & Sosnowski, S. (Ed.) *Obra Crítica 3*. Alfaguara.
- Culleré, C. (2008). *Un oscuro esplendor: El doble y el laberinto en la novela gótica*. Babel.
- Dwivedi, D. (2022). Introduction. En D. Dwivedi (Ed.), *Virality of Evil. Philosophy in the Time of a Pandemic*. 1-5. Rowman & Littlefield.
- Enriquez, M. (2019). Prólogo. En J. M. Gorriti, *Sueños y realidades*. 13-26. Penguin Random House.
- Ferro, G. (2015). *Barbarie y civilización: Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Marea.
- Gamerro, C. (2022). *Siete ensayos sobre la peste*. Penguin Random House.
- Gasparini, S. (2020). *Las horas nocturnas: Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Argus- a Artes y Humanidades.
- Goicochea, A. (Comp.) (2016). *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico*. Etiqueta negra.
- Goicochea, A. (Comp.) (2021). *Miradas Góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Etiqueta negra.
- Jameson, F. (1988). Cognitive Mapping. En C. Nelson, & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. 347-360. University of Illinois Press.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura documentos de barbarie: La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor.
- Jameson, F. (2013). *Valencias de la dialéctica*. Eterna Cadencia.
- Jameson, F. (2016). *Marxismo y forma*. Akal.
- Kristeva, J. (2020). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.



- Le Fanu, J. S. (2019). Carmilla. En R. Ibarlucía, & V. Castelló-Joubert (Comp.), *Vampiria: De Polidori a Lovecraft. 24 historias de revinientes en cuerpo, upires y otros chupadores de sangre*. 329-400. Adriana Hidalgo.
- Marx, K. (2014). *El capital. Crítica de la economía política: El proceso de producción del capital* (Vol. I. Tomo I). (P. Scaron, Trad.) Siglo XXI Editores.
- Mukherjee, S. R. (2022). 'The World Is a Vampire': Of Pandemics and Parasites. En D. Dwivedi (Ed.), *Virality of Evil. Philosophy in the Time of a Pandemic*. 73-81. Rowman & Littlefield.
- Nallim, A. (2021). El gótico litoraleño de Selva Almada. En Goicochea, A. (Comp.) (2021). *Miradas Góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. 77-83. Etiqueta negra.
- Nancy, J. L. (2022). Up Against the Wall. En D. Dwivedi (Ed.), *Virality of Evil. Philosophy in the Time of a Pandemic*. 9-14. Rowman & Littlefield.
- Negrón, M. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Caja Negra.
- Néspolo, J. (2015). Las ficciones precursoras de Eduarda Mansilla. En E. Mansilla, *Creaciones (1883)*. 9-76. Corregidor.
- Polidori, J. W., Dumas, A., Gorriti, J. M., Twain, M., Saki, Verne, J., Lugones, L. (2004). *El vampiro y otros cuentos*. Andrés Bello.
- Rank, O. (2004). *El doble*. JCE.
- Yuszczuk, M. (2020). *La sed*. Blatt & Ríos.

