

**«OTROS TIEMPOS, OTRAS CRUELDADES».  
MONSTRUOSIDAD Y REPRESIÓN POLICIAL  
EN GRISELDA GAMBARO (1927) Y MARIANA ENRÍQUEZ (1978)**

«OTROS TIEMPOS, OTRAS CRUELDADES».  
MONSTRUOSITY AND POLICE REPRESSION  
IN GRISELDA GAMBARO (1927) AND MARIANA ENRÍQUEZ (1978)

**Sara BARBERÁN ABAD**  
Universidad de Zaragoza  
sarabarberan96@gmail.com

**Resumen:** En el presente artículo analizaremos los cuentos «Nosferatu» de Griselda Gambaro y «El monstruo» de Mariana Enríquez, con el propósito de explorar las representaciones de lo monstruoso en relación con la violencia social y la represión policial. A través de la figura del vampiro en Gambaro y el monstruo subacuático devorador en Enríquez se revelan metáforas sobre el poder y el control. Estas criaturas monstruosas, sean víctimas o victimarias, simbolizan la presencia latente de la opresión en la sociedad y las formas en que la autoridad consume a sus víctimas, reflejando dinámicas de terror y sumisión.

**Palabras clave:** Griselda Gambaro. Mariana Enríquez. Literatura argentina. Monstruosidad. Violencia policial.

**Abstract:** In this article we will analyse the stories «Nosferatu» by Griselda Gambaro and «El monstruo» by Mariana Enríquez, with the aim of exploring representations of the monstrous in relation to social violence and police repression. Through the figure of the vampire in Gambaro and the devouring underwater monster in Enríquez, metaphors for power and control emerge. These monstrous creatures, whether victims or perpetrators, symbolise the latent presence of oppression in society and the ways in which authority consumes its victims, reflecting dynamics of terror and submission.

**Keywords:** Griselda Gambaro. Mariana Enríquez. Argentinian literature. Monstrosity. Police violence.

Mariana Enríquez es ampliamente reconocida como «la reina del terror» en la literatura argentina contemporánea. Sin embargo, este reconocimiento puede opacar a otras autoras anteriores que también exploraron lo fantástico, como Griselda Gambaro, nacida en 1928, conocida sobre todo por su obra teatral, aunque también escribió narrativa breve en libros como *Lo mejor que se tiene* (1998) y *Los animales salvajes* (2006), poco estudiada hasta hoy. Este artículo analiza un cuento de cada autora —«Nosferatu» y «El monstruo»— para destacar un punto en común entre ambas: una crítica social atravesada por lo monstruoso. En ambos relatos, lo fantástico sirve para denunciar una forma persistente de violencia en Argentina: la represión policial y la violencia institucional.

### La violencia policial en Argentina

En la década de los 90, cuando aparece el cuento de Gambaro, y en el momento en que una jovencísima Enríquez empieza a publicar, Argentina se encontraba sumida en una enorme inseguridad urbana. En un estudio de 2001, Juan S. Pegoraro realizó una tipología de las diferentes formas de violencia que configuran esta inseguridad, y si bien menciona aquellas que podrían ser más evidentes, como las de los delitos callejeros o comunes, el autor también señala como de especial importancia aquellos delitos que llama «de autoridad», esto es, los «cometidos por individuos al servicio del Estado, funcionarios políticos del gobierno y en especial policías» (Pegoraro, 29). Y es que, si acudimos a los datos —estos, en concreto, de 2002—, el ejercicio de este tipo de violencia institucional aumentó a mediados de los 90, periodo durante el cual se dio un incremento de civiles muertos —la mayor parte de ellos, jóvenes— de casi el 70% en la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano (Pita, 441). Gracias a la acción de organismos de derechos humanos y de familiares de víctimas, esta situación se convirtió en «una cuestión —en términos de María Victoria Pita— socialmente problematizada» (Pita, 417). En realidad, lo era ya desde los años ochenta, en el contexto de la postdictadura, cuando el repensar los modos y la legitimidad del ejercicio de la violencia estatal a través de sus fuerzas militares se presentó como «precondición indispensable para la vida democrática» (Seghezzeo, 66).

Esta contextualización es importante, porque cuando se habla de inseguridad a veces se cae en un cierto reduccionismo, como ha expresado a la perfección Seghezzeo:

Por un lado, la «inseguridad» aparece como un problema ligado exclusivamente a los delitos, lo que opera una segunda reducción: los delitos que se iluminan bajo este prisma son aquellos protagonizados por los grupos sociales más desfavorecidos, lo que oculta otras prácticas ilegales que producen mayor daño al conjunto social, como los delitos de los poderosos o el entramado complejo de ilegalidades en el que participan las propias fuerzas de seguridad. Casi sin excepciones, entonces, cuando se habla de «inseguridad» en el campo político y en los medios de comunicación se establece una férrea asociación inseguridad-delito-pobreza. Asociación que es, precisamente, la que legitima las intervenciones violentas sobre aquellos que son construidos como los «sospechosos de siempre» (Seghezzeo, 70).

En este sentido, podemos hablar de «nuevos monstruos del sistema», pues, como muy bien apuntan Ana Gabriela Angulo y Sandra Pamela Stemberger, si en la literatura del género en los siglos pasados «los villanos eran espectros, fuerzas sobrenaturales o científicos locos, en lo posmoderno los policías corruptos y el Estado ausente pueden ser tan malignos como un espectro de otro mundo» (Angulo y Stemberger 316). Como cuerpos que supuestamente nacen para proteger a la sociedad

civil, en el momento en que se vuelven contra las partes más empobrecidas y marginadas de la misma, estos se convierten en una amenaza no solo física, sino también cognitiva<sup>1</sup>.

### «Nosferatu»: la desmonstruificación de un mito

Como mencionamos en la introducción, Griselda Gambaro ha sido especialmente reconocida por su obra teatral. Formó parte del movimiento Teatro Abierto, que surgió en 1981 y se erigió como un bastión contra la dictadura cívico-militar. Por ello, y por el carácter político y de compromiso del trabajo de la autora, algunas de sus obras fueron prohibidas, e incluso tuvo que exiliarse. En esta línea, la crítica ha destacado la recurrencia de temas como el poder, la violencia, la crueldad en la obra de Gambaro (Mendez-Faith 831-832)<sup>2</sup>.

El relato «Nosferatu» se incluyó en la colección *Lo mejor que se tiene*, publicada en 1998. Sin embargo, ya en 1970 había aparecido una obra teatral, con título homónimo, que fue representada en 1985<sup>3</sup>. En el caso de estas obras, y a pesar de compartir el mismo título y la figura de Nosferatu como protagonista, la teatral toma un rumbo distinto: en ella, el vampiro y su familia son perseguidos por la policía por cometer un delito de secuestro. Además, aparecen policías que no son terroríficos, como los que sí hallaremos en el relato, sino que presentan un cariz más paródico; por ejemplo, visten cartucheras de ajos.

Como avanzamos, el protagonista del cuento de Gambaro no es otro que Nosferatu, uno de los vampiros más icónicos de la cultura popular. No es que el personaje del relato comparta nombre, sino que *es*, exactamente, el protagonista de la película *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu: Una sinfonía del horror*) de 1922, dirigida por F. W. Murnau, obra maestra del cine expresionista alemán y cuya representación de los vampiros ha sido una de las más influyentes en la cultura de masas. De hecho, la frase que inicia el relato parece apelar, precisamente, a ese conocimiento universal sobre la naturaleza del vampiro: «Obviamente, se acostó al amanecer» (Gambaro, 87).

Sin embargo, muchos aspectos, como veremos, han cambiado en esta versión de Nosferatu; pues, como apunta Griselda Córdova, retomando las palabras de Piglia, en las reescrituras de Gambaro, «siempre están en juego otras cosas» (Córdova, 75). Y es que, aunque mantiene su característico aspecto —«ojos sin párpados», «largos dedos de uñas crecidas», «su alta y negra estatura» (Gambaro, 87)—, encontramos en el cuento de la argentina un Nosferatu completamente venido a menos, sometido a otros poderes, mucho más cercano a un hombre corriente —incluso, vulnerable— que a

---

1 En esta cuestión nos resulta especialmente interesante la propuesta acerca de los dos tipos de miedo a los que hace referencia David Roas en su teorización sobre lo fantástico: por un lado, el miedo físico, que se erige como una amenaza que pone en peligro la seguridad, incluso la vida, de quien se enfrenta a lo sobrenatural; por otro lado, el miedo metafísico, por el cual lo que pensábamos conocer acerca de las leyes de nuestro mundo se derrumba, produciendo así una inquietud que se transforma en amenaza, en tanto que «perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, *Tras los límites* 96).

2 Remitimos al siguiente artículo para un interesante abordaje al tema de los abusos de poder en la obra teatral de Gambaro: Mendez-Faith, Teresa. «Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro», *Revista Iberoamericana*, 51, 132-133 (1985): 831-841.

3 Como señala Griselda Córdova, «la reescritura de su propia obra en distintos géneros es una práctica intratextual que define los comienzos de la escritura de Gambaro en los años sesenta, evidenciada en las reelaboraciones de *Las paredes* y *El desatino*, con sus respectivas versiones narrativas» (Córdova, 84).

un monstruo terrorífico. Por un lado, podemos encontrar aquí una tendencia que ha sido más que señalada por la crítica, y que tiene que ver con la naturalización, como explica David Roas, que la figura del vampiro ha experimentado desde los años 70 (Roas, *Mutaciones*, 38); o, dicho de otro modo —más adecuado para el relato que aquí nos ocupa—, una «domesticación», en términos de Gordon y Hollinger (2)<sup>4</sup>. La idea de una monstruosidad sometida a la normalización estaba ya en la perspectiva foucaultiana, clave dentro de los Monster Studies, según la cual el monstruo no solo encarna lo imposible, sino también lo prohibido (Foucault, 51), de ahí que sea sometido a tal proceso de borrado de sus características monstruosas. El Nosferatu de Gambaro se esconde, reprime sus instintos, e incluso imita la manera de andar humana.

Otra parte importante de este procedimiento de domesticación tiene que ver con la descontextualización de la figura vampírica, que en el cuento de Gambaro vemos compartiendo espacio con personas corrientes. Es cierto que esta cuestión ya estaba presente incluso en la obra de Stoker —en la que se inspiró libremente el *Nosferatu* de Murnau—, pues una de las bases de lo inquietante es que el vampiro, originariamente procedente de Transilvania, actúa en *Drácula* en el Londres victoriano, lo que «supone —simbólicamente— introducir el caos en nuestro (aparente) tranquilo y ordenado mundo» (Roas, *Mutaciones*, 30). Sin embargo, ante un público ya acostumbrado a esta imagen vampírica, la vuelta de tuerca por la que nuestro Nosferatu se encuentra entre los habitantes de una ciudad argentina cualquiera implica un segundo grado de descontextualización, pero, sobre todo, es clave en la simbología final que se extrae del relato.

Otro recurso que Gambaro pone en práctica es la creación del personaje de Nosferatu desde la cotidianidad, de modo que su rutina nos es descrita desde un lugar que aporta tanto verosimilitud —necesaria para toda ficción fantástica (Campra, 68-69), como mayor peso a ese procedimiento de humanización y desmonstruificación de Nosferatu. Así, como señala Carballido, este procedimiento es habitual en la autora, y «responde ricamente a los impulsos fantásticos: el tono resulta entonces amenazadoramente cotidiano y surge un humorismo muy violento» (Carballido, 630).

La vulnerabilidad de Nosferatu nos es insinuada ya desde el epígrafe que introduce el relato: «Nosferatu, el vampiro, es hombre de tinieblas. Nació en Transilvania en un tiempo impreciso. Se alimenta de la sangre de sus víctimas y es *casi siempre* inmortal» (Gambaro, 87; la cursiva es mía). El Nosferatu de Gambaro es un ser empequeñecido y temeroso, que cada día antes de dormir miraba por la ventana para asegurarse de que «ningún movimiento extraño lo amenazaba» (Gambaro, 87). Pero, además, este Nosferatu ha perdido buena parte de sus capacidades sobrenaturales, como la de «transformarse en criatura alada» o atacar con sus colmillos, ya que ahora se arma con una barra de hierro para seguir a sus víctimas. Incluso este Nosferatu rechaza su alimento tradicional, la sangre, pues esta le provoca una «incomprensible repugnancia» (Gambaro, 88). Y, si bien la pérdida de atributos mágicos es una característica del *new vampire* de la cultura popular de masas a partir de los años 70 y 80, según Zanger (18), en esta ocasión, como veremos, posee un importante peso simbólico. Por otro lado, el Nosferatu de Gambaro, en la línea de la renovación posmoderna del monstruo fantástico, tiene voz, lo que nos permite acceder a la interioridad, la vulnerabilidad del ser imposible (Roas, *Tras los límites*, 168-171).

---

4 Para un recorrido por esta evolución de la figura vampírica, remitimos al artículo: Roas, David. «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», *Letras & Letras*, 28, 2 (2012), pp. 441-455.

Nuestro vampiro es consciente de su decrepitud: «pensó que se habían empequeñecido sus gestos, antes los movía la pasión y ahora, cuando salía, consumaba un simple despojo» (Gambaro, 87); «estaba pegado a un cuerpo que le hablaba sólo de necesidad y no de gloria» (Gambaro, 88). Esta situación queda reflejada en la escena que precede al final del relato, en la que Nosferatu sale de noche a buscar su sustento. Decide perseguir a una anciana sin recursos, lo que se nos describe como «una costumbre ancestral que no podía abandonar aunque fuera ya inútil» (Gambaro, 88). La mujer, lejos de asustarse ante Nosferatu, le pide limosna, para acto seguido preocuparse por el estado de salud del agotado vampiro y devolverle parte del dinero, pues, le dice, él lo necesita más que ella. Tras esta humillación, que también tiene algo de solidaridad de clase —pues Nosferatu tampoco tiene recursos, vive en una casa vieja y sin muebles y en un barrio obrero—, el vampiro, ya completamente famélico, entra a un bar. Y es entonces cuando comienza el desenlace del relato, donde cada elemento que se ha construido en el relato termina de tomar peso simbólico. Así nos lo avanzan los pensamientos del propio Nosferatu, que al pedir un vaso de leche y verse incapaz de morderlo, se plantea si su fracaso tiene que ver con que, ahora, «corrían otros tiempos, otras crueldades, y el gesto se había vuelto irrisorio» (Gambaro, 90). Y es que esas *otras crueldades* no son otras que las de las fuerzas de represión policiales, que, al final del cuento, se erigen como el verdadero monstruo.

Un policía entra al bar y se interesa por Nosferatu, que atemorizado salta por la ventana y emprende su huida; sin embargo, el policía, acompañado de otros cuatro —«Nosferatu se preguntó cómo habían aparecido tan de golpe. En la ciudad dormida, qué hacían ellos tal despiertos» (Gambaro, 91)— lo persiguen entre burlas y risas. Finalmente, Nosferatu cae al suelo, y los policías lo inmovilizan:

Uno de ellos se dejó caer de rodillas a su lado y acercó el rostro. Abrió la boca. Los dientes asomaron, muy blancos, irreales. Nosferatu gritó. El policía le clavó los dientes en el cuello, torpemente, pero con decisión. Atacó la carne varias veces hasta que la sangre brotó limpia. Nosferatu volvió a gritar. Y luego, uno tras otro, se inclinaron sobre él, sedientos, con la boca abierta (Gambaro, 92).

No podemos extendernos en este artículo acerca de la multitud de interpretaciones que la figura del vampiro ha suscitado, dentro de los estudios de la literatura fantástica, en relación con su contexto sociohistórico. Pero sí resulta interesante, y enormemente significativo, el hecho de que el Nosferatu de Gambaro se presenta como un ser muy diferente, prácticamente opuesto, a aquel vampiro que, para autores como Monleón, venía a representar el señor feudal que chupa la sangre de sus vasallos para lograr la vida eterna y la pervivencia de su linaje (Monleón, 64). Curiosamente, y como ha tenido a bien señalar Gregori i Gomis, Monleón se contradice en esto, pues desde su estudio diacrónico de lo irracional en relación con el devenir histórico, el autor sostiene que este aparece vinculado, en esa época, con las clases subalternas; así, como explica Gregori i Gomis, «el noble feudal, aunque rival de la burguesía “racionalista” en cuanto a su voluntad de hegemonía institucional, no formaría parte de esa amalgama monstruosa de Monleón que remitiría al proletariado y al lumpen urbano» (Gregori i Gomis, 62). Hacemos este pequeño desvío, antes de pasar a explicar la interpretación del final del relato, porque, efectivamente, el Nosferatu de Gambaro sí representa a esa clase empobrecida y sometida.

Tal represión queda plasmada en el ataque de los policías que, por otra parte, experimentan un proceso, podríamos llamarlo, de monstruificación, de vampirización, que a su vez se hace más notorio

en contraste a la *desmonstruificación* de Nosferatu. Son ahora las fuerzas de represión policial las que atemorizan, persiguen y chupan la sangre de los más débiles, representados aquí en Nosferatu.

La historia de Nosferatu, su decrepitud en el presente y su claudicación ante los policías, encaja a la perfección, como ha estudiado Mendez-Faith, en el tipo de estructuras argumentales que Gambaro presenta en otras obras, especialmente de teatro, en las que la autora encuentra un claro patrón:

[...] la llegada de un personaje que viene de afuera a un lugar aparentemente inofensivo sigue su inmotivada y gratuita destrucción a través de una serie de mecanismos manipulativos, vejaciones y abusos, donde los personajes que lo controlan lo van despojando paulatinamente tanto de sus pertenencias físicas como de su identidad personal, hasta deshumanizarlo totalmente y liquidarlo literal o metafóricamente (Mendez-Faith, 837).

Esto es, justamente, lo que le sucede a Nosferatu en el relato, salvando la cuestión de que, en este caso, no es su naturaleza humana la que desaparece, sino su dimensión de monstruo sobrenatural, de poderosa amenaza frente a los mortales.

Para concluir el análisis, es de obligatoria referencia el modo en que este cuento se enmarca en la problemática social de violencia social por parte del Estado hacia aquellos más castigados por el neoliberalismo económico y la pobreza sistemática. Otra interpretación que se ha dado a Nosferatu dentro de la —escasa, por no decir nula— atención que ha recibido esta obra de Gambaro es la que ofrece Annette H. Levine, que asocia Nosferatu, como personaje no-muerto y sin descanso, con los desaparecidos de la dictadura cívico-militar argentina (Levine, 81). Y, aunque nuestro análisis no ha seguido este camino, esta lectura no parece en absoluto descabellada —y pudiera ser complementaria—, ya que se trata de un tema que tiene una enorme presencia en la generación literaria de Gambaro; una mancha temática, como la llama Drucaroff, de «vivos que viven como muertos» y «muertos que deambulan entre los vivos» (Drucaroff, 299). Además, sobra recordar que muchos de los que formaron parte de los cuerpos policiales en tiempos de democracia habían formado parte de la maquinaria represora durante la dictadura. En esta cuestión, el cuento de Gambaro conecta con varios relatos de Mariana Enríquez, y en especial, con el que a continuación analizaremos: «El monstruo».

### «El monstruo»: esbirros de un ente subacuático

Si Griselda Gambaro ha destacado por la presencia de lo social en su obra, Enríquez no ha sido para menos, pues sus relatos y novelas están recorridos por problemáticas que acechan a la Argentina en la que vive, desde las violencias de género hasta, especialmente, el trauma de la dictadura. Sin embargo, aunque no ha sido señalado con tanta frecuencia, las cuestiones de clase y la represión de otras formas de autoridad también están muy presentes en la obra de Enríquez.

Es el caso del relato que ahora analizaremos, que no es, por cierto, especialmente conocido dentro de su producción. Se trata del cuento «El monstruo», que fue incluido en la antología de 2008 *Uno a uno: los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90*, elaborada por Diego Grillo Trubba y publicada en Buenos Aires en la editorial Mondadori. El título de tal antología ya nos da una pista acerca de las temáticas que hallamos en los relatos que la integran y su relación con los convulsos años 90.

«El monstruo» podría considerarse una versión previa —aunque, en ciertos aspectos, diferente— de «Bajo el agua negra», relato mucho más conocido y estudiado de Enríquez, y que forma parte de *Las cosas que perdimos en el fuego*, publicado en 2016. Tanto en «Bajo el agua negra» como en

«El monstruo» hay referencias realistas a la brutalidad policial: el crimen que investiga la protagonista, en el caso del primero, y el asesinato del hermano del narrador, en el segundo. Pero, sin duda, la referencia extratextual más relevante es el hecho de que, en ambos, la autora parte de un suceso real: un caso de violencia policial que tuvo lugar la noche del 14 de septiembre de 2002, cuando el joven Ezequiel Demonty fue asesinado por la Policía Federal cuando volvía a casa. Fue acusado de robo y detenido junto con dos amigos; tras ser torturados, fueron obligados a tirarse al contaminado Riachuelo, y Ezequiel, que no sabía nadar, se ahogó. Su cuerpo fue encontrado sin vida una semana después (Moneta). Así, en el cuento de Enríquez, como en muchos de la autora, los sucesos tienen lugar en una villa miseria, en este caso, en torno al Riachuelo. La cuenca del Matanza es la región más afectada a nivel socioambiental de Argentina; con todo, en sus alrededores se han establecido lugares habitacionales, evidentemente, de población empobrecida.

Pero, más allá de esas menciones a una realidad dura e injusta, el carácter subversivo y crítico del cuento de Enríquez viene dado desde la dimensión simbólica de lo monstruoso. En este caso, el elemento monstruoso asociado a la violencia policial no es tan explícito como en el cuento de Gambaro, sino que los policías se presentan como esbirros de un ente superior, de un monstruo mayor, que no es otro, como veremos, que el sistema socioeconómico imperante. Así pues, en el relato, conoceremos la realidad de esa villa miseria por los ojos de uno de sus habitantes, un niño que acaba de perder a su hermano, víctima de un asesinato y que había aparecido ahogado en el Riachuelo. Se habla de estos asesinatos y de la aparición de cadáveres como algo habitual, igual que la pobreza o los tiroteos entre villeros, y entre villeros y policías. Del mismo modo, las referencias a lo monstruoso a lo largo del texto van introduciéndonos en un ambiente terrible; por ejemplo, cuando se compara el puente viejo con el espinazo de un monstruo.

Sin embargo, pronto esas referencias pasan del plano metafórico al literal, cuando conocemos la teoría del Chino:

La teoría del Chino era fácil: el agua negra pedía pibitos, había que entregarle chicos de vez en cuando, tipo ofrenda, como a las Mais cuando pedían cosas para favores. Por eso los policías le habían hecho cruzar nadando el Riachuelo a ese pendejo que se llamaba Emmanuel en Pompeya. Eso lo hicieron porque son unos hijos de puta, dijo Pablo. Más vale, dijo el Chino, pero ¿por qué tan pero tan hijos de puta? Si lo querían matar, con pegarle un tiro ya estaba. ¿O acaso no matan pibes todos los días? No: lo hicieron cruzar porque el Riachuelo los convenció, porque el Riachuelo habla.

El Chino nunca le había escuchado la voz, pero hay cosas que se saben, que son obvias, aunque no haya pruebas (Enríquez, *El monstruo*, 203).

Si bien esta interpretación de lo que sucede se pone en voz del personaje del Chino, y pudiera considerarse como un punto de vista no fiable, la existencia de ese terrible ser es corroborada, más adelante, por el narrador, que recuerda haber visto al monstruo con sus propios ojos:

Él sabía lo que pasaba abajo del agua negra, desde muy chico. Una sola vez se había subido al bote para ir hasta La Boca, con su papá, cuando todavía estaba vivo, antes de que se lo comiera el bicho. Y había visto los cientos de deditos del monstruo tocando el bote y los remos; su papá hablaba con un amigo, ni lo miraba, pero Pablo sintió que le faltaba el aire y quiso decirle papá mirá esos dedos, dedos flacos pegajosos, a medio formar todavía, pero iban a hacerse fuertes algún día, él se dio cuenta y tenía nomás cinco años (Enríquez, *El monstruo*, 203-204).

La clave de la interpretación de las figuras policiales como esbirros de este ser sobrenatural, a medio camino entre el monstruo leviatánico y la deidad cruel que exige muertes como ofrendas, nos la da otro aporte del narrador, que a las palabras del Chino antes citadas añade que, si su amigo tenía razón, «la cuestión no se arreglaba con hacer mierda a los policías o mandarlos presos. No se iba a terminar nunca, porque el monstruo no se iba a ir. Siempre iba a querer más y siempre iba a conseguir gente que le habilitara lo que necesitaba» (Enríquez, *El monstruo*, 204). Por otro lado, el Chino cuenta que una vez una de las cuadrillas de limpieza enviadas por el gobierno para mantener la salubridad en la zona del Riachuelo le había confesado que «tenían que *hacer como* que trabajaban, pero no tenían que empezar de verdad» (Enríquez, 204). De este modo, el gobierno, que no desea que esas dinámicas de violencia desaparezcan, se presenta como cómplice del monstruo, y los policías que ejercen la represión contra los más débiles del sistema social, como sus siervos.

En este punto, este cuento dialoga con el posterior de la autora, «Bajo el agua negra», donde una investigadora llega a la villa miseria en busca de respuestas acerca de un joven desaparecido, posible víctima de la violencia policial. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en «El monstruo», en este relato esa responsabilidad parece diluirse en el desconocimiento de las autoridades: «Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. [...] Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron» (Enríquez, *Bajo el agua*, 171).

Así, si «Bajo el agua negra» tiene una interpretación más cercana a la crítica ecológica, en «El monstruo», ese ser subacuático se presenta como un ente superior que necesita esos sacrificios para que el *status quo* se mantenga; esto es, el control y la represión de esos «sospechosos de siempre», en palabras ya citadas de Seghezze (70).

El monstruo subacuático tiene profundos precedentes en la cultura y la literatura, comenzando con mitologías antiguas como Tiamat, la diosa del océano en la mitología babilónica, y el monstruo marino que genera un torbellino en *La Odisea*, capaz de tragar barcos enteros. En la tradición judeocristiana, el Leviatán es descrito en el libro de Job como una criatura gigante y devoradora que habita en el mar. Otro ejemplo emblemático es el Kraken, un gran monstruo marino de la tradición escandinava. La figura del monstruo subacuático también ha permeado la cultura popular, destacando el mito del monstruo del lago Ness. Pero, sin duda, en el contexto de la tradición de la literatura fantástica, el referente indudable es *Cthulhu*, monstruo creado por H. P. Lovecraft, que habita las profundidades del océano, y simboliza el terror de lo desconocido y lo incomprensible. Lovecraft es un referente innegable para Enríquez<sup>5</sup>.

Por otro lado, en el caso de Argentina, ya no solo el monstruo que las habita, sino las propias aguas adquieren un carácter terrorífico. Pues, en relación a lo que mencionábamos antes, muchos de los desaparecidos de la dictadura fueron arrojados al Río de la Plata o al mar. Así, como explica Gundermann en *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina* (2007), la imagen del agua —en concreto, del Río de la Plata, que relaciona con la mitología griega— se presenta como territorio de muerte por definición (Gundermann, 270).

---

5 De hecho, en «Bajo el agua negra» encontramos una referencia explícita: uno de los niños mutantes del relato no cesa de repetir «En su casa el muerto espera soñando» (Enríquez, *Bajo el agua*, 169); palabras que recuerdan a la frase litúrgica utilizada por los adeptos de Cthulhu: «*Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn*», es decir, «En su morada de R'lyeh, Cthulhu sueña sin vida mientras espera» (Lovecraft, 158).

## Reflexiones finales

Como hemos visto, ambos relatos pueden vincularse con los desaparecidos de la dictadura argentina, los «ni vivos ni muertos» según Videla. La dictadura no marcó siempre el fin de la violencia estatal, ya que muchas fuerzas de seguridad continuaron integradas por los mismos agentes responsables de detenciones y desapariciones. Esta continuidad se refleja en los cuentos analizados.

Gabriel Giorgi sostiene que el monstruo concentra los miedos sociales (Giorgi, 323); no obstante, Ana Casas señala que estos temores cambian con el tiempo, lo que da lugar a representaciones monstruosas flexibles (Casas 12). En Argentina, el temor a los abusos del poder es real y se combina con otro terror: que quienes deben proteger son, en cambio, los que persiguen. El *Nosferatu* de Gambaro, un vampiro marginal obligado a delinquir, encarna lo que Judith Halberstam llama «tecnología de los monstruos»: cuerpos que representan diferencias negativizadas por clase, género o raza (Halberstam, 27).

La pregunta clave es: ¿quién es el verdadero monstruo? Tradicionalmente es el vampiro o los habitantes de las villas, pero aquí los monstruos reales son los policías, ya sea en manada en *Nosferatu* o como esbirros de un ser leviatánico en *El monstruo*. Esta figura recuerda la metáfora de Carballeda, quien define el sistema de mercado como un «Leviatán» que exige sacrificios diarios fruto de la desigualdad (Carballeda, 14).

En conclusión, *Nosferatu* se ha convertido en un monstruo caduco en un mundo donde los terrores han cambiado, donde hay *otras crueldades* que, sin embargo, muchas veces permanecen ocultas, como el monstruo subacuático de Enríquez, bajo las aguas negras.

## Bibliografía

- ANGULO, Ana Gabriela y STEMBERGER, Sandra Pamela (2017). «La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez». *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 2, 3, pp. 309-318.
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento [1.<sup>a</sup> ed. 2000].
- CARBALLEDA, Alfredo Juan Manuel (2008). «Política y cuestión social. La problemática de la integración como característica fundacional de los problemas sociales en nuestra América». *Políticas Públicas y pobreza. En el escenario post 2002*, María Isabel Bertolotto y María Elena Lastra. Buenos Aires: Cefomar Editora, pp. 13-23.
- CARBALLIDO, Emilio (1970). «Griselda Gambaro o modos de hacernos pensar en la manzana», *Revista Iberoamericana*, 36, 73, pp. 629-634.
- CASAS, Ana (2018). «Prólogo». *Las mil caras del monstruo*, Ana Casas y David Roas. León: Eolas Ediciones, pp. 7-18.
- CÓRDOVA ROMERO, Griselda (2018). «Constelaciones textuales. Reescrituras en la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro». Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- DRUCAROFF, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2020). «Bajo el agua negra». *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama [1.<sup>a</sup> ed. 2016], pp. 155-174.

- ENRÍQUEZ, Mariana (2008). «El monstruo». *Uno a uno: los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90*, Diego Grillo Trubba. Buenos Aires: Mondadori, pp. 201-205.
- FOUCAULT, Michel (2000). «Clase del 22 de enero de 1975». *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica [1.ª ed. 1995].
- GAMBARO, Griselda (2016). «Nosferatu». *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 87-92.
- GIORGI, Gabriel (2009). «Política del monstruo». *Revista Iberoamericana*, 75, 227, pp. 323-329.
- GORDON, Joan y HOLLINGER, Veronica (eds.) (1997). *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GREGORI I GOMIS, Alfons (2015). *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Universidad de Adama Mickiewicza.
- GUNDERMANN, Christian (2007). *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- HALBERSTAM, Judith (1995). *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- LEVINE, Annette H. (2008). *Cry for Me, Argentina: The Performance of Trauma in the Short Narratives of Aída Bortnik, Griselda Gambaro, and Tununa Mercado*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2017). «La llamada de Cthulhu». *H.P. Lovecraft anotado*, Leslie S. Klinger. Madrid: Akal [1.ª ed. 1928], pp. 142-182.
- MENDEZ-FAITH, Teresa (1985). «Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro». *Revista Iberoamericana*, 51, 132-133, pp. 831-841.
- MONETA, Diego (2021), «A 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty», *Agencia Paco Urondo*, 20 de septiembre de 2021.
- MONLEÓN, José B. (1990). *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton: Princeton University Press.
- PEGORARO, Juan S. (2001). «Las políticas de seguridad y la participación comunitaria en el marco de la violencia social». *Violencia, sociedad y justicia en América Latina*, Roberto Briceño-León, Buenos Aires: CLACSO, pp. 29-55.
- PITA, María Victoria (2004). «Violencia policial y demandas de justicia: acerca de las formas de intervención de los familiares de víctimas en el espacio público». *Burocracias y violencia. Ensayos sobre antropología jurídica*, Sofía Tiscornia. Buenos Aires: Antropofagia/Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, pp. 417-446.
- ROAS, David (2019). «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista de Literatura*, 81, 161, pp. 29-56.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- SEGHEZZO, Gabriela (2015). «Expertos en “violencia policial”. La producción de conocimiento en la Argentina entre las organizaciones de la sociedad civil y la gestión pública estatal». *Acta Sociológica*, 66, pp. 61-99.
- ZANGER, Jules (1997). «Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door». *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Joan Gordon y Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 17-26.