

## Lo fantástico como palimpsesto. Lecturas sobre el cómic *Parque Chas*\*

### The Fantastic As a Palimpsest. Readings on *Parque Chas*

---

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

Universidad de León. Departamento de Filología Hispánica y Clásica. Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Vegazana, s/n 24071 León (España).

Dirección de correo electrónico: [jmtrac@unileon.es](mailto:jmtrac@unileon.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9072-7435>.

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 17-3-2021.

Cómo citar: Trabado Cabado, José Manuel, “Lo fantástico como palimpsesto. Lecturas sobre el cómic *Parque Chas*”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 226-266, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.226-266>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.226-266>.

**Resumen:** Muchos estudiosos han definido de forma precisa “lo fantástico”. Este artículo pretende, sin embargo, atender a un aspecto que, quizás, no ha sido estudiado de forma tan profunda: su función en una relación dialógica con otros muchos géneros, como la novela negra, la leyenda urbana, la ciencia ficción o el thriller, considerados todos como mecanismos narrativos que permiten aludir de forma indirecta a hechos traumáticos. Todo ello puede ejemplificarse a través de una lectura a pie de texto del cómic argentino titulado *Parque Chas*, de Barreiro y Risso, publicado en la revista de cómics *Fierro*.

**Palabras clave:** comic fantástico; dictadura argentina; leyenda urbana; novela negra; Parque chas.

**Abstract:** Many scholars have tried to define accurately the fantastic. Nevertheless, this paper intends to draw the attention over an aspect somehow neglected: the function of the fantastic in a dialogical relationship with many other fiction genres such as hard-boiled detective novels, urban legends, science-fiction books, or thrillers, all considered being narrative devices used to talk in an indirect way about traumatic events. All this can be illustrated with a close reading of *Parque Chas*, an Argentinian comic by Barreiro and Risso, published in the magazine *Fierro*.

**Keywords:** fantasy comics; Argentinian dictatorship; urban legends; Parque Chas.

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Lo fantástico en la cultura española contemporánea (1955-2017): narrativa, teatro, cine, tv, comic y radio” (FFI2017-84402-P).

**INTRODUCCIÓN: ENTRE LA CULTURA DE MASAS Y EL CANON. LA CIENCIA FICCIÓN COMO RETÓRICA DE LO ARGENTINO**

En el ámbito de la circulación de la cultura popular y de las narrativas asociadas a ella, Argentina ha ocupado una posición periférica. Su sistema literario, mucho más endeble que el forjado por el poderoso imaginario norteamericano, se mostraba permeable a esa influencia que provenía del territorio estadounidense. Esa influencia se concretaba en un intento de reproducción del modelo de las revistas pulp norteamericanas que servían ahora como cauce de penetración de géneros tales como la ciencia ficción, cuyos relatos comenzaban a circular en otras latitudes gracias a las traducciones. Surgen así revistas, en Argentina, como *Narraciones terroríficas*, que había iniciado su andadura en 1939 (llegaría hasta 1952) y que daba a conocer al público argentino materiales de las norteamericanas *Weird Tales*, *Horror Stories* y *Terror Tales*. Dos años antes —en 1937— veía la luz la revista argentina *La novela fantástica*, de la que se publicó un único número y que fue una de las pioneras dentro del ámbito de la ciencia ficción. En ella se publicaron textos tomados de la revista norteamericana *Amazing Stories*. Por su parte, otra revista como *Hombres del futuro*, publicada a partir de 1947 por la editorial bonaerense El Tábaro, supuso un paso más en esa vía de penetración de la ciencia ficción norteamericana en la tradición argentina. De ella afirma Carlos Abraham: “Una revista de ciencia ficción era algo insólito en el mercado literario argentino de los años cuarenta. Era un trasplante abrupto de un elemento cultural sólo existente hasta entonces en el mercado estadounidense” (2010: 42). Sus historias remitían principalmente al género del *space opera* y en sus páginas existían un intento por organizar el *fandom* argentino creando un espacio de correspondencia con sus lectores.

Si desde el cauce de la cultura popular existía esa incorporación de voces extranjeras al acervo literario argentino a través de la traducción y recreación del modelo de las revistas pulp norteamericanas no hay que olvidar que, en un marco cronológico muy parejo, los escritores asociados al canon comenzaban a interiorizar esos modelos genéricos de la ciencia ficción al tiempo que se establecía un corpus de textos para delimitar lo fantástico. Bastaría recordar el hecho de que *La invención de Morel* de Bioy Casares se publicó en 1940, curiosamente el mismo año en el que aparece la *Antología de literatura fantástica* compilada por Borges, Silvina Ocampo y el propio Adolfo Bioy Casares. Por su parte, Borges va mostrando un progresivo interés en géneros que provenían de esa marginalidad del mundo pulp norteamericano. (Abraham, 2010: 40 y ss.). Sucede que el hecho de que estas

figuras de primer orden en la historia de la literatura argentina estén asociadas al canon diluye la importancia que pudiera tener temas y registros procedentes de la cultura pulp. Esto, además, posee otra repercusión de índole genérica: la ciencia ficción argentina ha sido asimilada por el concepto de literatura fantástica. Son certeras las palabras de Luis C. Cano cuando afirma: “la CF de Hispanoamérica se ha asimilado a la escritura de lo fantástico, y el interés por su estudio como modalidad independiente es más o menos reciente” (2006:55). Estas palabras pueden relacionarse con lo que Silvia Kurlat Ares afirma en la introducción al monográfico que la *Revista Iberoamericana* dedica a la ciencia ficción hispanoamericana: “La importancia hegemónica que asumen tanto la literatura fantástica como el realismo mágico como instrumentos de análisis vino a desestabilizar el modo en que se percibieron los objetos de una ciencia ficción cuyos bordes inestables nunca permitieron que se adscribiera a fáciles categorizaciones” (2017:257). Continúa más adelante insistiendo en esa idea: “uno de los problemas más graves con que se enfrentan los estudiosos de la ciencia ficción escrita en español, además de la inestabilidad misma de su *corpus*, es la persistencia histórica de la aproximación desde y la rotulación de sus artefactos como fantásticos, en un intento de salvaguardar ciertos artefactos de la ciencia ficción en campos culturales que de otro modo los hubieran condenado al olvido” (2017: 257). A todo ello hay que añadir la idea de Joanna Page: “If science fiction has still to be recognized as a genre within national literature, this is partly because many of its most distinguished authors —Leopoldo Lugones and Adolfo Bioy Casares, for example— did not exclusively dedicate themselves to the genre, but also because they and other writers have not, unlike in the United States, become the target of marketing campaigns that have relied on strategic labeling (and retrolabeling) of texts as SF” (2016:2). Por su parte Rachel Haywood hace notar el hecho de que desde la crítica norteamericana se tilda las obras de ciencia ficción del cono sur atendiendo a la categoría de realismo mágico (2011:8). Se tiene en cuenta además que la ciencia ficción posee afinidades con otros géneros. En la ciencia ficción se puede ver una tendencia a las formas híbridas y la mezcla genérica (Haywood 2011:8) y añade: “This instinct is all the stronger in Latin American, in light of the lesser degree of academic acceptance of science fiction and of the reduced possibilities for genre texts to achieve mainstream crossover” (2011:9).

Lo fantástico, desde esta perspectiva, asume y metaboliza como categoría crítica a la ciencia ficción. Actúa así como un elemento aglutinante que diluye y transforma lo popular del pulp norteamericano en literatura de autor.

Sin embargo, la figura de Héctor Germán Oesterheld emerge con una singularidad sin parangón. Su importancia puede cifrarse en la idea de la encrucijada, encrucijada en la que convergen las voces de las revistas pulp norteamericanas con los relatos creados desde dentro de la tradición argentina, encrucijada también por cuanto que con su escritura propone la simbiosis de lo literario con lo popular del cómic. En este sentido cabe entender la creación de la revista de ciencia ficción *Más allá* que publicó 48 números entre 1953 y 1957 y en la que tienen cabida un extenso repertorio de la ciencia ficción norteamericana. Oesterheld no solo propugnó un programa editorial de incorporación de la ciencia ficción en la literatura argentina, sino que actuó vivamente como creador construyendo uno de los baluartes de la narrativa gráfica de ciencia ficción argentina. Me refiero, claro está, al *Eternauta*, dibujado en su primera versión por Francisco Solano López y que se publicó por entregas en la revista *Hora cero*.<sup>1</sup> Joanna Page escribe: “*El Eternauta* stages its own appropriations of the popular . It does so in a way that challenges some of the paradigms we often use to theorize the relationship between elite and popular cultures, and brings into focus something of how this relationship is specifically worked in Argentina and Latin America” (2016:33). Esta obra poseía en su inicio una imagen de enorme potencia visual: una nevada inesperada que cubre Buenos Aires. Sus efectos son devastadores y acaba con la vida de todo aquel que entra en contacto con ella. Esa imagen inicial aglutina perfectamente esa mezcla de extrañamiento propio del género fantástico (Campra, 2001: 148) con la idea del “novum” definida como rasgo fundamental para el género de la ciencia ficción por Suvin (1984: 94-117). Oesterheld supo encontrar una retórica genérica literaria basada en la historia de aventuras para nacionalizar un género foráneo en un espacio propio —como era la ciudad de Buenos Aires— que tendrá desde entonces un enorme valor simbólico: se tratará de una topografía que habla de una identidad asediada por una invasión. Tendrá la figura del Eternauta varias derivas: desde una visión metafísica hasta la asunción de una ideología de la resistencia frente al poder opresor.

En las manos de Oesterheld la invasión alienígena se convierte en un discurso polifónico en el que actúan al menos dos niveles: uno literal —emparentable con la ciencia ficción y que funciona como una marca genérica visible— y otro nivel figurado —ya sin adscripción a género literario

---

<sup>1</sup> La relación de Héctor Germán Oesterheld con la ciencia ficción es muy amplia. Para ver la importancia de la temática de la ciencia ficción en su obra remito al trabajo de Felipe Ricardo Ávila (2007).

alguno— que actúa de forma silenciosa. El primero organizaba su sintaxis narrativa y creaba la posibilidad de deslizarse el relato hacia la aventura y también hacia los lindes de lo fantástico.<sup>2</sup> Se movía en el terreno de los géneros reconocibles y desplegaba un repertorio iconográfico fácilmente traducible al lenguaje visual del cómic. El otro nivel, el figurado, era una insinuación que se filtraba lentamente en los parlamentos de los personajes.

El Eternauta era un personaje de ciencia ficción pero, también, un símbolo cuya acción impregnaba todo con cuanto se relacionaba, acrecentando su magnitud semántica (Haywood, 2012). El Eternauta y Buenos Aires son también un estandarte de la identidad argentina. En ese proceso de recreación simbólica de las fórmulas narrativas de la ciencia ficción, Oesterheld consigue “argentinizar” un género importado. La ciencia ficción deja de ser algo periférico para ocupar una posición central porque se ha convertido en una retórica de lo propio.<sup>3</sup>

En esa retórica de lo propio asociada de la ciencia ficción se inscribe el cómic titulado *Parque Chas*, realizado por Ricardo Barreiro (guion) y Eduardo Risso (dibujo). Su contexto de publicación (la Argentina traumatizada tras la dictadura) y el uso de un lenguaje como el cómic (híbrido de imagen y relato), que se configura como un buen intermediario entre la cultura popular en el ámbito de la comunicación de masas y el arte más canonizado, permitirán delinear un perímetro claro y un objeto de estudio concreto pero de enorme rendimiento narrativo por la integración de varios niveles discursivos en los que la noción de lo fantástico ocupa un lugar de especial importancia.

*Parque Chas* fue publicado, en su primera parte, de forma serializada en la revista argentina *Fierro* entre los números 36 y 47 de 1987. También vio

---

<sup>2</sup> Ya se ha visto cómo desde un punto de vista crítico existe esa dualidad entre la ciencia ficción y lo fantástico. Desde un punto de vista teórico de ambos géneros puede acudir a los trabajos de Roger Bozzetto (1992 y 2011) en los que se plantean numerosas pasarelas entre lo fantástico y la ciencia ficción, bien es cierto que atendiendo —sobre todo en el primero de ellos—, a la tradición francesa. Para un panorama sintético, pero muy documentado y ajustado en su marco, remito al trabajo de David Roas (2014) y también al de Carlos Abraham (2017), quien propone una categoría como literatura de lo insólito en la que englobar la ciencia ficción y lo fantástico.

<sup>3</sup> Esa idea de convertir en propio un género importado viene a instalarse en la dinámica que García Canclini tipifica como cultura híbrida, algo propio de Latinoamérica: “La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordamos antes las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena” (1990:305)

la luz en España en las páginas de la revista *Totem El Comix* a partir de febrero de 1988 en su número 17.

*Fierro* situaba sus coordenadas dentro del territorio del cómic haciendo referencia desde su nombre a la violencia (fierro como arma), y a la conexión de ese substrato violento con la tradición literaria argentina como se puede observar en la sección titulada “La Argentina en pedazos” en la que se adaptaban al cómic clásicos de la literatura argentina que, además, tenían en su embrión un germen violento. No extraña, pues, que Piglia escribiese en el número inaugural de *Fierro*:

La Argentina en pedazos. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es esa? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en las literaturas las relaciones con el poder, las formas de violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia «verdadera» y como su pesadilla (1984: 70).

Parecía claro el propósito editorial de *Fierro* que, teniendo en cuenta lo que se hacía en el extranjero, no dejaba nunca de mirar la propia tradición literaria entendida como mecanismo narrativo para contar su pasado violento: “*Fierro* participó, como pocas publicaciones, en un esfuerzo por pensar y replantearse la historia argentina desde la ficción y a partir de la experiencia reciente de la dictadura” (Pérez del Solar, 2011: 60).

*Parque Chas* supone, de algún modo, una indagación de la identidad argentina a través de un medio como era el cómic y de una serie de géneros literarios vistos como herramientas discursivas muy potentes desde un punto de vista icónico ya que arrastraban no solo una serie de motivos temáticos sino también de elementos iconográficos. Esa forma de filtrar una realidad terrible —la argentina— a través de fórmulas textuales basadas en géneros literarios bien establecidos en las parrillas temáticas del cómic fue usada también por Barreiro en otras obras suyas como son *Ciudad*,<sup>4</sup> *Ministerio* o *El instituto*.

Precisamente el uso de los géneros literarios para enmascarar una violencia traumática genera una práctica discursiva que podría denominarse, metafóricamente hablando, palimpsesto. Hay una serie de acontecimientos históricos de naturaleza tan terrible que necesitan ser borrados, tachados,

---

<sup>4</sup> Para un análisis detallado sobre *Ciudad* que tiene tantas concomitancias con *Parque Chas* remito a los estudios de Joanna Page (2016, 51-68) y Trabado Cabado (2013).

ocultados de alguna manera por diferentes razones: el poder no quiere que se conozca y la víctima no quiere recordarlo. Sin embargo, la superposición de una escritura sobre otro discurso, tal y como tiene lugar en *Parque Chas*, no consigue borrarlo sino que, paradójicamente, lo hace todavía más visible y efectivo. No se trata, pues, solo de una denuncia que narra lo que pasó (algo que podía hacer un relato de naturaleza realista y documental) sino también de construir un discurso sobre las formas de silencio para ocultar lo que sucedió. El uso de los distintos géneros literarios sirve para borrar, a la vez que reescribir desde su óptica, el horror. Ese borrado que procura la poética del palimpsesto actúa de diferentes modos. Desde un punto de vista retórico ese uso, ya aludido, de los géneros genera una falsilla sobre la que leer una violencia innumerable; desde un punto de vista temático, alude a las desapariciones de ciertas personas sobre las que se impone un silencio y sobre las que flota un halo de misterio y, también desde un aspecto gráfico, el borrado genera representaciones de índole sinecdótica: un vehículo modelo Falcon que atropella, una ventana cuya apertura está prohibida, unos vecinos de apariencia siniestra en el ascensor, etc. Todo ello configura un inventario de elementos que pertenecen a lo cotidiano pero que albergan, además, una hostilidad soterrada. Lo fantástico junto con otros géneros que provenían de la matriz de las revistas pulp ayudaba a configurar en la tradición argentina textos híbridos; además, hay que recordar cómo la crítica había visto en lo fantástico una categoría aglutinante. Todo ello fomenta la posibilidad de entender este género bajo esa idea del palimpsesto: *Parque Chas* es un buen ejemplo para mostrarlo.

## **1. UNA VENTANA ABIERTA A LO DESCONOCIDO: LA APARICIÓN DE LO FANTÁSTICO**

*Parque Chas* se inicia como una narración de índole fantástica en la que se podrán ir observando una serie de géneros narrativos y referencias intertextuales que actúan de una manera solapada y conforman una narración polifónica en la que los diversos registros actúan armónicamente. En esa urdimbre de voces la melodía básica podría ser lo fantástico, que se enmarca topográficamente en un territorio de la cotidianeidad bonaerense (el barrio de Parque Chas que da título precisamente a la obra), caracterizada por poseer una singular disposición urbanística de calles concéntricas que parecen simular un laberinto. Esas marcas topográficas atan la narración a la médula de lo argentino: un espacio de Buenos Aires, pero con un planteamiento literario que desnaturalizará esa localización para convertir lo local en algo de

naturaleza universal. Íntimamente trenzado a ese elemento fantástico se van a ir disponiendo una serie de indicios que aluden de manera unívoca a la represión ejercida por la dictadura argentina. Esa forma de violencia ejecutada desde el estado no será vehiculada a través de una narración basada en la memoria de carácter testimonial y la recuperación cuasi documental del pasado.<sup>5</sup> No es una reconstrucción desde la ficción de lo que pasó y fue silenciado y borrado. Esas referencias actuarán de manera oblicua construyendo una cronología que se concreta a modo de fechas que se citan y que sirven como andamiaje temporal al relato.<sup>6</sup> Estas fechas funcionan de manera realista pero también se dejan leer desde otra perspectiva simbólica en esa alusión sutil a la violencia sostenida en Argentina durante tanto tiempo. Lo fantástico y la denuncia de esas formas de violencia entablan un diálogo que no era presumible a priori dada la diferente naturaleza de los dos órdenes discursivos: el horror ante una realidad brutal que busca ser narrado ha de enfrentarse en *Parque Chas* a una fórmula literaria —lo fantástico— poco proclive a la reproducción literal de esa realidad y ciertamente más decantado

---

<sup>5</sup> En todo caso se trataría de una memoria ficcionalizada y tamizada a través de los géneros literarios como el relato fantástico y la leyenda urbana como se advierte en los diversos relatos que el protagonista oye contar a testigos que vivieron a aquellos sucesos perturbadores. Para un estudio pormenorizado sobre la memoria de sucesos traumáticos y su expresión en el cómic latinoamericano remito al reciente volumen compilado por Jorge Catalá, Paulo Drinot y James Scorer. En su introducción se citan, convenientemente, cómics latinoamericanos que establecen un diálogo con la violencia represora de las dictaduras como *Zombies en la Moneda* para el contexto chileno, *Acto de guerra* en Uruguay y, para el caso argentino, *Buscavidas*, *La batalla de las Malvinas*, y *Sudor Sudaca* (2017: 15).

<sup>6</sup> Conviene poner en relación esta estrategia discursiva realizada en el seno de *Parque Chas* con lo que se venía haciendo en la novela. Rescato las palabras de Cristina Piña cuando afirma: “Los hechos resultaban tan horribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica, la metaficción en general” (1993:125). Esto mismo ha sido señalado por Beatriz Sarlo al analizar obras como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera o *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas. Busca en todas ellas un denominador común que cifra de la siguiente manera: “un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último periodo pueda confiarse a la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grado, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegorías y metaficción” (1987: 58-59). Estas afirmaciones han de ser completadas con las páginas que dedica Fernando Reati bajo el epígrafe “Cómo nombrar la violencia” (1992, 23-34).



hacia la disolución de ésta. La inmediatez de lo sufrido se enmascara bajo una forma literaria que parecía eludirla, descalcificando su sólida estructura.

*Parque Chas* comienza con la historia de Ricardo (trasunto gráfico ficticio del propio autor), que alquila un apartamento situado en el barrio bonaerense. En ese apartamento surgirán los primeros indicios de la irrupción de esa fuerza perturbadora de lo fantástico. La hermosa y joven dueña le prohíbe abrir una ventana del apartamento, ventana que, por cierto, no es visible desde el exterior del edificio. Crea así una orografía imprecisa que inicia el desconcierto del protagonista. Esa ventana actuará como un eje sobre el que pivotará la aparición de todos esos elementos de naturaleza inexplicable, tales como la vecina que llama a su puerta para pedirle “Fruha”, una misteriosa sustancia, y que, tras su visita en la que le recuerda que no abra aquella ventana, desaparece sin dejar rastro. Solo entonces el protagonista habrá de recordar de forma súbita el hecho de que, en realidad, no existe el apartamento “H”, en el que la anciana le había dicho que vivía. Además, y siguiendo con el relato de los hechos extraordinarios, durante la noche sueña con un naufragio que sucedía al otro lado de la ventana y es despertado repentinamente por una llamada de teléfono que le vuelve a recordar la prohibición de abrir aquella ventana. El extrañamiento de ese elemento de lo cotidiano como es la ventana tiene mucho que ver con aquello que Freud definía como *unheimlich* y que ha sido traducido como lo siniestro, lo ominoso, concepto que sirve para encarnar el núcleo esencial de lo fantástico. La aparición de todos estos motivos narrativos incide en esa desorganización del concepto de “realidad” y apunta a la creación de las bases del relato fantástico. Para reforzar más esta idea hay que tener en cuenta que Ricardo se encierra en ese apartamento para iniciar la escritura de una obra que trata sobre una tormenta y un naufragio. Al mismo tiempo, la secuencia gráfica nos deja ver un punto de sutura entre ese universo narrativo creado por Ricardo en su manuscrito y lo que sucede supuestamente al otro lado de la ventana [Fig.1]. Tiene lugar, así, una escisión en dos mundos, escisión que habrá de concretarse en dos espacios. Del lado de acá, aparece una topografía urbana laberíntica (la configurada por Parque Chas), adecuada para el inicio del creciente desconcierto que habrá de sentir el protagonista; del lado de allá, emerge un territorio de lo imposible, misterioso y fascinante, que llama la atención del personaje principal y al que tiene prohibido acceder. Ya no existen referencias que lo identifiquen con el espacio de Buenos Aires pero esa ventana sirve para crear una contigüidad a todas luces imposible.



Fig. 1. Secuencia de cuatro páginas en las que se puede ver la transición entre el mundo del sueño y la realidad teniendo la ventana como espacio fronterizo

La ventana será ese lugar liminar, la frontera cerrada. Entre ambos mundos se crea una misteriosa conexión que tiene que ver no solo con esa abertura simbólica de la ventana, sino con el mismo acto de narrar y escribir. El protagonista se afana con la escritura de un nuevo guion en el que aparecen tormentas, naufragios y sirenas. Su escritura está estrechamente conectada con lo que acontece tras esa ventana. Ventana y escritura quedan, pues, ligados desde el momento en el que ambos crean vínculos entre esos dos territorios de naturaleza tan dispar. Ambos, ventana y escritura, funcionan como umbrales que conectan y delimitan esas dos realidades entre las que se genera una tensión [Fig. 2].



Fig. 2. Detalle de página de *Parque Chas* en el que se puede ver la relación que existe entre el acto de escritura y la ventana como formas de franquear la frontera entre dos realidades enfrentadas

Esa idea de cargar simbólicamente un lugar acaba por diluir sus contornos materiales volviéndolo lábil en sus fronteras y permitiendo el ingreso de lo fantástico. No hay que olvidar que el relato fantástico actúa como un poderoso disolvente de las certezas que nuestra inteligencia ha asumido sobre la realidad. Descoyunta las nociones básicas de tiempo y espacio, desmonta el principio de la identidad generando así una sensación de desasosiego en los personajes ficticios que se ven sometidos al embate de la irrupción en su entorno más inmediato de algo que no aciertan a comprender. Esa visión monolítica que la ciencia y el conocimiento racional trazan milimétricamente en sus teorías se agrieta en el terreno de la ficción fantástica para mostrar zonas de sombra en las que cristalizan parte de nuestros miedos. Lo fantástico constituye así, por condensarlo de una forma gráfica, una factoría de procedimientos narrativos para desmontar esa realidad empírica. Todorov había descrito ese principio de lo fantástico bajo la idea de la “incertidumbre” y la “vacilación”: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esa incertidumbre [...] Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” (2001: 48). Por otro lado y desde una temprana revisión crítica, Ana María Barrenechea buscaba a su modo una caracterización diferente que permitiese una definición de lo fantástico en el que tuviera cabida la tradición literaria hispanoamericana que había sido obviada por Todorov. Matiza Barrenechea ese principio de incertidumbre y esa duda interpretativa ante la irrupción de un hecho sobrenatural que servía a Todorov para articular las categorías de lo extraño (que acude a un interpretación lógica que normaliza ese hecho insólito), lo maravilloso (el hecho insólito pertenece a un orden sobrenatural) y lo fantástico (basado en esa incertidumbre incapaz de discernir la naturaleza del hecho). Barrenechea propone, desde un punto de vista semántico, la aparición de tres órdenes en los que inscribir los hechos: todo lo narrado pertenece al orden natural; lo narrado pertenece al orden de lo no natural o bien, en una tercera opción, existe una mezcla de los dos órdenes. En todo caso en ambas formulaciones, que pretenden ser herramientas de análisis de lo fantástico -y al margen de sus diferencias relacionadas por el contexto cultural al que pertenecen-, insisten en esa naturaleza dialéctica y conflictiva entre nuestra idea de lo real y la presencia de algo amenazante, algo en lo que han profundizado otras caracterizaciones como la de Rosalba Campra: “en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes

irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible. [...] Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo [...], un escándalo racional, en tanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición” (2001: 160). De ahí nace esa idea de desazón, de peligrosidad.

En su versión más contemporánea se instala en la médula de lo cotidiano para extrañarlo creando un territorio difícil de cartografiar porque esos nuevos recovecos recién descubiertos no caben en una explicación sencilla. En esa labor de derrumbe lo fantástico halla acaso otro orden insospechado que violenta la costumbre de nuestro pensamiento e invita a mirar qué hay más allá de esa superficie de lo normalizado.

Visto así, lo fantástico puede servir como una herramienta analítica que permite explicar la relación conflictiva que en un espacio dinámico como es la ciudad se da entre el esqueleto urbano que la conforma materialmente y las historias que lo narran. El objetivo no es tanto la delimitación semántica y formal de lo fantástico sino entender cómo se inscribe en un espacio determinado (“space is the fantastic monster” argumenta de manera gráfica y certera Patricia García<sup>7</sup>) insertando un discurso polifónico. Propongo, pues, concebirlo como umbral de transformación y convivencia entre lo real material y lo imaginario inquietante pero también como estrategia discursiva que aglutina diversos géneros que tienen como misión narrar desde una perspectiva cercana a la

---

<sup>7</sup> Un buen análisis de la importancia del espacio en el discurso fantástico es la monografía de Patricia García. Me parecen especialmente útiles sus palabras a la hora de distinguir lo fantástico del lugar y lo fantástico del espacio: Un buen análisis de la importancia del espacio en el discurso fantástico es la monografía de Patricia García. Me parecen especialmente útiles sus palabras a la hora de distinguir lo fantástico del lugar y lo fantástico del espacio: “it can be concluded that the Fantastic of Place and the Fantastic of Space are two categories in which space functions as a protagonist and yet the function of space within the Fantastic is diametrically opposed in the two cases. In the Fantastic of Place, space is seen as the *host* of the fantastic agent, while in the Fantastic of Space, space is the *agent* of the transgression, provoking the breach of logical laws. In the first instance, space functions as a stable dimension reinforcing, or being ‘part of’, the effect of reality. The place of action, no matter how uncanny or how mundane, acts as the frame of reference of the real. Thus, the physical laws of this place (e.g., three-dimensionality, distance, hierarchy) are not altered. In the second model, space in itself is the transgressive element. Space is the fantastic monster, the element that questions the laws of reality established in the text and thus the tension is displaced from the particular place of action to the transgression undergone by this dimension.” (2015: 33).

cultura popular el trauma de una realidad indecible. Desde esta perspectiva no solo interesa saber qué es exactamente lo fantástico sino cómo funciona en cuanto que mecanismo traductor de una realidad terrible a un universo narrable a través de fórmulas codificadas. Para ello, lógicamente, habrá que flexibilizar algunas ideas como la imposibilidad que Todorov atribuía al discurso fantástico de ser alegórico (2001:55), algo que ya había sido negado de forma temprana por Barrenechea (1972: 394-395). Justamente estas páginas toman una dirección contraria insistiendo en esa necesidad

La escritura de Ricardo establece así un paralelismo con un mundo misterioso que parece esperar tras el otro lado de la ventana: la argucia narrativa para engranar esos dos universos es recurrir a la coartada del motivo temático del sueño como explicación final a todas esas anomalías, una explicación que no es definitiva ni estable y que, por tanto, no consigue diluir la inquietud. En el lado gráfico, vemos cómo en el marco del sueño aparecerá la ventana que se configura de forma insistente como un punto fronterizo entre dos mundos. Al despertar, sin embargo, seguirá oyendo las voces que piden auxilio al otro lado y que empujarán, finalmente, al protagonista a que desoiga todos esos avisos y prohibiciones. La sorpresa será mayúscula: quien está al otro lado será la dueña del apartamento que le prohibió taxativamente abrir aquella ventana. Desobedecerla implicará salvarla. Al tiempo que lo doméstico se vuelve extraño e irreconocible, se le ha dejado al lector un ligero vestigio de lo que en una lectura posterior podría ir confirmando: la velada alusión a una forma de violencia todavía sin identificar en ese primer capítulo. Este indicio al que aludo tiene que ver con el encuentro en el ascensor con dos hombres de apariencia bien siniestra cuya conversación parece aludir a prácticas de tortura: “Viste ... ¿Te había dicho o no? ¿Qué iba a gritar muy poco?” Comenta uno de aquellos siniestros vecinos, a lo que el otro contesta: “Cada vez resisten menos. Ya no vienen como antes...” (Barreiro, Risso, 1994: 7)<sup>8</sup> (Nueva imagen). El grafismo ayudará también a establecer esa conexión con las prácticas de la tortura. El ascensor semejará una suerte de pequeña habitación en la que el claroscuro recordará a la sala de interrogatorios [Fig. 3].

---

<sup>8</sup> La edición de Puro Comic de 1994 no está paginada. Se indica el número de la plancha que posee en el capítulo correspondiente.

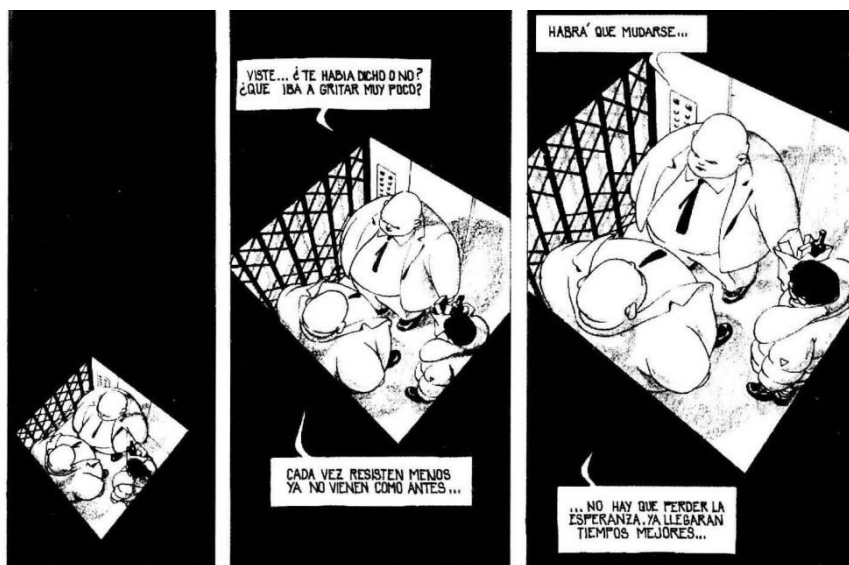


Fig. 3. Detalle de página de *Parque Chas* en el que la imagen posee una ambigüedad interpretativa. La escena remite a una coincidencia de Ricardo con dos vecinos en el ascensor (realidad) pero induce a pensar en las escenas de tortura a los detenidos por los militares argentinos (violencia borrada). Esa doble referencia está relacionada con la poética del palimpsesto.

Así, en esos dos primeros capítulos titulados “Dueño alquila un ambiente” y “La llamada” (que en sí componen una pequeña unidad narrativa de carácter casi autónomo), se fundamentan los cimientos para el desarrollo de un relato de naturaleza fantástica en el que existe una leve referencia a una violencia sin identificar todavía. El personaje se dirige al lector para anunciarle el propósito de indagar en todos aquellos misterios que parecen dar carta de naturaleza al barrio de Parque Chas: “¿Comprende ahora lector el porqué de esta obsesiva investigación? En Parque Chas suceden cosas extrañas, fenómenos increíbles más allá de la percepción de los sentidos conocidos. En aquel enigmático barrio había perdido en un mismo día a la mujer más hermosa y el apartamento más lujoso [...] ¡Parque Chas juro revelar tus misterios!” (Barreiro, Risso, 1994: 9). De este modo finaliza el segundo episodio de la serie *Parque Chas*. En las palabras del protagonista existe una justificación para proseguir la narración y para ahorrarla en un género: el detectivesco. El protagonista, convertido en detective, habrá de enfrentarse a lo

sobrenatural y su relato desarrollará ciertas realizaciones gráficas que recuerdan, en cierto modo, al género negro.

## 2. EL DETECTIVE DE LO SOBRENATURAL

En su afán indagatorio Ricardo, el protagonista, se convertirá en un recopilador de historias de índole fantástica, en las que ya no actuará como protagonista sino como una especie de detective de lo sobrenatural. Sirve esto para insistir en historias desarrolladas a lo largo de varios capítulos a razón de una por cada capítulo de ocho páginas. Esta estructura, además, acaba por amoldarse perfectamente a la poética de lo insólito al poder comparar cada capítulo que lleva su propio título con un relato de naturaleza fantástica. En cada uno de ellos se trazará una genealogía de naturaleza insólita íntimamente ligada al espacio urbanístico del barrio. La estructura será recurrente: alguien le cuenta a Ricardo una leyenda urbana en la que la geografía próxima de las calles del barrio servirá de escenario perfecto para la irrupción de lo sobrenatural. Al final de cada relato existirá una epifanía, revelación última que sacará a la razón de sus goznes y que consolida un patrón común de fenómenos paranormales en el barrio de Buenos Aires.

Sobre esa naturaleza fantástica anclada en la geografía de Parque Chas existe un nutrido compendio de historias que circulan de manera anónima y que toman la naturaleza de “leyenda urbana”.<sup>9</sup> La ciudad ha servido como un espacio abordable desde la óptica de lo fantástico como se puede apreciar en un novela como *Adán Buenosayres* publicada en 1948 por Leopoldo Marechal o incluso como espacio del terror y de la desaparición en la época de la dictadura visible en novelas como *Dos veces Junio* publicado por Martín Kohan en 2002 (Scorer, 2016: 31-59).

Buenos Aires es un espacio real pero también un lugar creado por una serie de narraciones que van sedimentándose para cargarlo simbólicamente. En ese sentido son sumamente sugestivas las palabras de García Canclini:

---

<sup>9</sup> Son definidas por Jan Harold Brunvand de la siguiente manera: “estas leyendas urbanas describen acontecimientos presuntamente reales (si bien raros) que le han pasado a un amigo. Y en general las cuenta una persona fiable que las relata en un estilo creíble, porque realmente se las cree. Las localizaciones y los hechos que se describen son ciertos y conocidos [...] y sus personajes humanos, personas muy normales” (2006:13). Para una consideración sobre Parque Chas y sus leyendas urbanas remito a las páginas de Guillermo Barrantes y Víctor Coviado (2006).



Ante todo, debemos pensar en la ciudad a la vez como un lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales (1997: 109).<sup>10</sup>

Esa multiplicidad de ficciones emanada del imaginario urbano encaja perfectamente con la idea de la ciudad latinoamericana fragmentada tanto urbanística como culturalmente (Scorer, 2016: 20-29). Esa fragmentación cultural y urbanística se puede concretar retóricamente en la creación de un discurso literario que atienda a diversos resortes genéricos y que posea sólidos referentes en el establecimiento de un entramado polifónico.

Gran parte de las historias que escucha Ricardo responderán a la poética de lo que se ha venido definiendo como leyenda urbana (Kloster, 2017). En todas ellas, sin embargo, existe un denominador común: en su núcleo se narra una desaparición misteriosa. Todo esto viene legitimado por su ubicación topográfica —Parque Chas parece configurar una suerte de triángulo de las Bermudas urbano— y por el uso de una poética narrativa sólidamente radicada en el humus folklórico de la urbe contemporánea que actualiza no sólo la leyenda tradicional en su carácter oral sino también el relato fantástico, que tanta sólida tradición posee en la narrativa y cómic argentinos (Merino, 2003: 241-271). La capacidad de este tipo de historias de someter a un extrañamiento el espacio familiar y cotidiano actúa como una poderosa espoleta narrativa. Una buena prueba de todo cuanto se ha dicho es la historia titulada “El último metro”, en la que se narra la desaparición de un convoy de metro que constituía un proyecto secreto que intentaba velar por la seguridad de Perón proporcionándole un modo de fuga ante un eventual golpe de estado. La

---

<sup>10</sup> Estas palabras están muy en sintonía con lo que expresa Fernando Reati al estudiar la construcción imaginaria de Buenos Aires: “Es sabido que la ciudad y sus representaciones se crean mutuamente: nosotros construimos una ciudad y ella nos impone formas de pensarla y pensarnos. Más allá de su realidad material [...] cada ciudad es también una comunidad imaginada a diario por sus habitantes [...] Esa ciudad imaginada se representa en discursos, películas, postales, periódicos, canciones, chistes, obras de ensayo y de ficción, y confluyen en ella las experiencias, los deseos, las frustraciones, y los mitos de quienes las habitan” (Reati *Postales* 88).

salida de esa línea de metro estaba ubicada en Parque Chas y su recorrido se iniciaba en la Plaza de Mayo. El tren inaugural desaparece, así como la patrulla del ejército enviada para investigar lo sucedido. Puede advertirse en ese uso del “metro” una sintonía con las maneras del relato fantástico. Baste recordar el pasaje en el que Julio Cortázar utilizaba el metro como lugar de tránsito que descoyuntaba la noción del tiempo en un cuento como “El Perseguidor”.<sup>11</sup> No solo lo fantástico se vale del metro como un motivo temático para hablar de la noción de tránsito entre la normalidad de lo real y la extrañeza de lo fantástico. En este caso valdría la pena recordar también la obra titulada “A Subway Named Moebius”, escrita por Armin Joseph Deutsch y publicado en 1950 en *Astounding Science Fiction*. Aun perteneciendo al género de la ciencia ficción, esboza un tratamiento temático (el de un tren que aparece y desaparece en los túneles de metro trasladando narrativamente la idea de la cinta de Moebius) muy cercano en su realización a la narración fantástica. Curiosamente, este relato fue adaptado al cine por el argentino Gustavo Mosquera en la película titulada *Moebius* estrenada en 1996. En ella se hace una relectura en clave política de esa desaparición misteriosa, algo que está muy cercano a la manera de proceder que habían llevado a cabo los autores de *Parque Chas*.<sup>12</sup>

Junto a esa amalgama de elementos fantásticos, existe otro dato de enorme transcendencia: la ubicación cronológica. El día de la inauguración de esa línea secreta de metro es el 17 de octubre de 1954. La referencia cronológica no resulta arbitraria sino que hace referencia a la liberación de Perón por petición popular. Esos datos cronológicos que aherrojan lo fantástico a una circunstancia histórica determinada acaban por naturalizar una historia que de por sí parece increíble, al tiempo que establecen una estrategia narrativa sutil: crear toda una serie de alusiones a momentos cruciales dentro de la historia argentina que actúan de forma oblicua, buscando un guiño que haga cómplice al lector.

De igual manera se puede entender el episodio titulado “Batalla de Otoño”, en el que podemos asistir al relato que se le hace a Ricardo de una lejana batalla ubicada en el otoño del año 1962. Se trata de la pugna que,

---

<sup>11</sup> El metro como espacio de tránsito ligado a la narración fantástica aparece también dentro de la obra de Barreiro y Giménez titulada *Ciudad*, más en concreto, en el capítulo “Metro a ninguna parte” (Barreiro, Giménez, 2006: 63-78).

<sup>12</sup> Sobre esta cuestión remito a las interesantes páginas de Everet Hammer (2012). Convendría también recordar el caso de la película de Hugo Santiago titulada *Invasión* (1968-69) cuyo guion escribió junto a Borges y Bioy Casares. En ella se narra la invasión de Aquilea —trasunto de Buenos Aires— y se hace una lectura en clave política.

como juego de niños, libraban algunos muchachos de Parque Chas con otras pandillas de barrios limítrofes. Lo extraordinario en esta ocasión es que la pandilla enemiga usa armas reales y acaban por matar a dos muchachos —Boche y Manolo— de Parque Chas. Tras un cruento enfrentamiento, la pandilla huye pero nunca aparecieron los cuerpos sin vida de aquellos dos muchachos. En la atmósfera se insinúa la presencia siniestra de aquellos otros niños jamás vistos antes en Parque Chas, que recordaban a un híbrido entre la figura del extraterrestre y la del vampiro. Una frase del narrador, superviviente de aquel episodio, permite esta lectura: “La raza humana se había ganado el derecho a su existencia en el universo” (Barreiro, Riso, 1994: 8).

Al igual que en el caso anterior, la fecha de 1962 tampoco resulta gratuita y coincide con el golpe de estado en el que se destituye a Arturo Frondizi.

En el capítulo “Un asesino anda suelto” se narra la misteriosa serie de atropellos mortales que suceden durante las noches en el barrio. Se trata de uno de los sucesos más “difíciles de creer por monstruoso e incongruente”. La mujer que narra estos hechos hace especial hincapié en el marco temporal en el que suceden: del 76 al 83. Ese lapso de años alude de forma directa a la duración de la dictadura, el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Visto desde esta perspectiva cada frase se carga semánticamente ya que puede ser leída bien desde una óptica de lo fantástico o bien desde un discurso más realista que alude a la crudeza de la violencia del terrorismo de estado y la práctica de las desapariciones. Esto fomenta la emergencia del substrato de lo policiaco -de la novela negra más concretamente- en el que se habrá de investigar quién lleva a cabo esos asesinatos realizados siempre siguiendo el mismo patrón: “Nadie estaba a salvo, cualquiera podría ser una víctima” (Barreiro, Riso, 1994: 4). “Era un asesino sin conciencia que no se detenía ante nada” son frases que indican cómo se establece una trasposición de la denuncia de aquellas prácticas terroristas hacia una retórica cercana al género negro que acabarán por desembocar, finalmente, en una resolución fantástica cuando consigan atrapar al culpable.<sup>13</sup> Será un coche modelo Falcon de color verde que caerá en un hoyo preparado para capturarlo. No habrá

---

<sup>13</sup> La novela negra también fue un género que sirvió en la narrativa argentina para reflexionar sobre la violencia en el periodo de la dictadura. Un caso paradigmático es *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann, publicada en 1979, o *El cerco* escrita por Juan Carlos Martini en 1977. Véase el boceto panorámico de Jorge Lafforgue (1998).

nadie dentro, pero este sangrará como si de una persona se tratase. Existe una conjura de todo el vecindario que colabora para acabar con aquella amenaza. Los sesgos ideológicos de esta aventura vienen apoyados por ciertos elementos que, lejos de ser anecdóticos, enfatizan esa suerte de lectura simbólica mediante la cual los misteriosos atropellos (sin dejar de ser sucesos extraños emparentables con otras desapariciones del catálogo de leyendas urbanas de la zona) aluden directamente a las desapariciones provocadas por las prácticas represoras del estado. James Scorer realiza un breve pero incisivo análisis de *Parque Chas* en el que atisba esas referencias que se dan en *Parque Chas* a la dictadura. Entre ellas alude al capítulo “Un asesino anda suelto”. (Barreiro, Risso, 1994: 90). El Falcon verde funciona como una sinécdoque de la dictadura. Hay que tener en cuenta que a partir de 1976 el Ford Falcon abandonaba ese aire familiar para adquirir registros más siniestros. El Falcon verde pasó a ser parte de la iconografía del terror de la dictadura argentina. Natalia Soledad Fortuny alude al uso de ese símbolo en la obra fotográfica de autores como Fernando Gutiérrez en su serie *Secuela* (2001), Martín Kovensky, *Desaparición de un Ford en la ESMA* (2005) y, también, *Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro. Se trata presuntamente de dos desaparecidos*, de la fotógrafa Helen Zout (2004). La aparición del Ford Falcon será, también, un elemento significativo en novelas como *Dos veces Junio* de Martín Kohan (Scorer, 2016: 39).

Todos esos motivos temáticos entrelazados creaban un panorama en el que, condicionados por la cronología, lo monstruoso aludía a esa represión sin rostro que gestionaba el miedo de los habitantes de Parque Chas. Esos habitantes ya no son en esa lectura de sesgo político vecinos de Parque Chas, sino que hablan de toda una nación, y ese conductor no es sólo un psicópata asesino sino la máscara sin rostro del poder encarnado por la dictadura. La arbitrariedad de los atropellos habla de la casuística de las desapariciones en las que el miedo entre la población era generalizado. El relato negro, así como su resolución fantástica, no dejan de ser estratos retóricos que legitiman el uso de la ficción como estrategia para referir el horror. Establecen, además, una relación con la propia tradición literaria argentina en la que tanto lo fantástico como lo policiaco tenían una vitalidad sorprendente. Todo ello redundaba en una serie de formas de legitimación de la narración del horror. Esa capacidad oblicua de aludir sin mostrar del todo funciona como un injerto sobre la tradición de la leyenda urbana, lo fantástico y lo policiaco. En todo caso existe una línea de convergencia de toda esta amalgama discursiva en la que la realidad más

feroz era narrada a través de fórmulas literarias bien conocidas. Tanto la leyenda urbana como la denuncia de ese terrorismo de estado estaban anclados en un mismo sentimiento: el miedo, un miedo que también nacía del núcleo del relato negro cuando relataba un ambiente de extremada violencia que era siempre gratuita, arbitraria e injustificada.

En el capítulo “Puzzle”, Ricardo tiene una entrevista en un bar con otro personaje que le habrá de contar otras dos leyendas urbanas enmarcadas en la peculiar topografía de Parque Chas. Este personaje es un trasunto ficticio del escritor Alejandro Dolina, que ya en su libro *Crónicas del Ángel Gris* dedicaba una suerte de microrrelato al misterioso barrio. Aparecía en su sección “Contadores de historias” y llevaba por título “Historia de la Manzana misteriosa del Parque Chas” (2000:52-53), cuyo inicio reza de la siguiente manera:

Existe en el barrio de Parque Chas una manzana acotada por las calles, Berna, Marsella, La Haya y Ginebra.

No es posible dar la vuelta a esa manzana.

Si alguien lo intenta, aparece en cualquier otro lugar del barrio, por más que haya observado el método riguroso de girar siempre a la izquierda o siempre a la derecha.

Como se puede ver, la noción de extravío es algo que está medularmente ligado a la orografía urbana de Parque Chas. No sólo está presente el tema del extravío en *Parque Chas*. Podría recordarse también la obra del propio Barreiro dibujada por Juan Giménez titulada *Ciudad* en la que el joven protagonista se extravía en su propia ciudad ingresando así en otra forma de realidad. También puede traerse a colación el caso de la novela gráfica de Paco Roca, *Calles de arena* en la que se puede apreciar la impronta borgiana ya desde el mismo título (Trabado, 2013). Es interesante observar cómo ese carácter misterioso tiene una honda penetración en la imaginación literaria. Emanuel Galli en su novela titulada *Seis calles. Una historia de Parque Chas* escribe: “Espíritus ancestrales de leyendas enredadas, autos perdidos para siempre dentro de este laberinto de sentimientos que se llama Parque Chas. [...] Parque Chas se hizo para enredar, para despistar, para creer que llegás pero estás en el mismo lugar” (2009: 19).

Las leyendas que Dolina refiere al protagonista metido a investigador de lo sobrenatural versan sobre el grupo de maratonianos que, en 1958, desaparece en plena carrera sin llegar nunca a su destino o la del tranvía

fantasma que aparece en los días de niebla. Siguiendo lo ya apuntado, podemos observar cómo la estrategia utilizada en otras partes sigue estando vigente. La utilización cronológica viene dictada por una necesidad narrativa: la de ubicar lo sucedido, por fantástico que sea, en un tiempo determinado; de hecho, esa ubicación funciona como un “efecto realidad” que vuelve más inquietante lo narrado. Por otro lado, y tal como sucedía en otros momentos, esa cronología que volvía verosímil lo sobrenatural tiene sus conexiones con episodios transcendentales en la historia argentina. En este caso, alude a la “revolución libertadora” que en 1958 depone al presidente constitucional Juan Domingo Perón. Existe un verdadero esfuerzo por coligar lo sobrenatural inexplicable a las convulsiones políticas que atraviesan Argentina a lo largo del siglo XX. Las precisiones cronológicas actúan en dos direcciones y, paradójicamente, refuerzan esas dos vías que podrían ser consideradas a priori como antagónicas: la referencia a la violencia política, por un lado, y, por otro, lo misterioso de ciertas historias que causan desasosiego. Esa disparidad discursiva, no obstante, aparece perfectamente sincronizada y armonizada en *Parque Chas*.

En este capítulo Alejandro Dolina propone lo que podría considerarse una concepción de lo fantástico que parte desde postulados estéticos (Bedford) pero también gnoseológicos. Reivindica la naturaleza de esos relatos que se escapan de los moldes racionales. No hay explicación posible y, por ello precisamente, existen. Ante la pregunta de Ricardo: “¿Tenés algunas teoría o explicación del porqué de estos fenómenos?” Dolina responde: “No. Y me alegro de que así sea. Quizás si puedo explicarlos dejen de suceder. Parque Chas me gusta así ... maravilloso...” (Barreiro, Risso, 1994: 1).

Esa defensa de la naturaleza insondable del barrio incapaz de ser encorsetada en cualquier teoría explicativa es también señalada por la misteriosa mujer —Aitana— que había alquilado a Ricardo el apartamento en los primeros capítulos. Volverá a encontrarla en la historia titulada precisamente “Reencuentro” y la acompañará por las laberínticas calles hasta llegar a una mansión en la que tendrá lugar un viaje inexplicable al carnaval veneciano. La noción del espacio se descoyunta y el protagonista no lo conoce sólo a través de relatos de carácter inverosímil que le refieren un taxista o los variopintos personajes que aprovechan una charla en un café para ponerlo al día en la tradición fantástica del barrio; ahora Ricardo, al igual que en el inicio del relato, lo experimenta en sus propias carnes y demandará ansioso una explicación a Aitana. Ella contestará en una línea

semejante a Alejandro Dolina: “¿No entiendes? Es más bello porque es inexplicable... ¿para qué entender? La sabiduría destruye el sublime placer de la ilusión” (Barreiro, Riso, 1994: 5).

La inserción de un elemento anómalo y extraño actuará, pues, como espoleta que activa la narración. Ese misterio por resolver abrirá la puerta a una doble propuesta genérica: por un lado puede leerse bajo el prisma de lo policiaco (el asesinato era siempre un misterio con apariencia de ser irresoluble) y, por otro lado, también puede entenderse desde la óptica de lo fantástico cuyo misterio resultará, finalmente, irreductible. Ambos géneros, lo policiaco y lo fantástico, poseían notables paralelismos. Bajo esa idea de lo misterioso gira toda la construcción textual tanto en el cuento policiaco como en el fantástico que especializan, y eso es muy significativo, una estructura breve supeditada a ese elemento central. Por ese motivo la serialización del relato de *Parque Chas* dictada por su aparición en *Fierro* encajaba perfectamente en esa poética. Ese relato fantástico se renovará en *Parque Chas* adquiriendo los registros típicos de la leyenda urbana teniendo como mediación entre lo fantástico clásico y la leyenda urbana la figura y la obra de Alejandro Dolina. Por otro lado, ese esquema policiaco derivaba en unas maneras propias de la novela negra. Incluso, la aparición de Aitana es perfectamente explicable en función de la *femme fatale* de la novela negra. La veta violenta era otra aportación temática de la novela negra; en este caso será una violencia que representa al poder opresor de una dictadura. No había policías ni detectives en la novela negra argentina. La policía formaba parte del aparato represor y el género negro se vale de la metáfora para hablar de la violencia del estado, tal y como afirmaba Feinmann (1991:155). Las desapariciones, así como el uso del Falcon verde, son huellas ineludibles del rastro de la violencia de estado que debían de ser obvias para el lector argentino en los años 80.

### 3. EL ALEPH EN EL SÓTANO

Si hasta ahora la historia venía estructurada en una forma atomizada en la que cada capítulo relataba un suceso extraordinario e incomprensible, una estructura cuyo diseño posee un enorme rendimiento narrativo ya que genera una constante insatisfacción al presentar algo anómalo que siempre resulta irresoluble desde los postulados de la lógica racional, podemos vislumbrar un movimiento contrario en dos capítulos de naturaleza muy diferente pero que intentan, cada uno a su manera, ofrecer una explicación global sobre el fenómeno misterioso. Así, frente a la atomización de lo fantástico anterior se

expone un intento de síntesis explicativa que cristalizará en los capítulos “El libro” y “El último viaje”. Parece como si lo fantástico —al renunciar al carácter explicativo— truncase la esencia misma de la narración al impedirle una proyección continuadora. En el capítulo titulado “El libro” alguien ofrece a Ricardo la posibilidad de una visión comprensiva de todo cuanto sucede en Parque Chas. Todo ello estaría resuelto en la crónica de un extraño volumen que se encuentra precisamente en la biblioteca del barrio. Tal descubrimiento le llega al protagonista en otra conversación de bar. Allí su interlocutor describe así ese libro: “una reseña completísima de todos los sucesos fantásticos ocurridos en el barrio desde su fundación hasta nuestros días”. Sin embargo, ese conocimiento posee un alto precio a pagar: la locura. Quien lea sus páginas no recuperará la razón. Parecen repelerse así la razón y el conocimiento de lo sobrenatural. Son, por decirlo de alguna manera, excluyentes. Cuando visite la biblioteca en pos de ese objeto de naturaleza casi mágica, la bibliotecaria le informará de la ubicación en el sótano, lugar en el que está el responsable de incunables. Allí se encontrará con Borges convertido, al igual que Dolina, en otro personaje ficticio. Le indicará el estante del libro, situado junto al *Necromicón*, en una clara alusión a la literatura fantástica de Lovecraft y a la idea de concebir ese libro explicativo como una especie de grimorio mágico medieval que enseñe los arcanos de ese barrio indescifrable.<sup>14</sup> Sin embargo, en ese periplo subterráneo lleno de bifurcaciones laberínticas, Ricardo volverá a extraviarse. De algún modo, la biblioteca replica especularmente el carácter laberíntico del barrio en el que se sitúa. Ese viaje al laberinto de libros reproduce el mismo extravío y desconcierto que siente Ricardo en las calles del Parque Chas. La biblioteca y el mundo, simbólicamente y de acuerdo con la idea de cuño borgiano, son lo mismo. No será Borges la única persona que se encuentre en ese subterráneo simbólico. En su búsqueda de ese libro-aleph que contenga el mundo entero —o al menos su explicación— encontrará al capitán Ahab y, también, a otros tres personajes cuya presencia será extraordinariamente inquietante. Son tres referentes inexcusables del cómic: el Eternauta (personaje de Oesterheld), Corto Maltés (de Hugo Pratt) y Bergman (de Milo Manara) [Fig. 4].

---

<sup>14</sup> Borges aparecerá también en otro cómic que se ha convertido en una referencia inexcusable dentro de la tradición argentina. Me refiero a *Perramus*, publicado también en la revista *Fierro* de Juan Sasturain y Alberto Breccia. Borges encarnará, curiosamente, una oposición ante el poder de los mariscales.





Fig. 4. Página del capítulo titulado “El libro” en el que el protagonista encuentra a otros personajes del cómic: el Eternauta, Corto Maltés y Bergman. La biblioteca borgiana es un espejo del laberinto de Parque Chas

Si a largo del relato que componen las distintas historias de *Parque Chas* podía entenderse este espacio urbanístico como un lugar en el que la realidad empírica y lo sobrenatural encontraban un territorio intermedio de naturaleza difusa que actuaba como pasadizo, la biblioteca no será menos y propiciará esa mezcla entre la realidad vital de Ricardo y la ficción encarnada por tres emblemas del cómic de aventuras. Podría entreverse en ellos un reflejo de la condición de Ricardo. Siempre resulta inquietante cuando un personaje de ficción (Ricardo en este caso) accede a una biblioteca (el *axis mundi* del universo ficticio) y se encuentra con otros personajes ficticios. La carga simbólica de ese momento es enorme. No podrán orientarle sobre la ubicación final de ese libro, pero ofrecerán la posibilidad de descubrir la aventura más grande que puede vivir el hombre. Cuando sigue el camino indicado encuentra que sale a la sala principal de la biblioteca y regresa a la superficie. Entiende que esa aventura es la realidad y a partir de ahí extrae una doble conclusión que insiste en la naturaleza ambigua del relato fantástico teorizada por Todorov. Ante esa revelación que concreta en sus palabras sobresaltadas al salir de nuevo a la calle “¡Pero si esta es la realidad!” podemos extraer, junto con el personaje, esa doble visión de los hechos: o bien la realidad es suficientemente atractiva y maravillosa (lectura realista) o bien esa realidad es acaso algo ficticio, urdido, una mera apariencia que, como personajes literarios, vivimos entendiendo nuestra vida como un relato contenido en un gigantesco libro [Fig. 5].

Indudablemente, están ahí subyacentes ideas que son recurrentes en Borges y que remiten al tradicional motivo del soñador soñado. La búsqueda de ese aleph en los sótanos de la biblioteca que ofrezca una luz al misterio de Parque Chas acaba por abrir otra brecha en la inteligencia de Ricardo que le puede empujar a dudar acerca de la magnitud y consistencia de su propia realidad. La narración adquiere entonces un cauce metafísico que tenía en la figura señera de Borges un punto de anclaje y que el propio Barreiro había ensayado en obras como *Ciudad* en la que el protagonista se encontrará, curiosamente y al igual que sucede en *Parque Chas*, con el Eternauta. Será éste quien le induzca a dudar sobre la realidad en la que viven y la planteará, entre otras posibilidades, que acaso no sean otra cosa que personajes de una historieta.



Fig. 5. Página del capítulo titulado “El libro” en el que Ricardo, desconcertado, sale a la realidad de nuevo. La angulación y perspectiva de la segunda viñeta muestra una imagen que denota la desorientación del protagonista, que comienza a dudar de la entidad de la realidad.

En cierto modo *Parque Chas* supone un homenaje a las operaciones de escritura, de lectura y de la narración oral, entendidas como puentes para conectar la realidad inmediata con otra realidad de cariz sobrenatural. Ricardo escribirá un guion que deja inconcluso y destruye por el temor de

que lo que narra tenga una repercusión en ese otro mundo más allá de la ventana. Se convertirá entonces en un lector de libros y realidades, un oyente atento de los relatos inquietantes que otros le cuentan. Descenderá, también, a los infiernos simbólicos de una biblioteca soterrada en una acción que recuerda a los grandes héroes épicos, y todo ello para entender un mundo desquiciado que camufla una verdad terrible.



Fig. 6. Enfrentamiento entre Ricardo y los Krig's en el capítulo "El último viaje" con un acabado visual típico del relato negro.

El otro capítulo que funciona a modo de síntesis narrativa es, como ya se dijo, “El último viaje”. En él, Ricardo tratará de rescatar a Aitana que ha sido raptada por una especie de matones. Para ello iniciará una persecución con ayuda de aquel taxista condenado a deambular por el laberinto de Parque Chas, que los llevará hasta el palacio de Casanova. Allí deambulará por túneles ya fuera de servicio en los que encuentra trenes abandonados y esqueletos de soldados. Todos estos motivos entrelazados sirven como una coda en la que convergen gran parte de las historias fantásticas que han sido diseminadas a lo largo del relato. En su estructura y acabado visual, recuerda también en gran medida al relato negro que estaba en los cimientos del edificio narrativo [Fig. 6].

Contará con la ayuda inestimable de otro ser monstruoso que liberará a Aitana: el Cuco, protagonista de otra de las leyendas urbanas que narraban la presencia de este ser misterioso en las cloacas del barrio. Visto así, la concatenación de todos los elementos sobrenaturales ordenados en una narración final le dan una armazón lógica al tiempo que dan fe de su existencia. Lo imposible se convierte en realidad que ha de ser contada. Ese “Cuco” está construido a partir de los desechos: su cuerpo es la basura y su conciencia es la fantasía de los muchachos. Por eso en sus palabras se recalca la profunda naturaleza humana de ese monstruo que, cual postmoderno Frankenstein, habita esas cavernas subterráneas del inagotable barrio fantástico y del subconsciente de los miedos más atávicos. En ese descenso a los infiernos —paralelo al descenso al sótano de la biblioteca— el héroe podría encontrar cierto sentido todos aquellos misterios. Existen varias explicaciones que son de índole muy diferente y que, de algún modo, dan cuenta de toda esa polifonía discursiva que aquí se ha caracterizado como un palimpsesto: un discurso que se superpone sobre otro discurso previo. En esas posibles explicaciones se observará una perspectiva múltiple en la que las diferentes posibilidades explicativas no se excluyen.

Todo es tan relativo —afirma el Cuco— Tu amiga diría que es culpa de una gran guerra espacio temporal que su especie mantiene con los Krig’s desde hace milenios... Yo podría convencerte de que la única y verdadera razón de tantos avatares ha sido crear las condiciones que dieron origen a mi sublime existencia... pero alguien muy sabio, ajeno e imparcial, podría explicarte que en el universo, donde todas las cosas existen por el tironeo de sus extremos, hay lugares de gran armonía... y otros de absoluto caos... El lugar de máxima armonía del universo está en un rincón que los hombres conocen como nubes magallánicas [...] Parque Chas es el otro extremo. (Barreiro y Risso, 1994: 7)

Existe, pues, una explicación de origen cósmico para lo sobrenatural de Parque Chas, pero sobre esta se ofrecen otras que tiene que ver con la ciencia ficción —como la guerra entre especies extraterrestres cuyo teatro de operaciones es Parque Chas<sup>15</sup>— y con el género fantástico: la creación de un monstruo a partir de materia inerte. En boca del Cuco parece como si los diversos géneros literarios de los que se vale Barreiro fueran la plasmación concreta de diversas perspectivas posibles para explicar la naturaleza de los hechos misteriosos. La liberación y huida de Ricardo junto con Aitana garantiza un final feliz a la aventura emprendida por el protagonista. Ricardo parece haber oficiado como un detective ahormado en el paradigma del tipo duro y Aitana se configura como una *femme fatale*. Ese detective que buscaba entender lo incomprensible acabará por encontrar una explicación que excede con mucho sus expectativas y que remodela los parámetros narrativos. Si toda esa poética de misterio se fundamentaba en la irrupción de lo sobrenatural en un barrio de Buenos Aires, esa solución ampliará el marco de actuación llegando a trazar un mapa del universo en el que existe una contienda sideral en la que el “detective” Ricardo acabará involucrado emocionalmente. El mundo corrupto de la novela negra se había transformado en un mundo de naturaleza ilógica. La solución supone crear un empalme del género fantástico con el de la ciencia ficción.

### 3. THRILLER DE CIENCIA FICCIÓN. LO FANTÁSTICO GRÁFICO.

La segunda parte de *Parque Chas* varía en cierto modo sus parámetros compositivos. Tras el final de la primera parte en la que se aclaraba, acudiendo a motivos temáticos de la ciencia ficción, el misterio planteado bajo los postulados de lo fantástico y la leyenda urbana, la historia parece reiniciarse con la aparición otra vez de aquella ventana situada en el apartamento de

---

<sup>15</sup> Desde sus inicios Ricardo Barreiro cultivó la ciencia ficción. Ya en la serie *Bárbara* dibujada por Juan Zanotto y publicada por la revista *Skorpio* entre los números 55 (septiembre de 1979) y 94 (agosto de 1983), se veían algunos temas recurrentes en Barreiro: la invasión alienígena y la guerra contra esa invasión. También *Slott Barr*, publicada igualmente en *Skorpio* y dibujada en este caso por Solano López se adentraba en las coordenadas de este género. El tema de la guerra es también muy del gusto en Barreiro como se ve en obras como *As de Pique*, *War III* y *Puesto avanzado*, mezcla estas dos últimas de lo bélico y la ciencia ficción. No hay que olvidar, además, la importancia de su historia *La batalla de las Malvinas*, publicada en la revista *Fierro* entre los números 1 y 7.

Parque Chas. Aitana será raptada por esa realidad paralela que existe al otro lado de aquel umbral de orden irracional que abre la puerta a otra dimensión.

Al igual que en la primera parte seguirán existiendo alusiones a la dictadura argentina. Cuando Ricardo necesite saber más e interrogue a Aitana sobre la naturaleza de los hechos tan desconcertantes que acaban de vivir, esta le contesta: “Hay cosas de las que es mejor no enterarse” (Barreiro y Risso, 1994: 2). Lo llamativo de la secuencia narrativa es que, junto a esas palabras, el lector puede ver parte de las páginas del libro que Ricardo lee con fruición buscando desentrañar ese elemento inexplicable que los rodea. En esas páginas apenas entrevistas el texto hace alusiones a la “terrible dictadura militar”. Lo que pudiera entenderse desde esa óptica paranormal también cobra sentido atendiendo a un código expresivo que materializa mediante la estrategia ya usada de alusiones al periodo de la dictadura argentina una violencia de estado.

En el inicio de la segunda parte de *Parque Chas* puede verse un ejemplo magnífico del funcionamiento simbólico de espacios y objetos en relación con la poética del palimpsesto dentro del cómic. En una escena íntima Ricardo, que lee un libro con el fin de entender todos los misterios que le rodean, pregunta a Aitana la razón por la que la ventana debe estar siempre cerrada. Su respuesta es clara: “Hay cosas que es mejor no saber”. Cuando suelta el libro, en un par de viñetas se entrevé ligeramente el contenido de la lectura: allí aparecen unas frases en las que se habla de la dictadura argentina. De este modo la gramática propia del cómic crea un mecanismo de relaciones entre diferentes elementos. Su disposición en viñetas en la misma página sirve para trenzar un haz de relaciones entre la ventana (como misterio insondable), la lectura como operación de búsqueda de sentido y la dictadura como realidad silenciada y borrada [Fig. 7].

Si bien es cierto que la violencia de estado sigue estando vigente al menos referida de una forma oblicua hay que notar que existe un profundo cambio estructural en la manera de contar. La narración no se halla atomizada a modo de capítulos en los que existía una constante frustración, ya que la irrupción de lo sobrenatural impedía la continuidad narrativa desbaratando la lógica del posible relato. Descubierta, al menos en parte, la naturaleza insólita de los hechos existe ahora la posibilidad de narrar los hechos de forma continuada atendiendo a otro patrón compositivo más relacionado con lo que podría denominarse una especie de “thriller” en el que la acción trepidante y el suspense van creando los eslabones necesarios para ir desarrollando la historia.



Fig. 7. Detalle de página del inicio de la segunda parte de *Parque Chas* en la que se pueden ver las relaciones entre la ventana (misterio), libro (búsqueda de explicación) y texto apenas sugerido en el que se habla de la dictadura argentina

Ricardo ya no es un investigador y recopilador de sucesos extraordinarios, sino que vivirá esas anomalías en forma de una aventura en la que habrá de rescatar a su amada. Cuando se decide a penetrar en ese mundo paralelo al que se accede a través de la ventana, proporcionará la coartada narrativa necesaria para construir un mundo narrativo que dinamita toda lógica racional. Ese nuevo marco escénico presentará una insistente discontinuidad espacio-temporal. Ricardo accederá a la Venecia de la época de Casanova y acabará nadando en sus canales; en esos canales será capturado junto a Aitana por una serie de piratas, en su periplo por los mares se construirán escenas de todo punto imposible como la navegación junto al Partenón de Atenas, la Esfinge de Gizeh o las estatuas de la Isla de Pascua [Fig. 8].



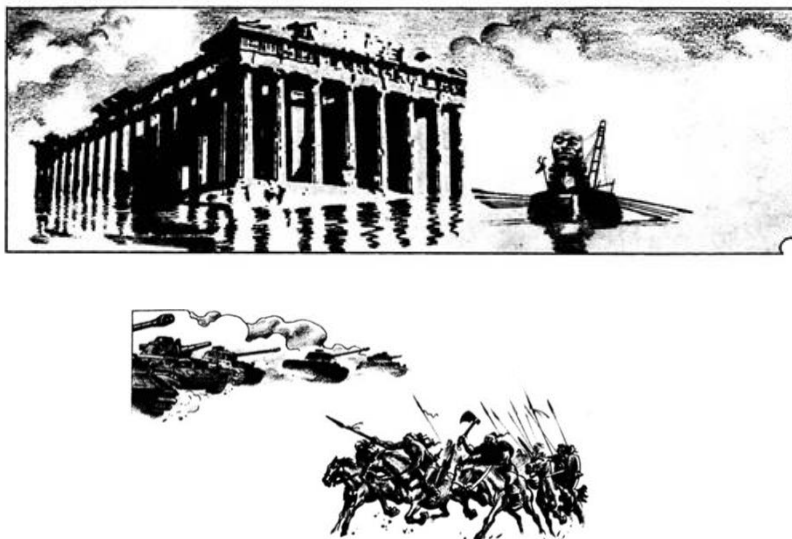


Fig. 8. Detalles de la página 32 y 43 de la segunda parte en la que se muestra un marco referencial imposible causado por la liberación de energía de la teletransportación de los extraterrestres. Ejemplos de lo fantástico visual en el cómic.

Se consigue así un fuerte impacto visual de enorme plasticidad en el que la realidad conocida aparece desorganizada: sería una especie de recomposición visual e ilógica de una realidad que deriva en lo absurdo. Lo fantástico, visto así, no solo concierne a una estructura narrativa sino también a una realización visual muy determinada que aprovecha el carácter sintético de la imagen para mostrar aristas impensables dentro de esa nueva realidad. Toda esa imagería de elementos yuxtapuestos en una discordancia espacio temporal poseerá una “explicación” científica. Está causado, dice Aitana a su sorprendido enamorado, por una enorme liberación de energía ocasionada por la teletransportación de los extraterrestres a la tierra. Posee tal magnitud que puede llegar a curvar el tiempo y el espacio generando todos esos mundos llenos de incongruencias. De alguna manera existe un relevo y lo fantástico deja paso a la ciencia ficción. Al explicarse la naturaleza paradójica de esa realidad se elimina la vertiente problematizadora de lo real propia del discurso fantástico (Campra 2001, 195-196, Roas 2011, 36). Subsiste, eso sí, un discurso visual que descoyunta la realidad en una visión espacio-temporal poliédrica e incoherente. Esa persistencia de lo fantástico en el discurso

gráfico actúa como poderoso y plástico elemento legitimador estético del relato de aventuras. Tampoco extrañaba, por otra parte, ese relevo funcional, ya que en la tanto en la tradición literaria argentina como en la crítica sobre el género existía una amalgama entre lo fantástico y la ciencia ficción.

Cuando Ricardo y Aitana accedan a la base de operaciones podrán comprobar el plan de esa invasión: crear una serie de duplicados que sustituyan a los dirigentes políticos. Verán allí dobles de Menem, Busch, Thatcher, Gorbachov, González, Andreotti. Esos falsos líderes buscarán destruir la raza humana desde el poder enarbolando la bandera de los nacionalismos. La invasión se detendrá tras la destrucción de los extraterrestres y Aitana morirá. La historia finaliza el 7 de julio de 1989, día en que Menem toma posesión como presidente de Argentina. Sigue estando vigente esa cadena de sucesos históricos que están siendo narrados de forma metafórica a través de diversos géneros literarios. En esa segunda parte será el de la ciencia ficción, pero una ciencia ficción que se había cargado de una interpretación política, algo hecho ya por Héctor Germán Oesterheld en obras como *El Eternauta* (sobre todo en su revisión de 1968 publicada por la revista *Gente* con el dibujo de Breccia) o *La Guerra de los antartes* dibujada por Gustavo Trigo. La confluencia de géneros permitía ese palimpsesto que arrancaba desde una mirada extrañada (lo fantástico), nacida en la orografía urbana de Parque Chas, para llegar a una visión de la política internacional realmente inquietante.<sup>16</sup> Las últimas palabras de Ricardo son bien elocuentes:

Y hasta aquí el relato veraz de los sucesos tal cual acontecieron a fines del otoño austral del año mil novecientos ochenta y nueve... Los invasores insectoides no han sido definitivamente derrotados y tal como dijo Aitana, intentarán nuevamente llevar a cabo su siniestro y maquiavélico plan. Por eso, amigo lector, cuando notes que los líderes políticos de nuestra sociedad actúan extraña y erráticamente, contradiciendo todo lo que habían dicho y hecho hasta el momento... que en un parte del mundo se incentivan odios raciales y nacionalismos extremos para terminar en guerras tan sangrientas como absurdas, mientras que en las antípodas, la otra mitad del mundo muere de pestes y miserias... prepárate, porque eso significa que la invasión insectoide ha comenzado.

---

<sup>16</sup> La ciencia ficción argentina desarrolla un componente metaficcional muy marcado como sostiene Joanna Page: “Argentine science fiction is also highly reflexive, mediating openly on questions of form and genre, and debating within its pages the role of science fiction and fantasy —and literature and art more generally— in the society of its day” (5)

Aquella epifanía del relato fantástico que solía dejar finales sorprendentes se convierte aquí en una interpelación al lector que se ve involucrado en una toma de conciencia, en la exigencia —si bien indirecta— de una vigilancia ante los sucesos inquietantes que conforman nuestra realidad.

## CONCLUSIONES

Haciendo un balance sobre la repercusión de lo fantástico en *Parque Chas* podrían destacarse varios hechos:

Lo fantástico en *Parque Chas* se inscribe dentro de un programa editorial más amplio que elaboraba la revista *Fierro* y que le permitía injertarse dentro de la tradición literaria argentina. También y estrechamente relacionado con este hecho, lo fantástico se amoldaba perfectamente a exigencias editoriales ya que cada entrega correspondía a un capítulo que podría leerse incluso de forma autónoma. Esa brevedad y ese carácter autónomo encajaban perfectamente dentro de la poética del relato fantástico: breve, intenso y con un final sorprendente.

A estas exigencias editoriales, los autores sumaron otros rasgos que dotaban de cierta singularidad al uso de esos elementos fantásticos entre los que cabe destacar la marcada vocación de establecer un cruce de géneros con la ciencia ficción, la leyenda urbana y el relato negro. Los misterios iniciales ubicados en la geografía urbana (lo fantástico) necesitaban de una investigación. El protagonista se torna en una suerte de detective; las misteriosas desapariciones encajan tanto dentro de las directrices de lo fantástico como del género negro. El miedo provocado por esas desapariciones formuladas bajo la estrategia de la leyenda urbana urdía junto, con el uso de una serie de referencias a la violencia de la dictadura argentina basadas en un uso oblicuo de la cronología, una nueva estrategia de lectura que permite al lector entrever un relato muy fragmentario de la historia de Argentina y sus episodios más traumáticos. Será precisamente eso un hecho relevante en la concepción de lo fantástico. Lo fantástico se convierte en un bastidor sobre el que estructurar la narración, pero también en una forma de legitimar un relato de la violencia de estado creando una capa retórica que naturalizaba estéticamente algo difícil de narrar todavía en los años 80. En ese sentido, puede verse una forma de actuar paralela a lo que hacía la novela coetánea, pero el cómic usaba ya sus propios precedentes. Las citas intertextuales que obraban como incorporaciones de personajes tales como El Eternauta, Corto Maltés o Bergman incidían en la búsqueda de modelos

narrativos basados en la aventura pero también en el hecho de entender el cómic como un férreo compromiso ideológico.

Lo fantástico constituye así la posibilidad de crear un espacio en el que se encuentran lo literario y lo popular, la aventura y la referencia al horror de una realidad no traducible al lenguaje.

Lo fantástico creaba también un pasadizo a otros géneros como la ciencia ficción que, ya en la tradición argentina, había sido utilizada como un discurso de naturaleza casi alegórica para referir la violencia política. Ese recurso a la ciencia ficción servía, además, para ofrecer una respuesta a todos aquellos misterios diseminados a lo largo del relato. La descripción de lo fantástico como palimpsesto alude a su versatilidad genérica, capaz de configurarse como un relato polifónico en el que los demás discursos están supeditados a ese principio estructurante: su capacidad estética y su embrión misterioso permitían ensayar discursos que iban desde la referencia al horror a la duda metafísica de la realidad que habitábamos pasando por la necesidad de aventura que posee el héroe protagonista.

Lo fantástico creaba sombras a la par que legitimaba estéticamente un texto que narraba el horror de una realidad traumática. El género negro ofrecía una fórmula discursiva que servía para referir narrativamente la violencia y que, además, entroncaba perfectamente con lo misterioso. Además, ponía a disposición del relato personajes como el detective y la *femme fatale* (un héroe que resiste en un ambiente hostil y una mujer seductora y perversamente ambigua) a través de los cuales se podía crear una historia amorosa en un mundo irrespirable, violento y enigmático. Su escenario natural, la ciudad, era el adecuado también para el desarrollo de la leyenda urbana e incidía en un cronotopo que tenía que ver, y mucho, con lo argentino. Por su lado, la ciencia ficción ofrecía luz sobre aquellas sombras iniciales de lo fantástico y creaba un equilibrio entre el misterio inicial y una solución que es, a su vez, igualmente inquietante. De las desapariciones misteriosas —que traducían literariamente la violencia de estado argentina— se pasa una invasión alienígena que toma el poder político mundial. Parque Chas es un territorio narrado en el que se dan la mano el trauma del pasado reciente argentino y la advertencia sobre los tiempos que llegan para un nuevo orden político mundial. En sus sótanos narrativos se instalaban los géneros literarios de la cultura popular que habían sido convenientemente asimilados, traducidos y compaginados con los autores propios del canon en un constante diálogo entre lo local y lo universal, entre lo propio argentino y las fórmulas narrativas foráneas.

Por su parte la inserción de lo fantástico dentro de la gramática del cómic aprovechaba la especial disposición secuencial de las viñetas para crear relaciones de contigüidad entre diversos elementos iconográficos generando un código simbólico que va más allá de lo meramente textual (la ventana y la máquina de escribir aparecen en la misma página creando un nuevo nivel semántico al poderse relacionar entre sí). Fruto también de esa inserción en el cómic, lo fantástico genera otros procedimientos interpretativos que afectan a las imágenes como son la ambigüedad (la conversación en el ascensor es también un reflejo de una escena de tortura) o la sinécdoque (el Falcon misterioso que atropella a los vecinos alude a la violencia de estado). En todo ello hay un proceso de escamoteo y borrado, de desplazamientos semánticos que afectan a la imagen. Lo terrible se integra en una realidad de aparente normalidad pero no lo hace directamente sino a través de ciertas fisuras que pueden ser vistas como las puertas hacia lo anómalo.

*Parque Chas* crea también una geografía fantástica en la que se yuxtaponen dos órdenes topográficos aparentemente irreconciliables. Eso provocará la irrupción de ese elemento perturbador en lo cotidiano y acabará por generar, así, un ambiente sombrío que insinúa más que declara explícitamente. Los personajes vivirán una vida escindida entre esas dos realidades y esa vida anfibia habrá de generar un profundo sentimiento de desasosiego. Esas irrupciones se canalizan, en lo narrativo, a través historias truncadas y, en lo gráfico, es imágenes imposibles. Hay también una doble cartografía urbana. De Buenos Aires se escoge el laberíntico barrio de Parque Chas, un espacio anómalo en su proyección urbanística que actúa como umbral preparatorio para el ingreso en otra ciudad imposible y quimérica. En las rendijas urbanas de Parque Chas asomaban historias terribles que mejor era no conocer. Parque Chas, en cuanto que territorio, es también un acto por borrar una evidencia terrible e ilógica para amoldarla al espacio cotidiano de la urbe de Buenos Aires. Sin embargo, toda operación de borrado deja huellas y cada huella es un signo que espera la lectura que lo arranque del silencio.

## BIBLIOGRAFÍA

Abraham, Carlos (2010), *Borges y la ciencia ficción*, Granada, Grupo Editorial AJEC.

- Abraham, Carlos (2017), “Las literaturas de lo insólito. Una tipología”, *Revista Iberoamericana*, LXXXIII, 259-260, pp. 283-304. DOI <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7501>
- Ávila, Felipe Ricardo (2007), *Oesterheld y nuestras invasiones extraterrestres*, Buenos Aires, Deux Books.
- Barrantes, Guillermo y Victor Coviello (2006), *Buenos Aires es leyenda*, Buenos Aires, Planeta.
- Barreiro, Ricardo y Eduardo Risso (2004), *Parque Chas*, Rosario, Puro Comic.
- Barreiro, Ricardo y Juan Giménez (2006), *Ciudad*, Bilbao, Astiberri.
- Barrenechea, Ana María (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.
- Bedford, David A. (1998), “El cronista del Angel Gris: los mitos porteños de Alejandro Dolina”, *Hispania* 81, 3, pp. 519-529, <https://doi.org/10.2307/345642>.
- Bozzetoto, Roger (1992). *L'obscur objet d'un savoir*, Publicación de l'Université de Provence.
- Bozzetoto, Roger (2011), *Les univers des fantastiques: dérives et hybridation*, Publications de l'Université de Provence.
- Brunvand, Jan Harold (2006), *El fabuloso libro de las leyendas urbanas*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Cano, Luis C. (2006), *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Campra, Rosalba. (2001), “Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 153-191.

- Catalá, Jorge, Paulo Drinot y James Scorer (eds.) (2017), *Comics & Memory in Latin American*, Pittsburg, University of Pittsburg Press.
- Dolina, Alejandro (2000), *Crónicas del Ángel Gris*, Buenos Aires, Colihue.
- Feinmann, José Pablo (1991) “Estado policial y novela negra argentina”, en Giuseppe Petronio, Jorge B. Riovera y Luigi Volta eds. *Los héroes difíciles. Literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 155-165.
- Fortuny, Natalia Soledad (2008), “Máquinas del tiempo: artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial”. *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación* 1, 20 <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/663> (29-1-2020).
- Galli, Emanuel (2009), *Seis calles. Una historia de Parque Chas*, Buenos Aires, Ediciones Continente.
- García, Patricia (2015), *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*. Londres, Routledge.
- García Canclini, Héctor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F., Grijalbo.
- García Canclini, Héctor (1997), *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.
- Hammer, Everett (2012), “Remembering the Disappeared: Science Fiction in Post-dictatorship Argentina”, *Science Fiction Studies*, 39, pp. 60-80.
- Haywood Ferreira, Rachel (2011), *The Emergence of Latin American Science Fiction*, Middletwon, Wesleyan University Press.
- Haywood Ferreira, Rachel (2012), “Oesterheld’s Iconic and Ironic Eternautas”, en Eds. M. Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown (eds.), *Latin American Science Fiction. Theory and Practice*. Nueva York, Palgrave McMillan, pp. 155-184.
- Kloster, Alberto D. (2015), “Parque Chas. Leyendas urbanas, magia y misterio”, *Tebeosfera* 13,

[https://www.tebeosfera.com/documentos/parque\\_chas\\_leyendas\\_urbanas\\_magia\\_y\\_misterio.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/parque_chas_leyendas_urbanas_magia_y_misterio.html) (3-2- 2017)

Kurlat Ares, Silvia (2017), “La ciencia ficción en América latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural”, *Revista Iberoamericana*, 259-260, pp. 255-261, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7498>

Lafforge, Jorge (1998), “La narrativa argentina (Estos diez años)”, en Saul Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 149-166.

Merino, Ana (2003), *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra.

Page, Joanna (2016), *Science Fiction in Argentina. Technologies of the Text in a Material Multiverse*, University of Michigan Press.

Pérez del Solar, Pedro (2011), “Los rostros de la violencia”, *Revista Iberoamericana*, LXXVII, 234, pp. 59-86.

Piglia, Ricardo (1984, “La Argentina en pedazos. Echevarría y el lugar de la ficción”, en *Fierro*, 1, p. 70.

Piña, Cristina (1993), “La narrativa argentina en los años setenta y ochenta”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-579, pp. 121-138.

Reati, Fernando (1992), *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.

Reati, Fernando (2006), *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires. Biblos,

Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de Espuma.

Roas, David (2014), “El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito”, en Javier Ordiz (ed.). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Oxford, Berlín, Nueva York, Peter Lang, pp. 9-29.



- Sarlo, Beatriz (1987), “Política, ideología y figuración literaria”, en Daniel Balderston *et alii.* (eds.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires. Minneapolis, Alianza Editorial, University of Minnesota, pp. 30-59.
- Scorer, James (2016), *City in Common. Culture and Community in Buenos Aires*, Albany, State University of New York.
- Suvin, Darko (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzevetan (2001), “Definición de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 47-64.
- Trabado Cabado, José Manuel (2013), “Extravíos en el laberinto. Poéticas de lo fantástico en la novela gráfica de Paco Roca”, *Brumal*. I, 2, pp. 349-371, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.72>.
- Trabado Cabado, José Manuel (2017), “Extranjero en tu propia ciudad. Una relectura de El Eternauta en la obra de Ricardo Barreiro”, *Bulletin of Hispanic Studies* 94.7, pp. 765-787, <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.47>.