

---

# Interpretacje

---

## Zjawy-objawy. O horrorze zaangażowanym u autorek hispanoamerykańskich w XXI wieku

---

Nina Pluta

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 4, S. 335–351

---

DOI: 10.18318/td.2024.4.18 | ORCID: 0000-0001-7333-9636

---

Potwory atakują w kulturze globalnej ostatniego półwiecza. Pokolenia Y i Z odnajdują swoje rozterki w przeżyciach melancholijnych wampirów z sagi *Zmierzc* (ekranizacja powieści Stephanie Meyer z cyklu pod tą samą nazwą 2006-2012), a pojęcie przygody kształtuje serial *Stranger Things* (Netflix, 2016-). Do prób ambitniejszego wykorzystania gatunków reprezentujących tzw. estetykę obrzydliwości<sup>1</sup> (horror, thriller, dystopijną science-fiction czy gatunki tzw. *exploitation*) należy twórczość Mariany Enriquez (1973, Argentyna), Liliany Colanzi (1981, Boliwia) i Móniki Ojedy (1988, Ekwador),

---

**Nina Pluta** – dr hab., iberystka, pracuje na stanowisku adiunkta na UJ, specjalizuje się we współczesnej prozie hispanojęzycznej. Współautorka *Historii literatur iberyjskich*, autorka monografii o schematach parakryminalnych w prozie hispanoamerykańskiej (*La sombra del crimen*, 2012).

---

<sup>1</sup> A. Bocutti, *Una alianza monstruosa. El retorno de las brujas en la literatura hispanoamericana escrita por mujeres*, w: *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, red. N. Álvarez Méndez, Iberoamericana Vervuert, Frankfurt–Madrid 2023, s. 249. W obrębie ogólnie określanej „literatury niesamowitości” (*lo insólito*) mnożą się inne nazwy: niesamowitość feministyczna (Álvarez Méndez), fantastyka feministyczna (Roas), realizm gotycki, realizm magiczny w horrorze, gotyk codzienny, gotyk andyjski, gotyk kreolski czy miejski (dwa ostatnie określenia – A. Lía Goicochea).

które przekierowują typowe gatunkowe emocje, takie jak strach czy wstępn, na latynoamerykańskie i światowe patologie społeczno-polityczne. Realizując specyficzny, bo społecznie zaangażowany, „projekt gotycki”<sup>2</sup>, wspomniane autorki dystansują się od „standaryzacji” przemysłu kulturowego<sup>3</sup> i odwracają ideologiczny wektor popularnych wersji grozy. Wprawdzie potencjał tkwiący w motywach przyspieszających rytm serca i „wywracających flaki” zostaje zachowany, ale monstra i masakrowane ciała odsyłają ostatecznie do takich zjawisk jak nędza strukturalna, dotykająca szczególnie dzieci, przemoc na tle pciowym, struktury przestępcze wypierające administrację państwową, kryminogenne formy przedsiębiorczości, na przykład narkobiznes czy handel ludzkimi organami, i zbiorowe traumy po terrorze państwowym<sup>4</sup>. Konkretnie sposoby manipulowania grozą zostaną pokazane w drugiej części artykułu, po wprowadzeniu na temat aktualnej tendencji do upolityczniania tak samych gatunków o „wartościach estetycznie ostrych”<sup>5</sup>, jak ich interpretacji.

Wszechobecność znaków grozy w kulturze globalnej, rosnąca od lat osiemdziesiątych XX wieku, nosi znamiona znaczącej nowej „struktury uczuć” (Williams), czyli wspólnego dla określonej epoki stylu doświadczenia rzeczywistości, z jej charakterystycznymi „figurami semantycznymi” (ciało torturowane przez nierozpoznane moce) i nowymi „schematami interpretacji”<sup>6</sup> (świat jako przestrzeń emanująca grozą). O ile w kulturze masowej struktura ta zdaje się faktycznie dominować – wampiry z Transylwanii stykają się z zombie o korzeniach afrykańskich w ramach tzw. *globalgothic*<sup>7</sup> – o tyle w literaturze nie do

- 
- 2 A. Lía Goicochea, *Lazos de militancia. Gótico y género en la narrativa de Mónica Ojeda, Mariana Enriquez y Dolores Reyes*, „Cuarenta Naipes Revista de Cultura y Literatura” 2023, nr 8, s. 81. Grupa współczesnych pisarek hispanoamerykańskich posiłkujących się w prozie niesamowitością i grozą gatunkową jest liczniejsza (m.in. María Fernanda Ampuero, Lola Ancira, Laura Baeza, Alicia Mares, Dolores Reyes, Samanta Schweblin). Trzy analizowane tu autorki wybrałam ze względu na wyrazistość odwołań do horroru i różnorodność stosowanych stylów i kompozycji.
  - 3 T. Adorno, *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 18.
  - 4 Mónica Ojeda: „Aprendemos a vivir en el horror porque es la manera de subsistir”, France 24 Español, 4.05.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=gxjoMPcj4uo> (20.07.2023). Autorka mówi wprost, że nie chodzi jej o utrzymanie konwencji, lecz o uwydatnienie strachu, który czuje się na co dzień.
  - 5 S. Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge–London 2005.
  - 6 R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, s. 129–130.
  - 7 Transnarodowy i transmedialny przepływ przedstawień strasznych nadprzyrodzonych istot (D. Botting, J.D. Edwards, *Theorising Global Gothic*, w: *Globalgothic*, red. D. Byron, Manchester University Press, Manchester–London 2013).

końca utowarowionej jej przejawy są bardziej sporadyczne, czyli „emergentne”. Formy i gatunki pozostają płynne, czego dowodzi, na przykład, hybrydyczność prozy Móniki Ojedy, która łączy uwspółcześnione legendy z horrorem, pornografią, gore i refleksją metaliteracką.

Nie tak odległymi prekursorkami przedsięwzięcia odzysku gatunków grozy dla celów krytyki społecznej i politycznej są, w kręgu anglojęzycznym, Angela Carter, Toni Morrison i Margaret Atwood (debiutujące w dekadzie 1970), zatem obecną hispanoamerykańską odsłonę można uznać za drugą falę horroru zaangażowanego. Wydaje się ona być związana ze zwrotem politycznym w całej prozie języka hiszpańskiego w obliczu „polikryzysu”<sup>8</sup>. W hiszpańskiej prozie XXI wieku znajdujemy wiele przykładów wpisania tematyki społecznej w schematy zapożyczone z literatury popularnej – brzemiennej, zdaniem hiszpańskiej pisarki Belen Gopegui, w intencje, „których ta wysoka [literatura] mogłaby jej pozazdrościć”<sup>9</sup>. Ona sama pisze powieści poruszające kwestię korupcji polityków, erozji demokracji czy rosnącej prekarności, wplatając w nie wątki sensacyjne, szpiegowskie i sentymentalne. Współczesny odzysk gatunków rozrywkowych poddaje na nowo pod dyskusję (w cyklu wielkiego powrotu, tym razem w warunkach globalnej cyrkulacji) kwestię funkcji społecznej literatury, jej misji jako strażniczki świadomości, wrażliwości i sumień.

Proza zwana dziś gotycką, mroczna i obfitująca w takie motywy jak powrót przeszłości, prześladowania, okrucieństwa, cielesność i transgresja<sup>10</sup>, przybiera od XVIII wieku różne formy gatunkowe (powieść frenetyczna, powieść tajemnic, fantastyczna, kryminalna). Od lat osiemdziesiątych XX wieku najpopularniejszym gatunkiem grozy jest horror<sup>11</sup>, napędzający sporą część globalnego

8 Konstelacja, na którą składają się kryzys terrorystyczny, kryzys demokracji, migracyjny i finansowy z 2008. Znacząca część prozy hiszpańskiej XXI w. rejestruje pasywne – zaburzenia tożsamości, choroby – ale i aktywne postawy indywidualne i społeczne w reakcji na prekarność i kryzysy (por. *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, red. Ch. Claesson, Hoja de Lata Editorial, A Coruña 2019).

9 J. Rodríguez Marcos, Belén Gopegui „Hay mucha literatura alta muy cursi”, „El País” 7 stycznia 2015, przeł. N.P.

10 C. Spooner, E. Mc Evoy, *Approaching Gothic*, w: *The Routledge Companion to Gothic*, red. C. Spooner, E. Mc Evoy, Routledge, New York–London 2007, s. 1; A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 60–63.

11 L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków 2002, s. 115–124; A. Has-Tokarz, *Horror...*, s. 71–72. Model gatunkowy wykształcił się w XIX w. między Frankensteinem a opowiadaniem Edgara Allana Poeo.

show-biznesu. Jednak kiedy wspomniane autorki włączają do swoich fabuł jego elementy (nadprzyrodzone monstra<sup>12</sup>, silne afekty<sup>13</sup>), to dysponują nimi nietypowo. Zamiast wtargnąć, spowodować zniszczenie i zniknąć, potwór czy inne dręczące zjawisko zasiedla się na dłużej w realistycznie przedstawionym świecie i stapia się w swej grozie z okrucieństwami ludzkiego i ziemskiego pochodzenia. Wówczas zmienia się charakter doświadczenia grozy: wstrząs afektywny wydłuża się i zmniejsza swą intensywność, za to otoczenie nasycą się specyficznym nastrojem (*h-mood*), który wynika ze skupienia perspektywy narracyjnej na nieprzyjemnych i chorobliwych aspektach rzeczywistości, takich jak zło, śmierć, cierpienie, zbrodnie<sup>14</sup>. Obcowanie postaci z okrucieństwami staje się nagminne, panika przekształca się w stany depresyjne, chroniczny niepokój czy paranoję; czyli w ujęciu Ngai „brzydkie doznania”, nieintensywne, lecz uporczywe i płynące z poczucia bezsilności i braku woli działania<sup>15</sup>. To jeden kierunek modyfikacji popularnego gatunku; w drugim zła energia potwora zostaje przejęta przez postacie, najczęściej kobiece, ale też przez mieszkańców rdzennych (np. u Colanzi), w procesie umacniania się jako podmiot aktywnie reagujący na doznawaną przemoc czy dyskryminację. Bombardowanie sfery afektywnej (bohaterów oraz czytelników), powód odwiecznej złej reputacji gatunków grozy, w opisanych użyciach zyskuje dodatkową wartość, można by rzec pragmatyczną, ponieważ afekty, zwykle chwilowe, tu mają szansę przekształcić się w trwalsze emocje powiązane z różnymi formami przemocy w społeczeństwie.

Od lat siedemdziesiątych XX wieku wzrosło wydatnie zainteresowanie kulturowymi kontekstami literatury grozy. O ile od zawsze wydawała się ona inspirować namysł nad naruszaniem granic etycznych i poznawczych<sup>16</sup>,

12 Potwór przeraża, gdyż narusza racjonalne kategoryzacje kulturowe (tj. żywe–nieżywe, ludzkie–nieludzkie, całe–częściowe), N. Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, London–New York 1990, s. 32–35.

13 Afekty i emocje bohaterów i odbiorców oraz indentyfikujących się z nimi czytelników są uruchamiane przez tzw. identyfikatory grozy, do których należy m.in. suspens czy przedstawienie postrzeżeń postaci procesowanych nie tylko umysłowo, lecz cieleśnie, zmysłowo (kolorystyka, akustyka, jakości związane z dotykaniem); A. Has-Tokarz, *Horror...*, s. 220–234. Nie wchodzi w szeroko komentowaną kwestię natury tych emocji: w jakiej mierze są wynikiem empatii z postacią, do jakiego stopnia „autentyczne” czy też wynikające ze świadomości uczestnictwa w fikcyjnej grze (por. N. Carroll, *The Philosophy of Horror...*, s. 59–96).

14 A. Sauchelli, *Horror and Mood*, „American Philosophical Quarterly” 2014, nr 51 (1), s. 43–44.

15 S. Ngai, *Ugly Feelings*.

16 N. Carroll *The Philosophy of Horror...*, s. 32–34, 175, 188; D. Punter, *The Literature of Terror*, t. 1: *The Gothic Tradition*, Routledge, London–New York 1996, s. 54.

o tyle pod koniec XX wieku dostrzeżono w niej potencjał krytyki społecznej<sup>17</sup> i politycznej, a reinterpretacji z tego klucza podlegają dziś zarówno utwory dawne, jak i współczesne<sup>18</sup>. Powstają studia opisujące gotyk globalny (*global gothic*), międzynarodową modę na potwory, napędzaną przez niestabilność ekonomiczną, płynność granic oraz eskpansywność „wampirycznego” kapitalizmu<sup>19</sup>; gotyk światowy (*world-gothic*), skupiający się na narracjach, które nakładają konwencję gotycką na temat eksploatacji globalnych zasobów naturalnych (*cheap nature*)<sup>20</sup>; gotyk postkolonialny, czyli fabuły literackie kwestionujące imperialny stereotyp potwornego tubylca i porządek oparty na imperialnej przemocy<sup>21</sup>. Gotycyzm okazuje się więc idealnym trybem dla fikcji o globalnej destabilizacji w dobie neoliberalnej, która przyniosła wojny, terroryzm, kryzys ekologiczny i ekonomiczny oraz pogłębianie się różnic między Północą i Południem<sup>22</sup>. Ponadto współcześni „Twórcy grozy nie unikają [...] tematów niełatwych, takich jak dyskryminacja z uwagi na płeć czy orientację seksualną, a także pedofilia czy wiktyimizacja nieletnich”<sup>23</sup>. Potwór brzemienny w takie znaczenia stanowi więc przeciwagę dla „potwora

17 Załączki prefeministycznego buntu w powieściach dziewiętnastowiecznych i subwersję w różnych mutacjach gotyku badają od lat siedemdziesiątych XX w. Ellen Moers (wprowadza pojęcie „gotyku kobiecego”), Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Juliann Fleenor czy Diane Long Hoeveler (D. Heiland, *Gothic and Gender: An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford–Victoria 2004, s. 57, 180–186).

18 Por. A. Soltysik Monnet, *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*, Ashgate, Franham–Burlington 2010; L. Badley, *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*, Greenwood Press, Westport 1996. Liczba studiów nad gotykiem urosła do kilkuset pozycji badających jego uwiakłania feministyczne, kulturowe i postkolonialne.

19 F. Botting, J.D. Edwards, *Theorising Globalgothic*, w: *Globalgothic*, s. 12–14.

20 K. Olof, *Marie Vieux-Chauvet’s World Gothic: Commodity Frontiers, „Cheap Natures” and the Monstrous-Feminine*, w: *Latin American Gothic in Literature and Culture*, red I. Ordiz, S. Casanova-Vizcaíno, Routledge, London–New York 2018, s. 122–123.

21 J. Procter, A. Smith, *Gothic and Empire*, w: *The Routledge Companion to Gothic*, red. C. Spooner, E. Mc Evoy, Routledge, New York–London 2007, s. 95–103.

22 *Neoliberal Gothic. International Gothic in the Neoliberal Age*, red. L. Blake, A. Soltysik Monnet, Manchester University Press, Manchester 2017. Autorzy tomu analizują filmy, seriale, pokazy sztuki i powieści odnoszące się do handlu organami ludzkimi, zabójstw kobiet w strefach przygranicznych, przestępstw ekologicznych.

23 K. Olkusz, *Gotyckie światy współczesnej grozy*, w: *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Ficta Facta, Kraków 2016, s. 20.

oswojonego” (Roas), sentymentalnego nastolatka nękanego problemami z tożsamością<sup>24</sup>.

Prace na temat współczesnych gotycyzmów w kulturze hispanoamerykańskiej osadzają je również w kontekstach polityki globalnej, która wpływa na dysfunkcje lokalne. Potwory amerykańskie ulegały przez wieki ciekawym metamorfozom, jak na przykład, kanibal, negatywny stereotyp z okresu kolonialnego, który na początku XX wieku stał się symbolem emancypacji rdzennych kultur<sup>25</sup>. Z kolei w dzisiejszych fikcjach potwór, szczególnie w postaci kobiecej, może ucieleśniać bunt przeciw kapitalistycznej „maszynie do produkcji subiektywności”<sup>26</sup> i przeciw patriarchalnej przemocy wobec kobiet<sup>27</sup>. Skupia on w sobie siły zarówno niszczące, jak i pozytywne, bo aktywizujące politycznie. Horror zaangażowany, o którym tu mowa, proponuje zastąpienie „jednego przerażającego porządku innym (nie)porządkiem, w którym [...] potworność daje szansę na ustanowienie autonomicznych podmiotów i na zaprowadzenie sprawiedliwości”<sup>28</sup>. Zobaczmy, jak spektakl grozy przenosi się w otoczenie społeczne i jak spektakularność może stać się narzędziem krytyki, a nie celem samym w sobie<sup>29</sup>.

### Horror nigdy się nie kończy

W serii opowiadań Argentynki Mariany Enriquez<sup>30</sup> dochodzi do przekształcenia gotyckiego revenanta w motyw trwałej i obsesyjnie odczuwanej

24 D. Roas, *El monstruo fantástico posmoderno. Entre la anomalía y la domesticación*, „Revista de Literatura” 2019, nr 161, s. 44, 52.

25 G. Eljaiek-Rodríguez, *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*, Pallgrave McMillan, Cham 2018, s. 4-6.

26 S. Gasparini, „Aquí no me escucharán gritar”. *Violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres*, „Tesis (Lima)” 2022, nr 20, s. 262.

27 A. Bocutti, *Una alianza monstruosa*, w: *Radiografías de la monstruosidad*, red. N. Álvarez Méndez, s. 246-247.

28 Tamże, s. 247.

29 F. Botting, *Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic*, Manchester University Press, Manchester–New York 2008, s. 160-169.

30 Przetłumaczona na ponad dwadzieścia języków; laureatka prestiżowej hiszpańskiej nagrody Herralde za powieść *Nasza część nocy* (2019; pol. 2021, przeł. M. Jordan, K. Okrasko, Czarna Owca–Echa, Warszawa); nominowana do International Booker Prize w 2021 r. za zbiór opowia-

obecności, straszego, widmowego amalgamatu, na który składają się traumy z czasów dyktatury i horror aktualnych patologii społecznych<sup>31</sup>. Bohaterkami są kobiety z klasy średniej, których codzienność zostaje zaburzona przez kontakt ze złem. W *Brudnym dzieciaku* narratorka wpada na ulicy na młodą narkomankę i jej synka, którzy urządzili sobie noclegownię naprzeciw jej domu. W *Rambli smutnej* turystyczny i towarzyski pobyt u znajomych, emigrantów argentyńskich w Barcelonie, przekształca się w obserwację wszechobecnej nędzy dzielnicy Raval i bezowocne próby odkrycia źródła smrodu, który spowija całe miasto. W *Powracających dzieciach* młoda urzędniczka zatrudniona w archiwum zaginionych dzieci jest świadkiem, jak nagle powracają, wręcz falą, dziewczyny i chłopcy, którzy wiele lat temu zniknęli bez śladu. W *Pod czarną wodą* prokuratorka, przeciwstawiająca się policyjnej korupcji i przemocy wobec mieszkańców ubogich dzielnic Buenos Aires (*villas*), zostaje wciągnięta w odrażające rytuały, w których rzekomo uczestniczą, powróciwszy z martwych, chłopcy utopieni przez policjantów w toksycznym Riachuelo.

W akcji, zasadniczo realistycznej, stopniowo nawarstwiają się upiorne szczegóły. W *Brudnym dzieciaku* synek narkomanki znika z miejsca noclegu na ulicy, a jakiś czas później mieszkańcami dzielnicy wstrząsa potworne znalezisko: ciało chłopczyka (nie ma jednak pewności, czy to ten sam) z odciętą głową: „O dziesiątej wiadomo było, że głowa została odarta ze skóry aż do kości i że w okolicach nie odnaleziono włosów. A także to, że powieki zostały zaszyte, a język odgryziony, nie wiadomo, czy przez samego zabitego chłopca, czy [...] przez zęby innej osoby” (s. 192). Z kolei w *Powracających dzieciach* rodziny przyjmujące po latach swoje córki i synów stwierdzają ze zgrozą, że ich dzieci, niby te same, są nie do poznania, i pogrążają się w szaleństwo: jedno z małżeństw popełnia samobójstwo po wyrzuceniu swojej świeżo odzyskanej córki na ulicę.

Żywi-zmarli, elementy synkretycznych kultów (krowia głowa na ołtarzu w *Pod ciemną wodą*) czy rytualne okaleczenia są ważne w budowaniu atmosfery, ale współistnieją i przenikają się płynnie z przemocą prosperującą w świecie napędzanym i degradowanym przez realny turbokapitalizm. Choć na

---

dań *Niebezpieczeństwa palenia w łóżku* (2009); pol. 2022, przeł. M. Jordan, Czarna Owca–Echa, Warszawa; cytowane dalej fragmenty pochodzą z tego wydania.

<sup>31</sup> Por. I. Ordiz, *Civilization and Barbarism and Zombies. Argentina's Contemporary Gothic*, w: *Latin American Gothic*, red. I. Ordiz, S. Casanova-Vizcaino, Routledge, London–New York 2018, s. 16-22; M. Pietrak, *Violencia sexual de la dictadura argentina en clave para/porno/gráfica*. „Ni cumpleaños ni bautismos” de Mariana Enriquez, „Moderna språk” 2021, nr 3.

poziomie magicznym ciało chłopca okaleczył „potwór”, w dzielnicy wiadomo, że to sprawka „czarowników dilerów” (*narcos brujos*) – określenie notabene dobrze oddające spięcie mentalności magicznej z neoliberalną<sup>32</sup>. Z zatrutej przemysłowymi toksynami rzeki wychodzą utopieni żywi-zmarli, ale równie przerażające jest cierpienie dzieci chorych od urodzenia z powodu skażenia środowiska: „dzieci z rodzin mieszkających w pobliżu tej wody, które ją piły [...] chorowały, w ciągu trzech miesięcy umierały na raka, straszliwe wykwitły skórne pokrywały im ręce i nogi. A niektóre, najmłodsze, zaczęły się rodzić z deformacjami. Zbytecznymi rękoma (czasami nawet czterema), nozdrzami szerokimi jak u kotowatych, oczami niewidzącymi i przesuniętymi ku skroniom” (*Pod ciemną wodą*, s. 326).

Powiedziałyby się, ironicznie, że prawdziwa i skuteczna magia to magia produkcji i konsumpcji, służąca do utrzymywania władzy i gwarantowania zysków – na pewno nie zaś do oczyszczających obrządków czy budowania wspólnoty. Pełno jest „czarowników dilerów”, tak jak wszędzie przenika smród (kojarzony z brudnymi ciałami dzieci uzależnionych od narkotyków) w *Rambli Smutnej*: „wdał jej się do nosa niczym ostra papryczka, niczym silny zapach mięty [...] namacalny, czarny, grobowy” (s. 69). Nieuchwytny, ale nieodparty, akcesorium nędzy, smród materializuje dotkliwiej dręczącą atmosferę niż same zjawy narkotyzowanych dzieci – i nigdy nie znika. Nie znika też udręka w *Powracających dzieciach*. Bohaterka na próżno próbuje uciec „tam gdzie dzieci, dokądkolwiek wcześniej wyjechały, nie powracają” (s. 157). *Bрудny dzieciak* kończy się z kolei sceną, w której roztrzęsiona narratorka czeka, aż tytułowy chłopiec znowu przyjdzie „poprosić, żebym pozwoliła mu wejść” (s. 204). Zakończenia opowiadań nie przynoszą antyklamaksu; widmowe byty męczą bez ustanku.

Na poziomie historycznym motyw powrotu z zaświatów symbolizuje w literaturze argentyńskiej dramat kilku tysięcy ofiar dyktatury wojskowej z lat 1976-1983, „zaginionych” w okolicznościach, które w większości przypadków pozostają niewyjaśnione do dziś. Na poziomie zbiorowych wyobrażeń wraca natomiast to, co przeszłigługuje się po ekranach mediów, nie zostawiając głębszych śladów: nędza, zbrodnie, cierpienie. Narratorka *Bрудnego dzieciaka* zauważa: „Wiele ludzi mieszka również na ulicy. Nie tyle co na Plaza Congreso, jakieś dwa kilometry od moich drzwi, tam jest prawdziwe obozowisko, dokładnie na wprost budynków władzy ustawodawczej, skrupulatnie

32 Co widać także w powieści *Nasza część nocy*, w której oligarchowie zajmują się okultyzmem i współpracują w interesach z wojskową juntą.



ignorowane, lecz zarazem tak widoczne” (s. 181-182). Najważniejsze jest widoczne dla oczu, by sparafrazować, po Lacanowsku, znaną literacką frazę. W zdegradowanej *polis* zewsząd wyzierają choroba, ruina, toksyczne odpady, a przede wszystkim „ludzie-odpady” (Bauman). Identyfikatory grozy są tworzone z elementów codzienności, a nadprzyrodzona przemoc niszcząca jednostki wiąże się, poprzez sieć „tajemniczych” układów, z prekarnością i przestępczością.

Za dziwnymi dziećmi, żywymi-zmarłymi, i śladami czarnej magii ciągną się nie tylko odór, ale i smugi znaków „spektropolityki” (po polsku widmotologii), wspomnień z bliższej i dalszej nieprzepracowanej przeszłości, zbyt okrutnych, by wpleść je w codzienność<sup>33</sup>. Widma ze współczesnych horrorów hispanoamerykańskich powodują przebitki z krwawych najnowszych dziejów przemocy państwowej, która ma „godne” przedłużenie w dzisiejszych innych formach przemocy, płciowej czy ekonomicznej.

### Rodzinną jatka

Kobiety nie tylko ulegają trwodze w obliczu wszechobecnego zła. W innych fabułach Enriquez, a także u Ekwadorki Móniki Ojedy, umieją też przejąć na własny użytek rozpętane moce chaosu; „potwornieją”, by uratować się od przemocy w najbliższym otoczeniu. Degradację przestrzeni domowej oraz zaburzenie relacji rodzinnych (przemoc, kazirodztwo) oraz między kobietami (władza, podporządkowanie) Álvarez Méndez wymienia wśród najczęstszych problemów poruszanych we współczesnych opowieściach o kobiecych monstrach<sup>34</sup>. Trwający od ponad wieku kryzys rodziny mieszczańskiej, temat bogato reprezentowany w literaturze argentyńskiej, ma w tym kraju, według Pietrak, dwa główne źródła: w terrorze politycznym, który zniszczył wiele

33 J. Derrida w *Widmach Marksa* [1993] przedstawia spektropolitykę jako dziedzictwo myśli i pamięci o zmarłych, którzy wcielają się, nie bez przeszkód i konfliktów, w nas, współczesnych (J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016). Mariola Pietrak wskazuje na mechanizm spektropolityki w opowiadaniu Enriquez o nastolatce dręczonej przez sadystyczne zjawy (czy też przez wspomnienia prawdziwych seksualnych nadużyć przez wojskowych). Estetyka postpornograficzna nadpisuje się nad horrorem – rodzina i otoczenie ulegają sugestii udziału sił nadprzyrodzonych (M. Pietrak, *Violencia sexual de la dictadura...*, s. 27).

34 N. Álvarez Méndez, *El monstruo no mimético como estrategia de problematización de realidad e identidad en la última narrativa hispánica*, w: *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, red. N. Álvarez Méndez, Iberoamericana Vervuert, Frankfurt-Madrid 2023, s. 73-74.

rodzin, oraz w kryzysie ekonomicznym z 2001 roku, który nastąpił po latach agresywnego neoliberalizmu<sup>35</sup>. Z kolei w Ekwadorze chroniczne problemy społeczne wywodzą się z tradycyjnego macyzmu, trwałości struktur tak zwanej kolonialności (zespołu uwarunkowań wiedzy i stosunków społecznych po wiekach podległości), a także z doraźnych fal przemocy związanych z narkobiznesem<sup>36</sup>.

Dysfunkcje rodzinne są w narracjach obu autorek opatrzone przewidywalnie znakami horroru. U Enriquez samotność dziewczynek i młodych kobiet przypomina alienację gotyckiego potwora. Notabene starszym osobom z ich rodzin też trudno się odnaleźć w społeczeństwie postdyktatury, wstrząsanym kryzysami ekonomicznymi, pełnym podziałów i niedomowień. Fizyczne okrucieństwo – skierowane wobec innych (*Maryja Dziewica z glinianki, Zatrute Lata*) czy wobec samych siebie (*Koniec roku, Niebezpieczeństwa palenia w łóżku, Żadnych urodzin ani chrztów*) – jest pokazane jako transgresja wieku dorastania, ale też jako czytelny sygnał alarmujący o rozpadzie przestrzeni rodzinnej dającej poczucie bezpieczeństwa. W ostateczności zaburzenia młodych kobiet, ich kontakty z wymiarem nadprzyrodzonym i ich ostentacyjna autoagresja (cięcia, odmawianie jedzenia, samospalania w spektakularnym *To, co utraciliśmy w ogniu*) odsyłają również, jak wspomniałam wcześniej, do horrorów nieodległej historii, której traum nie dało się uleczyć: „Wszyscy chodzimy po kościach, trzeba tylko głęboko kopać i dosięgnąć przysypanych zmarłych” (*Nie będzie na nas grama ciała*, s. 298).

Rodzinę jako miejsce niebezpieczne najdosadniej przedstawia Mónica Ojeda. Uruchamiając liczne konwencje – takie jak legendy andyjskie, Bildungsroman, horror, eksperymentalna pornografia, thriller psychologiczny, gore – radykalizuje ona opowieść o dorastaniu w społeczeństwie, w którym konflikty lokalne (bieda, macyzm, wykluczenia rasowe) krzyżują się z ponadnarodowymi (np. narkobiznes, pornografia w sieci). W opowiadaniu *Las Voladoras* (Latawice)<sup>37</sup> tytułowe więdźmy (*umas*, z andyjskich podań)

35 M. Pietrak, *Hacia la pos/familia. Representaciones de la familia en siete autoras argentinas (1981–2013)*, Wydawnictwo UMCS – Padilla Libros, Lublin–Sevilla 2018, s. 291 i n.

36 Mimo względnie dobrej sytuacji na przełomie wieków w ostatnich latach przemoc wzrosła w tym kraju z powodu działalności karteli narkotykowych – ta na tle płciowym była natomiast zawsze wysoka. Por. „Ciudad Segura. Programa Estudios de la Ciudad. Flacso Ecuador” wrzesień 2006, nr 9, <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/2549/4/BFLACSO-CS9.pdf> (12.09.2023).

37 Z tomu opowiadań pod tym samym tytułem: M. Ojeda, *Las Voladoras*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid, primera edición digital, octubre 2020.

wprowadzają chaos i niepokój, ale jednocześnie dają narratorce wsparcie w radzeniu sobie z nękaniami seksualnym przez ojca. W innym opowiadaniu bohaterka bawi się własną krwią, zjada skrzepy i strupy, a od babki uczy się przerywać ciążę i odwzajemniać, w razie potrzeby, przemoc (np. gdy zostaje zgwałcona przez parobka): „nauczyłam się znosić wyzwiska, siać, nie tęsknić za mamą, wkładać dziewczynom rękę do środka, rozmawiać z roślinami, zabijać i kochać to, co zabijam”<sup>38</sup>.

Drastyczność i obsceniczość idą tu często w parze z poetycką inwencją, co szokuje, ale skutecznie przytrzymuje spojrzenie na tym, czego wolelibyśmy nie widzieć. W utrzymanym w estetyce *exploitation* opowiadaniu *Caninos* (Pieskie życie), z tego samego tomu, dziewczyna, która w dzieciństwie zmuszona była asystować przy drastycznych rytuałach seksualnych rodziców, po latach odpłaca się unieruchomionemu chorobą ojcu:

Tatus [...] [w]ył po nocach, a Córka nigdy nie pozwalała mu używać do woli sztucznej szczęki. Przed pójściem spać wyjmowała mu kły z przyjemnością, do której nigdy by się głośno nie przyznała. Zaglądała ojcu w oczy, w których czała się groza z powodu bezbronnych ust; w tych gałkach ocznych podobnych do jaj, które za chwilę eksplodują, Córka widziała z całą jaskrawością, kim ona sama jest [b.n., przeł. N.P.].

Temat rozpadu rodziny dominuje także w powieściach Ojedy. W *Nefando* (Ohyda, 2016) trójka rodzeństwa egzorcyzuje traumę z dzieciństwa – gwałty pedofilskie aranżowane przez ich własnego ojca – tworząc grę w Darknecie, która staje się skutecznym urządzeniem do wzbudzania grozy u graczy. Z kolei w *Mandíbula* (Żuchwa, 2018) losy młodszych i starszych kobiet z zaburzeniami osobowości łączą się w przestrzeni prywatnej szkoły dla bogaczy. Nauczycielka (wychowana przez opresyjno-depresyjną matkę) przeistacza się w psychopatyczną zbrodniarkę. Jej uczennice, pochodzące ze środowiska, które zamieniło więzi na konsumpcję i celebrowanie statusu, tworzą krąg quasi-religijnej adoracji tajemniczego „białego Boga”, żądającego krwawych ofiar. Młodzieńcze transgresje przesiąknięte są globalnym gotyckim imaginariem: *creepy pastas*, gore, pornografia, postmodernistyczny okultyzm.

W licznych metaliterackich wtęptach bohaterowie Ojedy opowiadają się za literaturą wstrząsową, gdyż:

38 M. Ojeda, *Zastygła krew (Sangre coagulada)* w: tejże, *Las Voladoras*, przeł. N. Pluta, b.n.

W tym, co zakazane, tkwi wszelka zasada twórcza. Literatura nie może rozpraszać się, opisując słonie, musi odsunąć je na bok, by odsłonić akrobatę, który spadł na ziemię, zając się jego cierpieniem [...] bo [literatura] razi, niszczy harmonię, czyni spektakl obscenicznym. W tym, co zakazane, kuli się, drżąc, składnia społeczna<sup>39</sup>.

Bohaterka *Nefando* Kiki pisze zatem, by „mącić” i „zakłócać”, bo, jak twierdzi, w duchu psychoanalizy lacanowskiej, „wszystko przezroczyste jest mętne. To, co widzimy, jest dokładnie tym, na co nigdy nie patrzymy”<sup>40</sup>. Inna postać zastanawia się retorycznie: „do czego innego służy technologia, jak nie do opowiadania naszej grozy? Na co języki, krzyk, klawiatura, czarne dziury, jak nie po to, by opowiadać naszą grozę?”<sup>41</sup>. Ojeda tematyzuje tu właściwie zamysł całego „projektu gotyckiego”: skutecznie straszyć i obrzydzać, wymusić przeniesienie uwagi z potwora na potworność społeczną. Kiedy jedna z bohaterek myśli obsesyjnie o uciętej głowie, a inna wspomina smak „rzęs, które wyrwała trupowi matki jak naręcze kwiatów”<sup>42</sup>, to owa literacka groza zostaje „skapitalizowana, by przemienić fizyczne odczucie buntu i przyłgnięcia do tego, co wstrętne, w wyzwalającą i groźną empatię”<sup>43</sup>.

### Zemsta prowincjonalna

Tłem opowiadań z elementami grozy Boliwijki Liliany Colanzi jest degradacja życia w regionach wiejskich eksploatowanych przez fabryki i koncerny. Powolna przemoc (termin R. Nixona<sup>44</sup>) dononuje trwałych spustoszeń w życiu całych wspólnot: „toksyczne chmury z fabryki cementu puchły nad naszymi głowami. O zachodzie chmury błyszcząły wszystkimi kolorami. Kto nie miał

39 M. Ojeda, *Nefando*, Candaya, Barcelona 2016, s. 14 (przeł. N. Pluta).

40 Tamże, s. 8o.

41 Tamże, s. 111.

42 M. Ojeda, *Mandíbula*, Candaya, Barcelona 2018, s. 21 (przeł. N. Pluta).

43 S. Gasparini, „*Aquí no me escucharán gritar*”..., s. 265. Jarosław Płuciennik wspomina o podobnym działaniu przedstawienia umęczonego ciała w chrześcijaństwie: ma „poprzez pobudzenie ciała obserwatora przebudzić ducha” (tenże, *Horror i ukrzyżowanie*, w: *Wokół gotycyzmów...*, s. 57).

44 R. Nixon, *Slow Violence, Neoliberalism, and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2011.

chorób skórnych, miał choroby płucne”<sup>45</sup>. Colanzi sięga po zabiegi częściowo zapożyczone z horroru, a częściowo z gatunków dystopijnych i apokaliptycznych, akcentując zniszczenia spowodowane polityką ekstrakcyjną i agendą neoliberalną. Świat staje się nagle wrogi dla mieszkańców, ich tradycyjny habitat – szkodliwy dla zdrowia; stąd rodzi się poczucie niesamowitości jako złej aury zagrażającej życiu<sup>46</sup>.

W *Atomito* (Atomek) i *Ustedes brillan en los oscuro* (Radioaktywni)<sup>47</sup> wzywamy z elektrowni i źle przechowywane odpady radioaktywne dziesiątkują mieszkańców, a towarzyszą temu niezwykle zjawiska atmosferyczne, dziwne zachowania uznawane za efekt klątwy oraz nadprzyrodzone zjawy. W *Atomito* na niebie nad skażoną odpadami radioktywnymi dzielnicą unosi się fantastyczne, gigantyczne dziecko: „Ten kształt przemierzający się po niebie to nie chmura. Słychać śmiech, dziecięcy śmiech spadający z wysokości. Masa przysłaniająca słońce ma kształt chłopczyka w białych botach i powiewającej pelerynie: To Atomek wylania się zza góry” (b.n.). Monstrualnie powiększone logo elektrowni jądrowej (na co dzień pleniące się w formie naklejek i pluszaków) przynosi mieszkańcom dzielnicy śmierć. Atomek zastępuje inną wcześniejszą wizję jednej z bohaterek, w której utożsamiała ona parę z reaktora z „czymś dawniejszym, wypływającym szerokim strumieniem z otwartego serca ziemi” (b.n.), czyli z duszami przodków. Podobnie jak w przypadku religijności przestępców („czarowników dilerów” u Enriquez), to, co nadprzyrodzone, traci aurę świętości, a w zamian nabywa konotacji ekonomicznych. Zamiast dusz przodków na niebie widnieje Atomek, kiczowate bóstwo postindustrialne ze złowieszczym uśmiechem andyjskiego Jockera.

Bohaterowie tych opowiadań to mieszkańcy rdzenni lub Metysi, poddani wyzyskowi ekonomicznemu i dotknięci zniszczeniem swoich odwiecznych ekosystemów. Tkwią w fatalistycznym bezruchu; akcję wyzwala dopiero jakiegoś wydarzenie nie z tego świata. Psychotyczny narrator opowiadania *Chaco* zabija bez wyraźnego powodu leżącego na ulicy nieprzytomnego Indianina i dziedziczy jego animistyczną świadomość, która potęguje jego własne zbrodnicze ciągoty:

45 L. Colanzi, *Chaco*, „Letras Libres” 2016, nr 38, s. 39. Cytaty pochodzą z tego wydania, przeł. N.P.

46 E. Jossa, *Rareza y postración. Análisis de „Chaco” y „La Ola” de Liliana Colanzi*, „Orillas” 2020, nr 9, s. 4-7.

47 Oba z tomu L. Colanzi, *Ustedes brillan en lo oscuro*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid 2022. Edición digital: mayo de 2022. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, przeł. N.P.

Trwałem na jawie, bawiąc się kamykiem, który pulsował w mojej ręce, i słuchałem mruczenia tego drugiego, którym byłem: Przyszła zima w góry, wyschła rzeka. Ajajaj. Żaba skoczyła na pień i zezała ją zmija. Dziewczyna poszła po wodę, a znalazła się nieżywa. Ajajaj [s. 40].

Siła nadprzyrodzona wyrywa bohatera z marazmu, dzięki czemu uzyskuje on sprawczość, która posłuży mu jednak tylko do wprowadzenia w czyn morderczych popędów. Postać należąca do rdzennej kultury nie przydaje więc żadnego kolorytu lokalnego, lecz wzmagą grozę. Dyskryminowany jako ludzki odpad homoseksualista, później posiadacz duszy indiańskiej, staje się potworem, który bierze rewanż w akcie swoistej „odwróconej kolonizacji”<sup>48</sup>.

W *Meteorycie*<sup>49</sup> młody Indianin „pracuje na czarno i bez ubezpieczenia u lokalnego przedsiębiorcy. Twierdzi, że kontaktuje się z istotami z kosmosu”, i dzięki nim przepowiada upadek meteorytu. Na skutek wypadku w pracy ulega zranieniu w głowę, po czym znika bez śladu; jednocześnie wszyscy w okolicy zaczynają odczuwać wibrowanie złej energii. Skruszony pracodawca zaczyna poszukiwania. Przemierza puszcę niczym gotycki labirynt: „Ptaki o fosforyzujących oczach przelatywały nisko. Wszystko żyło i mówiło do niego” (s. 61). Finał opowiadania przynosi chaos i zatrącenie (podobnie zresztą jak w *Chaco*). Kolejny raz historia wyzysku ekonomicznego zostaje spowita aurą niesamowitości.

Autorka obdarza zmarginalizowanych bohaterów potwornymi cechami, takimi jak szaleństwo, nadprzyrodzone moce, okrucieństwo. Ich seksualność jest równie odstręczająca jak ich cała egzystencja, co wywołuje przykładowy efekt wstrętu i fascynacji, a mechanizm horroru działa niezawodnie. Estetyka szoku i obrzydliwości w kreacji bohaterów pochodzących z ludności rdzennej regionu andyjskiego działa prowokacyjnie w czasach ruchów neoindygenistycznych i uprawnionych protestów przeciw odwiecznej kolonialności. Zjawiska nadprzyrodzone – opętanie, jasnowidztwo, magia, duchy – rozgrywają się w scenarii nędzy i upodlenia, więc zamiast realizmu magicznego opowiadania te, podobnie jak u Enriquez, ewokują synkretyczną magię biedy i szaleństwa. Proza Colanzi rozświetla przerażające, ekspansywne marginesy społeczeństw Ameryki Łacińskiej, przestrzenie, gdzie interesy globalnych

48 F. Cabrera, *El pliegue gótico/colonial en la narrativa de Liliana Colanzi*, „Revista Heterotopías” 2023, nr 11, s. 11.

49 *Meteorito*, w: L. Colanzi, *Nuestro Mundo Muerto*, Editorial Almadía, México 2016.

koncernów przynoszą zniszczenie ekologiczne, przy jednoczesnej erozji tradycyjnych wierzeń i wspólnot.

**„Love your monster; hate «the monstrous horrible world»”<sup>50</sup>**

Napór potworności w literaturze jest być może wybuchową, katartyczną reakcją na mikroprzemoc, którą kierujemy przeciwko sobie samym, by sprostać wymogom społeczeństwa wydajności (Byung Chul Han). O ile jednak umartwianie się, samookoaleczenia i zaburzenia bohaterek (także mężczyzn, np. w powieści *Nasza część nocy* Enriquez) podpadają pod kategorię zjawisk typowych dla krajów rozwiniętych, o tyle życie w Ameryce Łacińskiej wydaje się w równym stopniu ciągle jeszcze poddane przemocy zewnętrznej, tej, która daje dręczycielom różnego autoramentu poczucie władzy i zwycięstwa nad śmiercią<sup>51</sup>. Monstra u komentowanych autorek ucieleśniają, owszem, na jakimś poziomie, depresję i wyczerpanie, ale torturują ciała tak, jak robili to niedawno wojskowi czy obecnie członkowie *maras* i karteli narkotykowych. Przegryziona szyja, ucięta kończyna, żywy-zmarły – przywołują inne akty przemocy, inne cierpienia, nie jednego ciała, lecz ciała społecznego.

Autorki próbują przekształcić gatunek rozrywkowy i „pocieszczyelski” (w którym potwór ostatecznie wycofuje się ze świata) w „problemowy”<sup>52</sup>. Wprowadzają następujące modyfikacje. Po pierwsze, urealnienie ciała: „skandaliczne gore” (Gasparini), obsceniczność zmierza, paradoksalnie, do poważnego potraktowania umęczonego ciała. Spektakl cierpienia fizycznego w typowym horrorze pogrąża odbiorcę w mięsności<sup>53</sup> i, poprzez nadmiar, niweczy strach; jednak tutaj działa jak „prowokacja i propaganda polityczna”<sup>54</sup>, wskazująca na żywe i cierpiące lub martwe i zamęczone ciała.

Po drugie, zmiana perspektywy czasowej. Zarówno przemoc obiektywna, globalnego układu ekonomicznego, który odbiera szanse na rozwój całym

50 F. Botting parafrazuje i rozwija wyrażenie M. Hardta i A. Negriego *Gothic Culture*, s. 209.

51 B. Chul Han, *Topología de la violencia*, przeł. P. Kuffer, Herder Editorial, Barcelona 2013, s. 23, 81.

52 Określenia Umberta Eco w: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Znak, Kraków 1996, s. 18-20.

53 A. Has-Tokarz, *Horror...*, s. 229.

54 S. Gasparini, „*Aquí no me escucharán gritar*” ..., s. 264.

społecznościom<sup>55</sup>, jak i rozłożona na dziesięciolecia, powolna przemoc degradacji ekologicznej, nie wpasowują się w retoryczne strategie współczesnych mediów. Media skupiają się na jednostkach, ponadto kawałkują czas na krótkie odcinki dające iluzję sensacyjnej terażniejszości, w której nie ma miejsca dla „niespektakularnego czasu” (Nixon), w którym marnuje się życie tak przyrody, jak ludzkich pokoleń<sup>56</sup>. Dlatego straszne zjawiska, gdy zalegają na dłużej w świecie przedstawionym opowiadań (jak smród z nieokreślonego źródła), podważają gatunkowy efekt chwilowego szoku (*jumpscare*) i urealniają czas.

Pietrak pisze, że postpornografia (u Enriquez) doprowadza obsceniczność spojrzenia do kresu, ponieważ ma na celu u n a o c z n i e n i e zbrodni i ofiar (podkreśl. N.P.)<sup>57</sup>. Zmuszeni do patrzenia? W miejscu, gdzie w horrorze wyłania się drastyczne t o , w „miejscu zakładającym ślepotę”<sup>58</sup> autorki stawiają zbrodnie powszednie, by przyszpilić je na chwilę dłuższą niż w spektaklu mediów masowych. To w ujęciu psychoanalitycznym jest (jako t a k i e) nieosiągalne. Ale, idąc za Žiżkiem, interpretującym swobodnie freudowski symptom, możemy uznać, że nawet jeśli szansa na dotarcie d o i n n e j s c e n y w kolektywnej świadomości jest niewielka, to pozostaje baczna obserwacja „pracy formy”<sup>59</sup>; tutaj: pracy tekstów, horrorów zaangażowanych, które przemieszczają afekty, wydłużają emocje i chcą straszyc nas czymś innym niż zwykle.

55 S. Žižek, *Przemoc. Szczęść spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, Muza, Warszawa 2010, s. 16-19. Przemoc obiektywna, korporacyjna i zdematerializowana w cyfrowych przepływach kapitału, nie ma wyraźnie rozpoznawalnego oblicza.

56 R. Nixon, *Slow Violence...*, s. 6, 11-14.

57 M. Pietrak, *Violencia sexual de la dictadura...*, s. 26.

58 Por. J. Lacan, *El seminario sobre „La carta robada”*, w: tegoż, *Escritos 1*, przeł. T. Segovia, A. Suárez, Siglo XXI Editores, México–Buenos Aires–Madrid 2009, s. 48.

59 S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, wstęp P. Dybel, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001, s. 27. Ważniejsze niż odczytanie wszystkich symboli i znaczeń sennej historii jest pytanie, po co w ogóle sen zaistniał w takiej formie.



## Abstract

---

### Nina Pluta

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

*Phantoms-Symptoms: On Committed Horror in Hispano-American Women Authors in the Twenty-First Century*

Contemporary Hispano-American women writers Mariana Enriquez, Mónica Ojeda, and Liliana Colanzi consistently use devices from horror and related genres in sociopolitical criticism. The article presents this "Gothic project" (Goicochea) as a manifestation of new forms of engagement in Spanish-language prose of the twenty-first century. The article links the authors' supernatural evil motifs with concepts of various forms of violence – such as colonial, gender, subjective/objective, or environmental violence – interpreted in the context of studies on the sociopolitical dimensions of Gothicism.

## Keywords

---

horror, engaged literature, twenty-first-century Hispano-American prose, Mariana Enriquez, Mónica Ojeda, Liliana Collanzi