

"Matar a todos los pecados", revivir los géneros modernos: gótico y splatterpunk en la literatura puertorriqueña actual

Sandra Casanova-Vizcaíno (Binghamton University - State University of New York)

RESUMEN

En la novela *El killer* (2007) y el cuento "Tú no jodes más" (2013) de Josué Montijo (Puerto Rico, 1975) aparecen actualizadas al contexto puertorriqueño varias categorías del monstruo moderno, en concreto, el asesino serial, el torturador y el zombi. Dentro de las tradiciones literarias del gótico y del splatterpunk, la obra de Montijo propone un enfrentamiento entre estos nuevos monstruos y las formas narrativas que los contienen. De ese modo, este artículo explora los modos en que el autor legitima su obra en tanto ésta se inserta en la tradición del género de horror a partir de una actualización de sus formas y contenidos.

Palabras clave: Josué Montijo, monstruosidad, asesino serial, narrativa puertorriqueña, gótico, splatterpunk

ABSTRACT

The literary works of Josué Montijo (Puerto Rico, 1975) –*El killer* (2007) and "Tú no jodes más" (2013)– adapt to the Puerto Rican context the modern trope of the monster –namely, the serial killer, the torturer and the zombie. In this article, I study the ways in which Montijo legitimates his work as part of the gothic and splatterpunk literary traditions.

Keywords: Josué Montijo, monstrosity, serial killer, puerto rican narrative, gothic, splatterpunk

“Les llaman de todo: pecados, yerberos, coqueros, mariguaneros, *bones*, peseteros y adictos. Son la escoria de la ciudad, esa pesadilla extrema de la miseria física y moral, esa degradación humana que nos avergüenza y nos hace sentir tan afortunados”.
-*La belleza bruta*, Francisco Font Acevedo

“Here is a man who would not take it anymore. A man who stood up against the scum, the cunts, the dogs, the filth, the shit”.
-*Taxi Driver*

En la novela *El killer* (2007) y en el cuento “Tú no jodes más” (2013), el escritor puertorriqueño Josué Montijo propone pensar la sociedad puertorriqueña contemporánea a partir de la monstruosidad. Tanto los personajes como los espacios –urbano y rural– presentados en sus textos, están marcados por la violencia, la putrefacción física y moral y lo siniestro. En la tradición del gótico y del *splatterpunk*¹, novela y cuento, entonces, recrean personajes propios del género de horror: el asesino serial, el torturador y el zombi, todos ellos monstruos indeseables que, una vez enfrentados en los textos de Montijo, se vuelven visibles en el espacio literario, geográfico y social. El enfrentamiento de estos monstruos, además, se da en las obras en el encuentro de varias formas y procedimientos narrativos. Así, en *El killer*, el diario personal del narrador Juan Benito Aybar es consagrado como historia de horror en su posterior aparición como parte de una crónica periodística. En la medida en que el diario íntimo se hace público y se masifica a través de la crónica, éste se convierte en narrativa popular. Por su parte, el cuento “Tú no jodes más”, se puede leer como una “actualización” de uno de los cuentos fundacionales de la narrativa de horror, “El barril de Amontillado” (1846) de Edgar Allan Poe. En la reescritura de Poe, Montijo logra insertarse en la tradición del género de horror y legitimarse como escritor del género en su variante caribeña y, más específicamente, puertorriqueña. En este artículo, por lo tanto, me interesa explorar, por un lado, los modos en que el autor legitima su obra dentro de los géneros modernos de horror, específicamente, el gótico y el *splatterpunk*, a partir de la actualización de sus formas y contenidos en relación al contexto puertorriqueño; por otro lado, la presentación de la monstruosidad en tanto producto de la estructura sociopolítica puerto-

¹ El término, acuñado por David J. Schow, se refiere a la ficción caracterizada por la violencia desmedida perpetrada por el ser humano. De acuerdo a Ken Tucker en un artículo publicado en el 1991 en el *New York Times*, “Splatterpunk is the print medium’s latest attempt to compete with ever more sophisticated visual images, and if you take comfort from nothing else about this fiction, it is a measure of print’s enduring vividness and power that violence seems even more punishingly assaultive and nasty in splatterpunk than it does in other media”.

rriqueña en el siglo XXI y, finalmente, la geografía puertorriqueña como escenario de exclusión y violencia.

En *El killer*, el narrador Juan Benito Aybar (cuyo nombre descubrimos al final de la novela), decide "matar a todos los tecatos", palabra con la que se designa a los heroinómanos sin hogar en Puerto Rico (Montijo, *El killer*: 7)². En ese esfuerzo por "limpiar" la ciudad de "estos zombis urbanos" (9), "espectros de la noche" (68) o "living deads" (89), como los identifica Aybar, el narrador recorre los diferentes barrios de San Juan, ciudad capital marcada por la podredumbre de sus calles y de quienes viven en ellas. Tanto el recorrido de Aybar como los asesinatos violentos, además, quedan plasmados en su diario personal (dividido en 74 entradas que componen la parte principal de la novela) el cual enviará a un periodista de nombre Josué Montijo justo antes de suicidarse. La novela se completa, entonces, con la crónica del Montijo ficcionalizado, que intenta dar sentido a la decisión de Aybar de volverse asesino serial, y con la carta suicida de Aybar que Montijo publica junto con su crónica. Por su parte, "Tú no jodes más" cuenta la historia de Confesor y de su esposa Austria desde el momento en que identifican al muchacho tecato que le había robado las herramientas de trabajo a Confesor y deciden matarlo. Confesor, ex criminal y ex convicto, planifica y ejecuta de forma macabra el asesinato del muchacho y la posterior desaparición del cuerpo.

Géneros narrativos y monstruos

Tanto la novela como el cuento están protagonizados por asesinos en contextos similares: la zona metropolitana de Puerto Rico durante la época actual. La proliferación de violencia, sangre, decadencia física y las descripciones detalladas de los narradores ubican a estos textos en la tradición del *splatterpunk*. En la misma línea, las obras de Montijo pertenecen a lo que Caroline Joan Picart y Cecil Greek han llamado "gothic criminology", aquella variante del género gótico contemporáneo en narrativa, cine y televisión que presenta mundos ficticios aunque realistas marcados por el horror desmedido provocado por personajes como *stalkers* o acosadores, pedófilos, asesinos seriales, terroristas, policías corruptos, etc. y que refleja "the actual horrors that produce and prevail in the social construction of modernity" (Picart y Greek: 12-13). En *El killer* y en "Tú no jodes más", la naturaleza del crimen es distinta (aborrecimiento y cansancio en la novela y venganza en el cuento), pero aun así enfrenta a monstruos similares: el asesino –un ciudadano de clase media-baja– y el tecato. Ambos monstruos son –en términos de Jeffrey Jerome Cohen– el producto de un momento cultural particular y encarnan, además, los miedos, los deseos y las ansiedades de la cultura en la que emergen (3-4). En su diferencia con respecto a la norma, el monstruo funciona como un "Otro

² Cito de la segunda edición del 2010 publicada por la editorial La secta de los perros. La edición original se publicó en el 2007 en Ediciones Callejón, ambas de San Juan, Puerto Rico.

dialéctico", como una incorporación de la alteridad que se origina desde adentro de la propia cultura que lo rechaza y expulsa (Cohen: 7): "Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual" (Cohen: 7). En el caso de los pecados, estos son parte de la cotidianidad puertorriqueña y muestran una sociedad de consumo extremo, ilegal y mortal. Aunque ubicados en los márgenes de la sociedad y de la ciudad, los pecados son el producto excesivo y abyecto de una economía neoliberal que genera narcotráfico, desigualdad, violencia, exclusión y adicción. Los textos de Montijo logran presentar la crisis en la posmodernidad puertorriqueña en la medida en que éstos vuelven a hacer visibles los monstruos ya consagrados de la modernidad literaria: el asesino serial, el torturador y el zombi. De acuerdo a Jerrold E. Hogle, "the modern Gothic [...] both continues and enables its hyper-articulations of modernity's dark undersides by extending these in postmodern forms of the Gothic, or in Gothically inflected works of postmodernism [...]" (11). De ese modo, la narrativa de Montijo, en un intento taxonómico similar al de la Modernidad, muestra y clasifica tanto las nuevas manifestaciones de monstruosidad como sus actualizaciones posmodernas. La aportación puertorriqueña a esa taxonomía es el pecado y su asesino.

El enfrentamiento entre los monstruos y las formas narrativas que los contienen, por su parte, revela también una "geografía de exclusión", aquellos espacios residuales dentro de la ciudad a los cuales se ven relegadas las minorías en el ordenamiento de la sociedad (Sibley)³. De acuerdo con David Punter y Glennis Byron, en el paisaje urbano de la ficción gótica moderna, "it is not primarily the criminal underworld or the poor that are implicated as a source of horror. The focus is usually far more on the middle classes, and on exposing what underlies the surfaces of the supposedly civilized and respectable world" (40). La novela y el cuento, sin embargo, muestran cómo ciertas políticas socavan a la clase media-baja que no logra ascender del todo económica y socialmente. El pecado es la versión extrema del monstruo que todos podríamos llegar a ser y se requiere del monstruo asesino, parte de ese mundo aparentemente civilizado y respetable al que aludían Punter y Byron, para erradicarlo. Esa "pequeña crisis moral" que provoca el pecado en la clase media se soluciona en la narrativa de Montijo, entonces, en una actualización de los géneros gótico y *splatterpunk* y en la consecuente legitimación de su autor como escritor de géneros literarios populares (Brusi-Gil de Lamadrid: 16).

³ "There is a history of imaginary geographies which cast minorities, 'imperfect' people, and a list of others who are seen to pose a threat to the dominant group in society as polluting bodies or folk devils who are then located 'elsewhere'. This 'elsewhere' might be nowhere, as when genocide or the moral transformation of a minority like prostitutes are advocated, or it might be some spatial periphery, like the edge of the world or the edge of the city" (Sibley: 49). Estas minorías incluyen, según Sibley, discapacitados, prostitutas, minorías raciales y personas sin hogar, entre otros. En ese sentido, el pecado pertenece a esa "imagería de la impureza" que justifica la creación de fronteras y de geografías de inclusión y exclusión (Sibley: 69).

Juan B. Aybar y los pecados

Juan Benito Aybar, narrador de *El killer*, se define a sí mismo en varias ocasiones como un monstruo: "¿Seré un serial killer?" (39). "Soy un pequeño monstruo" (69). Y, más adelante: "¿El primer serial killer de Puerto Rico? Me presento a mí mismo. Un killer serio, eso sí, no esas mierdas que matan por ahí porque los miraste mal" (88). Su diario, "un archivo de carne destrozada, de horror y de infortunio" (130), recoge sus experiencias, reflexiones y gustos personales desde el momento en que sentencia al inicio de la novela: "He decidido matar a todos los pecados" (7). Aybar actúa solo; él mismo aclara que no milita en ninguna organización política o religiosa. Lo suyo es "una inquietud, más bien una pulsión" (Montijo, *El killer*: 7). Como el *cowboy* en el *western*, Aybar es la representación del personaje masculino solitario "on a quest" (Brown: 173). Pero también como el *cowboy*, Aybar es realmente un hombre de ocio incluso cuando mata (Warshow: 436). Sin embargo, las acciones de Aybar, aun cuando no tienen el propósito de "salvar al país", sí tienen una repercusión a nivel social, su trabajo era "sumamente oportuno para los intereses de muchos" (Montijo, *El killer*: 9, 130). Aybar, en un esfuerzo neohigienista similar al de Travis Bickle en la película *Taxi Driver*, limpiaría la ciudad de esos monstruos que "brotaban de lo oscuro como ratas en alcantarilla desbordada" (Montijo, *El killer*: 62).

No obstante, la limpieza que lleva a cabo Aybar es, irónicamente, un espectáculo grotesco: "La alcancé en el estómago, tres o cuatro roídas de plomo. Sentí que la pestilencia se acrecentó, le perforé las tripas taponadas con mierda vieja. Tengo la nariz lacerada. Me marcó el olor" (Montijo, *El killer*: 18)⁴. Lo grotesco cumple una función estética. Se trata de un espectáculo, una excitación de los sentidos, el "placer" de ver al pecado morir "de forma grotesca y convincente" (Montijo, *El killer*: 19). Con cada asesinato, Aybar crea su propio *splatter film*. Pero, al igual que el científico en su laboratorio, Aybar evita el contacto con los pecados y con las partes de su cuerpo que se convierten en proyectiles al ser disparados; "el factor higiene era primordial" (Montijo, *El killer*: 19). El encuentro entre ambos

⁴ Esta descripción pertenece al cuarto asesinato de Aybar, el de una mujer pecadora. Según él, "fue una de las pocas mujeres drogadictas callejeras que he visto. No es que escaseen, las hay, pero son menos si las comparas con los hombres" (Montijo, *El killer*: 28). Aybar, por lo tanto, además de matar, realiza un análisis social y demográfico de los pecados en la zona metropolitana de Puerto Rico. Algo similar ocurrirá cuando habla de las prostitutas en términos de la economía local. "Por mi parte, siempre les he tenido respeto. Jamás me metería con ellas en ningún sentido [...] Es rentable el negocio, puede ser una explicación. Al fin y al cabo todos tenemos nuestros precios en la economía de los mercados. Todos vendemos algo o estamos dispuestos a vender, en distintos niveles, a distintos postores. Ellas están trabajando, les guste o no a los y a las que problematizan moralmente su forma de generar dinero" (Montijo, *El killer*: 67-8). Por lo tanto, aun cuando Aybar se inclina por la vida ociosa, su discurso sí expresa un juicio de valor basado en el trabajo y la productividad. El pecado, en cambio, no participa de ese esquema socioeconómico y ocupa, por lo tanto, un nivel inferior e incluso más marginal al de la prostituta dentro de la "geografía de la exclusión".

monstruos no puede producir contagio sino recreación para Aybar y purgación social para el resto de la población.

Con voracidad caníbal, Aybar va deglutendo la imagen del pecado y regurgitando una especie de poema decadentista sobre la adicción:

Paulatinamente su forma semierrugada se va quebrando sobre maleables coyunturas de arrebatos. Me voy, me voy, me voy... Los párpados pesan, son cortinas de acero. *La mirada vidriosa se nubla más, tan feliz, anuncia que no hay dolencia ni molestias, sólo un guiño de insensato de placer mullido [...] La escena cautiva. Hay en ella una forma captada del infinito. Ya nadie mira, la mayoría de la gente superó la escena, se voltean y siguen caminando. Pero yo sigo ahí plantado, atónito, como quien mira un cuadro de Dalí versión original. Me embelesa la transparencia de su ida. Me impacta la mueca burlesca a la tragedia. Su tragedia. Se ve tan plácido, tan cómodo, cayendo en un acantilado amortiguado, terso, tan ancho, sin medidas (Montijo, *El killer*: 81).*

Como un Julián del Casal, Aybar encuentra su "dicha artificial"⁵ en la visión del pecado extasiado por la droga; el éxtasis sobre el éxtasis es la *mise en abyme* posmoderna de las calles de San Juan; Aybar es el "monstruo entre monstruos" (Montijo, *El killer*: 69). El éxtasis del pecado es una forma de lo sublime⁶; su asesinato, una forma de arte⁷.

Aybar es también un consumidor de arte en todas sus formas, desde la crítica, la filosofía y la literatura canónicas, hasta expresiones populares en el arte, el cine, la televisión, la literatura y los videojuegos. Las referencias a lo largo de su diario son muchas y variadas: Max Payne, *Rambo*, MTV, *Terminator*, Franz Kafka, CNN, Michel Houellebecq, *Natural Born Killers*, Arturo Pérez Reverte, el Chavo del 8, Yoko Ono, Jackson Pollock, Clarice Lispector, Fiodor Dostoyevsky, José José, Awilda Carbia⁸, Salvador Dalí, Drácula, Aureliano Buendía, Johnny Depp, Keith Richards, Hannah Arendt, entre muchas otras. Aybar, como el coleccionista del Modernismo, acumula, pero no sólo arte, sino también pecados. En el recorrido por la ciudad (que repite mental y literariamente a través de la escritura del diario) Aybar, "con la sabrosa y perturbadora impasibilidad el dandy",

⁵ Me refiero aquí al poema de Julián del Casal "La canción de la morfina" (1890) que comienza con los versos: "Amantes de la quimera, / yo calmaré vuestro mal: / soy la dicha artificial, / que es la dicha verdadera" ("La canción").

⁶ De acuerdo a Edmund Burke en el ensayo "A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful" de 1757, el efecto de lo sublime está estrechamente vinculado a la noción de terror: "[...] [W]hatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime, that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling" (en Punter y Byron: 11).

⁷ Quien primero hizo esa asociación entre asesinato y arte fue Thomas de Quincey en su ensayo "On Murder Considered as One of the Fine Arts" de 1827.

⁸ Actriz y comedianta puertorriqueña de teatro y de televisión, principalmente.

identifica y mata a sus víctimas y expone su extenso conocimiento sobre la cultura local y universal (Montijo, *El killer*: 14). No obstante, su gusto por la ciudad, que él mismo declara, se ve por momentos atormentado por la gradual transformación de un espacio que poco a poco va plagándose de todo lo indeseable. Incluso el paraíso postal del Viejo San Juan se contamina con "[l]a gente, la basura, la peste, los carros, la mierda de paloma, el olor a orín de gato que se cuele desde los edificios clausurados, las cucarachas, el ruido, los turistas, los vendedores de helado, los taxistas [...]" (Montijo, *El killer*: 73). El flâneur puertorriqueño del siglo XXI, por lo tanto, más que definir a la multitud como su elemento, como lo hacía Baudelaire, se asfixia en esa mezcla de basura y gente.

Confesor y "el muchacho"

Al igual que Aybar, Confesor es un asesino, excepto que en "Tú no jodes más", la violencia se concentra en un solo pecado identificado en el relato como "el muchacho". La narración comienza cuando Austria, pareja de Confesor, le señala a éste al muchacho que le robó las herramientas. El cuento continúa con una descripción de Confesor y de Austria: sobre el futuro crimen del muchacho, el pasado de Confesor vinculado con "ese nivel de calle" del cual ya no forma parte y, finalmente, el presente "tranquilo, civilizado" de Confesor (Montijo, "Tú no jodes más"). Junto con su amigo Berto, Confesor planifica engañar al muchacho ofreciéndole unos pedazos de aluminio que el pecado podría vender para poder costear su vicio. Unos días después, el muchacho llega a la residencia de Confesor y de Austria en busca de los aluminios. En su lugar, recibe un golpe mortal en la cabeza. Confesor descuartiza y tritura el cuerpo del muchacho que, finalmente, transportará hasta una finca en la zona rural de la isla para utilizarlo como parte de la mezcla de cemento con la que Berto y él construirán un muro de contención.

El crimen de Confesor está justificado por el crimen del muchacho: "A Confesor el robo de sus herramientas de trabajo le parece una vil ofensa, una agresión que debe ser castigada fuertemente" (Montijo, "Tú no jodes más"). Confesor, entonces, concuerda con lo que el criminólogo Jack Katz define como "righteous slaughters", aquel tipo de asesino que responde a las afrentas con una ira e indignación desmedidas (en Picart y Greek: 19). Pero, si el robo en sí mismo es una afrenta, el robo de las herramientas es algo más, es despojar a Confesor de su lado "tranquilo y civilizado", el del hombre que asume su rol de trabajador y proveedor de la familia (Montijo, "Tú no jodes más").

Como en *El killer*, el cuento colecciona referencias literarias: Confesor es el caballero que restaura la honra mediante el duelo a muerte, motivo literario que funcionó hasta el siglo XIX: "Confesor piensa y actúa como los hombres de antes que validaban su honra y seguridad fraguando vendettas contra el enemigo" (Montijo, "Tú no jodes más"). Es, además, el Dr. Jekyll y el Mr. Hyde contemporáneos: él vive "muy centrado en sus cosas hasta que algo altera su normalidad [...] Confesor se vuelve un ser

totalmente distinto, capaz de hacer cualquier cosa" (Montijo, "Tú no jodes más"). Más aún, la identificación del muchacho y el recuerdo del robo de los taladros y mechas, activa en Confesor "un dispositivo de maldad" que pone "a correr esa maquinaria de conspiración macabra que lo distingue como ser humano" (Montijo, "Tú no jodes más"). La ira de Confesor produce, irónicamente, algo racional: la planificación meticulosa de un crimen. El lado monstruoso se activa en la medida en que aumenta la capacidad de Confesor de planificar. Confesor es, entonces, uno y muchos personajes de ficción: caballero, *döppelgänger* gótico, asesino, psicópata. Montijo-autor, por su parte, es el coleccionista de esos personajes.

Las herramientas implican productividad, ya sea como objetos fundamentales de trabajo o como objetos de esparcimiento y ocio en las tareas del hogar. El muchacho, en cambio, no trabaja, no participa de la estructura laboral del país, sino que roba y revende. Lo que sí tienen en común los personajes en "Tú no jodes más" con los de *El killer*, es la idea de consumo: si al comienzo del cuento Confesor y Austria se dirigían al "Walmart de El Escorial para hacer la compra", el muchacho muestra en su cuerpo "la carga de un vicio crónico", el consumo diario y lentamente destructivo de la heroína (Montijo, "Tú no jodes más")⁹. Las alusiones al Walmart, al centro comercial y a la heroína en el cuento dejan ver una sociedad de consumo compuesta por dos grupos que generalmente quedan enfrentados: la clase trabajadora y los pecados desclasados. Mientras que la clase trabajadora alimenta la cadena productiva a través del trabajo y del consumo, el muchacho, ante los ojos de Austria y Confesor, es una especie de parásito que no genera bienes y que termina consumiendo el esfuerzo de los demás en forma de subsidios estatales o de limosnas.

A través de Austria conocemos más a Confesor. Al preguntarle a éste si siempre había sido tan reservado, Confesor comienza su verdadera confesión:

Le contó a Austria que esa costumbre la había cogido en la cárcel para poder bregar con el ruido y con las cosas de allá adentro [...] Y él habló, mucho, y con cada palabra que salía de su boca se soltaba un tanto más. Sus experiencias fueron tomando una solidez perfecta en la mente de Austria [...] Al final, ella, impactada pero no lo suficiente como para salir huyendo de su presencia, asumió todo lo dicho como una confesión extremadamente humana (Montijo, "Tú no jodes más").

Confesor, como un engendro del dr. Frankenstein, muestra a Austria su lado humano y monstruoso al mismo tiempo. El momento íntimo entre los esposos, momento de mayor vulnerabilidad para Confesor, continúa con la verbalización (omitida en ese momento de la narración), del plan macabro para eliminar al muchacho. Es ahí cuando comienza la segunda confesión de Confesor: "No se reservó ningún detalle" (Montijo, "Tú no

⁹ El Escorial es un centro comercial de la zona urbana de Puerto Rico. Walmart es una corporación multinacional estadounidense de venta al detalle. Se caracteriza por sus bajos precios.

jodes más"). Ella, por su parte, como la amante perfecta, acepta el plan que luego le ayudará a ejecutar.

De ese modo, Confesor, contrario a Austria, no busca extraer una confesión que, en el caso del pecado, sería la aceptación del robo de herramientas. En cambio, Confesor omite un paso y va directamente al castigo. Confesor, en realidad, es el "castigador", una especie de destripador cuya misión es desintegrar el cuerpo del pecado criminal que lo ha injuriado y que ha despertado su monstruosidad.

El muchacho apenas habla en el cuento. Su silencio, sin embargo, contrasta con la detallada información que dice tener Austria sobre él. El rumor es que el pecado es hijo de una adicta al crack que "se puteaba"; fue expulsado del caserío "a palo limpio" porque "cogió a una señora mayor y le metió en la cabeza con una piedra para quitarle la cartera" (Montijo, "Tú no jodes más"). En conclusión, el muchacho –y su falta de nombre propio así lo confirma– "es un animal. No merece ni el aire que respira", según sentencia Austria (Montijo, "Tú no jodes más"). Por lo tanto, todos los aspectos de la vida del muchacho apuntan a la idea de animalidad o monstruosidad. Desde la descripción inicial de su cuerpo, joven pero con apariencia desaliñada por "las penurias de habitar en la calle desde hace tiempo", pasando por el encuentro final con Confesor quien puede percibir en el muchacho "la peste del miedo; esa incontrolable churra mental que se te sale cuando estás acorralado", hasta, finalmente, el golpe final que lo mata: "Algo crujió dentro de la cabeza del muchacho antes de caer bocabajo" (Montijo, "Tú no jodes más"). El pecado es silenciado definitivamente.

Luego del asesinato del muchacho, Confesor debe deshacerse de su cuerpo e invisibilizar al pecado de una vez por todas. Su presencia, así, no podría ya intervenir en el paisaje local o en la estructura social del país. La segunda parte del plan comienza, entonces, con la motosierra de Leatherface de *Texas Chainsaw Massacre* y termina con el machete de Jason Voorhees de la serie *Friday the 13th*:

A toda prisa, Confesor se puso unas botas de goma y guantes de trabajo. Haló al pecado por los brazos para acomodarlo encima del área donde está el desagüe. Con una tijera le cortó la ropa hasta dejarlo completamente desnudo [...] El tipo apestaba pero Confesor no le dio mente al asunto [...] Ubicó al chamaco de costado, con el área del corazón hacia el suelo, y le tiró dos sábanas encima para cubrirlo entero. Con las manos acomodó bien las sábanas para que quedaran ceñidas al cuerpo. Alcanzó la pata de cabra y le dio tres foetazos más en la cabeza para rematarlo [...] Las sábanas, una azul y otra amarilla, dejaron atrás sus colores originales. La sangre empapó la tela de inmediato. Era la intención de Confesor [...] Confesor prendió la sierra circular, tanteó el área y lo decapitó. No fue tan sencillo como supuso: la posición del cuerpo, el poco espacio que tenía para maniobrar y las sábanas incrustándose a la piel hacían que la sierra no fuera lo mejor para eso [...] Tendría que volver a la vieja usanza. Entonces, le dijo a Austria que le trajera el machete que estaba encima de la mesa del taller (Montijo, "Tú no jodes más").

La cabeza la puso dentro de una funda de almohada y ésta en una bolsa de basura que empezó a golpear contra la pared para triturarla. El resto del cuerpo, incluyendo las vísceras y todas las partes rebanadas "en pedazos bien pequeños", y la cabeza triturada fueron colocados en cuatro pailas de pintura vacías (Montijo, "Tú no jodes más").

Confesor transporta las pailas con los restos a una solitaria finca de Cayey propiedad de un bolitero de Caguas en donde lo esperaba su amigo Berto para construir un muro de contención. Allí, Confesor mezcla el contenido biológico de las pailas con la masa de cemento. Para Confesor, el trabajo estaba completo al "haber sacado de circulación al tecato que se metió con ellos" (Montijo, "Tú no jodes más"). Sin embargo, irónicamente, al sacar de circulación al tecato y convertirlo en masa de construcción, Confesor logra precisamente hacer circular su cuerpo por la geografía puertorriqueña.

Al principio, la narración ubica al tecato en la zona urbana de la isla, "en el semáforo del cruce de Trujillo Alto", deambulando por una de las avenidas principales, la 65 de Infantería (Montijo, "Tú no jodes más"). En esa zona, Confesor asesina y descuartiza al muchacho. De ahí, el cuerpo viajará hasta Cayey, zona rural de la isla. Parte de la estructura de la finca, cuyo dueño es de Caguas, pueblo limítrofe entre la zona urbana y rural, estará por lo tanto construida parcialmente con el cuerpo del muchacho. En ese sentido, el tecato se convierte en una parte fundamental, fundacional incluso, de la geografía. El tecato, elemento que se busca excluir de la sociedad, es ahora reinsertado de forma definitiva como parte de una estructura que promueve la división y el control: el muro de contención. El destino final del tecato, por lo tanto, es permanecer aun cuando sea de modo invisible y siempre al margen de todo. De esa forma, el tecato cumple la profecía que plantea Cohen: "[Monsters] can be pushed to the farthest margins of geography and discourse, hidden away at the edges of the world and in the forbidden recesses of our mind, but they always return" (20). Así, la narración en "Tú no jodes más" mueve al lector del suspenso en la planificación del crimen, al *splatterpunk* en su ejecución y, por último, a lo siniestro de su resolución. El tecato es lo familiar que vuelve de modo terrorífico y que, desde lo profundo del muro, parece mirar hacia afuera.

Si el crimen del tecato remite a la idea de productividad, el crimen de Confesor vuelve a ésta. El método para eliminar el cuerpo del muchacho, el empastelamiento¹⁰, se convierte, de un acto macabro aislado, en un posible negocio que les proporcionaría a Confesor y a Berto "tremendo peso" (Montijo, "Tú no jodes más"). El futuro asesinato y desaparición de otros tecatos se vislumbra como parte de la economía informal que, al igual que la droga con los tecatos, terminaría por generar más monstruos a la

¹⁰ Mientras preparan la mezcla de cemento, Berto pregunta a Confesor si el plan no era "empastelar" al muchacho, es decir, utilizarlo "pa pasteles" en referencia al plato típico de la gastronomía puertorriqueña que consiste en una masa de plátano o yuca rellena de carne de cerdo o pollo (Montijo, "Tú no jodes más").

vez que va eliminando otros¹¹. La sociedad corrupta, entonces, más que mostrar, clasificar y controlar a sus monstruos queda condenada a su reproducción infinita.

Estado y sociedad

En las obras de Montijo hay una batalla desigual entre el monstruo-asesino y el monstruo-tecato-zombi. En esa batalla se evidencia la ausencia o crisis de un estado de bienestar. La zona metropolitana de Puerto Rico, entonces, se aproxima a la idea de una sociedad distópica enfocada en la erradicación de los excedentes que ella misma produce. Sin embargo, esa misión recae en un solo individuo: Juan Benito Aybar o Confesor, los únicos capaces de ver en la eliminación del tecato algo productivo: el ocio y la limpieza social, en el caso de Aybar, o la posibilidad de un negocio lucrativo, en el caso de Confesor. Mientras que el resto de la población convirtió al tecato "en parte de la escena", Aybar, y en cierta forma Confesor también, ven al tecato como "una imagen que tiente, que desangra las ansias. Que produce escozor en el espinazo" (Montijo, *El killer*: 82). En otras palabras, Aybar y Confesor ven al tecato como una molestia. La eliminación de ese elemento grotesco garantizaría, de cierta forma, el acceso y permanencia de Aybar y Confesor dentro de la clase trabajadora pujante que no tiene que enfrentarse diariamente al reflejo abyecto de lo que pudieron ser, al dilema moral (y también político) de ¿qué hacer con los tectos?

En ese espacio sin ley ni orden, Aybar y Confesor pueden ajusticiar y matar por cuenta propia sin la posibilidad de sufrir consecuencias legales. Sin embargo, aun cuando ambos personajes operan por fuera del sistema, éstos fueron "formados" dentro del mismo: Aybar como estudiante de literatura en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico y Confesor como ex confinado de la cárcel de Bayamón¹² o "La Escuelita, como él y Berto le llaman" (Montijo, "Tú no jodes más"). De esa forma, tanto Aybar como Confesor actúan al margen de la ley en dos sentidos. Por un lado, en los crímenes impunes que buscan limpiar el espacio y vengar las afrentas de los tectos y, por otro lado, debido a que representan un fracaso del sistema educativo y penitenciario que no pudo hacer de Aybar un intelectual ni reformar el carácter criminal de Confesor.

En un pasaje de *El killer*, la ausencia (y el desprecio) hacia las estructuras estatales se hace evidente. Aybar, esperando en una oficina gubernamental se enfrenta a la visión de las personas a su alrededor que, con toda probabilidad, reciben subsidios del gobierno. El discurso en torno a este grupo de personas se centra, similar al tecato, en su falta de productividad. "Pedir y pedir, no hacen nada más" (Montijo, *El killer*: 96). En la oficina, Aybar hace una descripción bajtiniana, es decir, enfocada en lo abyecto del cuerpo de una mujer cuyas doscientas libras de sobrepeso

¹² Municipio de la zona metropolitana de Puerto Rico.

se desbordaban por los costados de la silla. Súmale los pelos de la cabeza todos revueltos y pajosos, repintados hasta alcanzar una tonalidad indescifrable. Un poco de sudor le bajaba rozándole la oreja izquierda. Chancletas de meter el dedo, de goma negra con motivos florales color verde eléctrico, pies sucios y curtidos, esmalte de las uñas en cáscaras (una marca de hongo se asoma sobre la uña del dedo gordo) pantalones ajustados color naranja y una camisa blanca percutida (Montijo, *El killer*: 96).

Si el tecato es lo que está completamente excluido de la sociedad y de la geografía, la mujer que describe Aybar es el monstruo que pone en peligro al individuo trabajador que rechaza la posibilidad de un estado de bienestar que generaría más monstruos "cuponeros"¹³. Aybar y Confesor, los *self-made men* luchadores, encuentran en la eliminación del tecato y en el rechazo abierto del cuponero la solución a la proliferación de la monstruosidad en Puerto Rico, país cuya sociedad Aybar define como un fracaso, "un proyecto del mal" (Montijo, *El killer*: 58).

Formas y procedimientos narrativos: la legitimación de la narrativa puertorriqueña actual

Ni la novela ni el cuento presentan una investigación policial. En su lugar, en *El killer* aparece la crónica de un tal Josué Montijo-personaje periodista, quien recibe el diario de Aybar junto con su carta suicida. En la crónica, "el periodista busca [una] explicación para su conducta [de Aybar] dentro de los límites académicos y científicos, lejos de los paradigmas literarios en los que, por lo visto, [Aybar] ha actuado" (Cardona). Por lo tanto, si Aybar es coleccionista de arte (incluyendo aquí las escenas de horror que él mismo protagoniza), Josué Montijo-autor es coleccionista de formas: el diario, la crónica y la carta, todas estas formas discursivas de la modernidad (Beltrán Almería, Salazar)¹⁴. Sin embargo, tanto la carta como el diario, formas íntimas de escritura, son validadas en tanto están incluidas en la crónica que las hace públicas y las convierte en narrativas

¹³ La palabra "cuponeros" designa, de modo despectivo, a las personas de bajos recursos que están adscritas al Programa de Asistencia Nutricional (PAN) ofrecido por el gobierno federal de Estados Unidos para subsidiar la compra de alimentos.

¹⁴ De acuerdo a Luis Beltrán Almería, el diario comienza como forma discursiva en la Edad Media y en general "están ligados a la experiencia viajera" (10). Sin embargo, la conversión del diario género cultural "comienza en el siglo XVIII, pero no concluye hasta el siglo XX. Se ha dicho que el punto de partida de ese proceso es la publicación del diario de viaje por Italia de Montaigne en 1744, siglo y medio después de componerse" (11). En ese mismo siglo XVIII, aparece el diario dentro de la novela (Almería: 10). Por su parte, Jezreel Salazar explica que la crónica "aparece como un género esencialmente moderno: es una escritura del presente que, como lo postulaba la célebre forma baudelaireana, busca aprehender lo eterno desde lo transitorio, con el fin de crear una totalidad autónoma perdurable" ("La crónica").

de consumo masivo para ser leídas en todo el país. En ese sentido, como en el cuento "Tú no jodes más", Aybar implota el cuerpo del tecato (literal y metafóricamente) mientras que Montijo-personaje lo extiende por toda la geografía urbana y rural de la isla en forma de relato: hace visible al cuerpo monstruoso aunque esté tan fragmentado como el diario de horror. La presentación del horror a través del medio periodístico (es decir, por entregas)¹⁵, así como su consumo masivo, coincide con el procedimiento utilizado desde la Modernidad que convierte al asesino en serie en un fenómeno mediático y que, además, dispara la proliferación de los géneros populares como el policial o el cuento de horror, dos géneros a los cuales pertenece la obra de Montijo (Herrero)¹⁶. De esa manera, Montijo-autor reconoce, no solo los géneros que maneja en su obra, sino también los procedimientos utilizados para la legitimación y difusión de los mismos. De modo similar, es a través de su propia ficción, en un gesto metaficcional, que Montijo-autor se presenta a sí mismo como escritor de géneros: en la recopilación, presentación y explicación que hace Montijo-personaje del diario y de la carta.

"Tú no jodes más" es, por su parte, una actualización del cuento de Poe, "El barril de Amontillado" (1846), uno de los cuentos fundacionales de la narrativa de horror. La injuria de Fortunato que el narrador venga en forma de emparedamiento y el engaño (la promesa de un inexistente barril de Amontillado), coinciden con los motivos del cuento de Montijo: el robo como injuria, el engaño (la promesa de los aluminios inexistentes) y la venganza en forma de "empastelamiento". Así, Montijo-autor nuevamente genera un movimiento: el de los cuerpos al interior del cuento y el del género gótico en su versión adaptada a la sociedad puertorriqueña del siglo XXI. El asesinato y empastelamiento del monstruo posmoderno, entonces, contribuye a la construcción del muro pero también a la reconstrucción de las formas modernas del horror.

¹⁵ Según Montijo-personaje, la crónica que aparece al final de la novela *El killer* viene a sumarse a una serie de artículos que fue publicando para reseñar "las muertes de los drogadictonos en las áreas de Santurce y Río Piedras" (Montijo, *El killer*: 117). La primera de esas crónicas llevaba por título "El asesino entre nosotros" (117). En cierta forma, Montijo –como Aybar– intentan hacer evidente un elemento que permanece oculto pero que representa el lado más oscuro de la sociedad.

¹⁶ "En la sociedad moderna, los crímenes de los asesinos en serie se han convertido en una especie de espectáculo mediático destinado a impresionar y hacer reaccionar a las masas. Esto viene ocurriendo desde que a finales del siglo XIX la prensa londinense dio a conocer al gran público la macabra actividad del asesino llamado "Jack el Destripador", que descuartizó a varias prostitutas sólo por el placer de verlas sufrir y morir. Los periódicos de la época (especialmente el diario *Star*) aumentaron enormemente su tirada cuando informaron sobre estos sanguinarios acontecimientos [...] Desde primeros del siglo XIX, los enigmas que plantea un crimen misterioso y la apasionante labor de la investigación para descubrir al culpable, comienzan a interesar a los escritores de relatos de ficción. Edgar Allan Poe inicia el género de la novela policíaca con *El Doble asesinato de la calle Morgue* (1841) y *El Misterio de Marie Roget* (1850)" ("El asesino").

Bibliografía

Beltrán Almería, Luis (2011). "Novela y diario", en *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 9-20.

Brown, Jennifer (2013). *Cannibalism in Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan.

Cardona, Sofía Inés (2013). "Aybar y yo", en *80 grados*, <http://www.80grados.net/aybar-y-yo/>.

del Casal, Julián (1890). "La canción de la morfina", http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/casal/la_cancion_de_la_morfina.htm.

Cohen, Jeffrey Jerome (1996). "Monster Culture (Seven Theses)", en *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: Minnesota University Press, 3-25.

Herrero Cecilia, Juan (2009). "El fenómeno del asesino en serie como suceso y como comentario mítico-biográfico en el discurso de la prensa", en *Espéculo*, n43, Universidad Complutense de Madrid, <https://pendientede-migracion.ucm.es/info/especulo/numero43/aseserie.html>.

Hogle, Jerrold (2014). "Introduction", en *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-19.

Montijo, Josué (2010). *El killer*. San Juan: La secta de los perros.

Montijo, Josué (2013). "Tú no jodes más", en *Revista Cruce: crítica sociocultural contemporánea*, <http://revistacruce.com/letras/item/2019-tu-no-jodes-mas>.

Picart, Caroline Joan y Cecil Greek (2007). *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Punter, David y Glennis Byron (2004). *The Gothic*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Salazar, Jezreel (2005). "La crónica: una estética de la transgresión", en *Razón y palabra*, n47, <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n47/jsalazar.html>.

Sibley, David (1995). *Geographies of Exclusion*. London: Routledge.

Tucker, Ken (1991). "The Spatterpunk Trend, And Welcome to It", en *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1991/03/24/books/the-splatterpunk-trend-and-welcome-to-it.html>.

Warshow, Robert (2004). "Movie Chronicle: The Westerner", en *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 434-450.