

Una nueva experiencia del miedo: *El mal menor* de C.E. Feiling

Lisandro Bernardini
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Resumen

Si bien lo terrorífico atraviesa momentos fundacionales de la literatura argentina¹, la elección del terror como zona central de una obra, “nunca echó raíces” en el canon². De hecho, como destaca Elvio Gandolfo, en la tradición argentina es escasa la participación del elemento fundante y fundamental del género de horror: lo sobrenatural como amenaza al orden social, como factor hostil para los seres humanos.

La originalidad de *El mal menor* de C.E. Feiling radica, precisamente, en saltarse la propia tradición argentina en la que se inserta, mediante la adscripción a la tradición universal, específicamente a la inglesa y norteamericana y el uso de materiales del cine clase B.

La pertenencia de la novela de Feiling a la tradición del terror no está exenta de transgresiones a las normas genéricas, y posibilita un replanteamiento en la concepción del terror: la eterna lucha entre el bien y el mal tiene como escenario el *Cerco* que separa la vigilia del sueño, y que debe ser custodiado por los *arcontes*, personas que han aprendido a no soñar; por lo tanto, lo que se postula es que la causa del temor ya no es la frontera que separa lo conocido de lo desconocido sino que la fuente del miedo es el mundo interior de las personas, lleno de criaturas imaginarias y pesadillescas que amenazan con interferir la realidad.

Enfrentarse al monstruo, entonces, es enfrentarse a uno mismo.

* * *

Introducción

En el artículo titulado “¿Por qué escribo tan mal?”, de 1994, C.E. Feiling sostiene que la historia oficial de la literatura argentina tiene al menos dos defectos: en primer lugar, el de prescindir por completo del placer y el gusto, soslayando nombres como los de José Bianco, Fogwill, Miguel Briante, entre otros; en segundo lugar, la tendencia a generar “una literatura asfixiante, que se desvive por inscribirse en esa misma historia”. Como contrapartida

¹ Ansolabehere, Pablo: *Formas del terror en la literatura argentina*, Universidad de San Andrés, 2012, pág.1.

² Gandolfo, Elvio: *El libro de los géneros*, Editorial Normal, 2007, pág. 214.

manifiesta su intención de escribir mal, es decir, “a contrapelo de la versión dominante de la literatura argentina”, rindiendo homenaje en su obra narrativa a los géneros que, marginados de los programas académicos, le dieron enorme placer como lector.

Sin embargo, el proyecto literario de Feiling, que incluye el policial *El agua electrizada* (1992), el relato de aventuras *Un poeta nacional* (1993) y la novela de horror *El mal menor* (1996), no se limita a una mera y fiel adscripción a cada uno de los géneros sino que consiste en una reelaboración de los mismos con continuidades y transgresiones.

En la contratapa de “Los cuatro elementos”, volumen que reúne las tres novelas publicadas de Feiling y el primer capítulo de una inconclusa, a causa de su temprana muerte, Rodrigo Fresán comenta:

“El mal menor, el excelente libro de C.E. Feiling, es considerado con justicia la *primera* novela argentina de horror “puro””.

Semejante atribución ordinal (primera) y calificativa (puro) se debe a la inclusión de un elemento que, escaso en la literatura argentina, funda la tradición universal del género: lo sobrenatural.

Si bien lo terrorífico aparece en textos fundacionales de la literatura argentina como *El matadero*, *Facundo*, *Amalia*, no lo hace como zona central y estructurante de una obra sino de una manera desviada respecto del antecedente gótico proveniente de Europa y Estados Unidos, tomando sólo algunos de sus rasgos -lo sórdido de algunos personajes, la descripción de la violencia y la muerte de la víctimas, los ambientes tenebrosos- para insertarlos en otro tipo de géneros cuyo eje, como explica Pablo Ansolabehere, es la política³.

La tradición argentina de terror reemplaza, entonces, la ausencia de representantes de lo imposible, monstruos y personajes fantásticos, abordando las fuerzas del mal en tanto traducción de “factores de presión fóbica”⁴ -según el concepto de Stephen King citado por Elvio Gandolfo-, que reflejan los temores de una sociedad o grupo social en un momento histórico determinado. El propio Gandolfo agrega una lista de motivos: el genocidio durante la última dictadura militar, las fobias contra los extranjeros, los vecinos, la mujer, la niñez proletaria, la conducta criminal bajo el exterior “normal”⁵. El horror se filtraría por los

³ Ansolabehere, Pablo: *Formas del terror en la literatura argentina*, Universidad de San Andrés, 2012, pág.1.

⁴ Gandolfo, Elvio: *El libro de los géneros*; Grupo editorial Norma; Buenos Aires 2007, pág. 211.

⁵ Gandolfo, Elvio: *ibid.* Pág, 212.

resquicios de la normalidad, entendida como aquello de lo monstruoso que nos rodea cotidianamente que aún podemos soportar.

Por lo tanto, la originalidad de C.E. Feiling radica en inscribir *El mal menor* en la tradición universal del género, específicamente la anglosajona, de la cual toma y reformula mitos y estereotipos para aplicarlos en la Buenos Aires de fines del siglo XX, evadiendo la tradición literaria argentina, a la cual pertenece.

Antecedente

El miedo, “la más antigua y poderosa emoción de la humanidad”, según la sentencia ya convertida en axioma de H.P. Lovecraft⁶, es consustancial al ser humano. Surge, como otros instintos y emociones, como mecanismo de supervivencia frente a las incertidumbres y los peligros del entorno, o sea, es consecuencia directa del instinto de conservación que todo ser vivo desarrolla para proteger su existencia y prolongar su especie.

Nada teme más el hombre que lo desconocido, lo imprevisible, lo que no puede comprender. Dada la estrecha relación que existe entre lo ignorado y el peligro, lo que permanece oculto a la comprensión será por siempre fuente de amenazas. De acuerdo a la teoría psicoanalítica, el miedo es una forma de ansiedad que la persona adquiere de su entorno. Una vez experimentada se activan ciertos mecanismos de defensa (regresión, represión, proyección, adaptación, etc.) que tienden a distorsionar la realidad, convirtiendo al sueño en el campo donde se escenifica aquello incomprendible que en la vigilia nos volvería locos, ya que la fantasmagoría desencadenada, al oponerse a una estructura narrativa lógica, derivaría en la sinrazón y el pánico.

Si a esta tendencia se suman, como explica Lovecraft, la fascinación por el prodigio y la curiosidad, surge un “*corpus* compuesto de fuertes emociones y provocaciones imaginativas cuya vitalidad perdurará, necesariamente, en tanto perviva la propia raza humana”⁷. En su afán de hallar respuestas, el ser humano no sólo ha dado origen a la literatura sino a su propia constitución como sujeto.

Si bien desde siempre se ha intentado dominar, transformar o negar el miedo a lo desconocido, cuya manifestación más concreta es el miedo a la muerte, según Edmund Burke fue necesario un relativo alejamiento para poder contemplar objetivamente sucesos asociados

⁶ Lovecraft, H.P.: *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, EDAF, Madrid, 2002, pág.126

⁷ id. pág. 128.

al dolor y al temor que estando muy cercanos acosan y no pueden causar ningún deleite, pero a cierta distancia pueden traer consecuencias útiles⁸.

La cesura que favoreció dicha separación tiene fecha y es el cambio histórico que implicó el pasaje del siglo XVII, en que lo maravilloso y lo sobrenatural formaban parte del imaginario cotidiano de las personas, al XVIII, siglo en que se afianza la burguesía y el capitalismo y se impone la idea de un progreso indefinido de la ciencia, única instancia capaz de explicar, lógicamente, los fenómenos de la naturaleza, erradicando la sinrazón de la creencia en fantasmas, brujas, duendes y otros seres sobrenaturales, es decir, la sinrazón de lo monstruoso.

La presión ejercida por el racionalismo sobre las estructuras de creencias y prácticas de la sociedad llegó a transformar a la muerte y el más allá desconocido relacionado a ella en tabú, alejándola de toda problematización, y generando, de esta manera, el resurgimiento, fortalecido, del más antiguo y profundo de los temores del ser humano.

Las viejas supersticiones, encarnadas en brujas y fantasmas, sepultadas en la memoria colectiva se convirtieron en tema y eje central de los primeros relatos “góticos”.

Argumento y tema: el gótico en la Buenos Aires de los '90

Inés Gaos, treintañera, consumidora habitual de cocaína, divorciada, de novia con Leopoldo Vidal Casares, amiga de la infancia y socia en un restaurante de comidas picantes de Alberto Leboud, cuenta los acontecimientos sobrenaturales en los que se ve involucrada desde la primera noche que pasa en su nuevo departamento, cuya fealdad no es un mero detalle arquitectónico sino que propicia el ambiente para el mito de *the bad place* o lugar maldito donde se materializará el mal.

Agotada hasta la desesperación por la mudanza y la discusión con la vecina del piso de abajo que la acusa de ruidos molestos de taconeos que ella no pudo hacer el día anterior, no sólo porque no acostumbra a usar tacos sino porque no estuvo en el departamento, luego de beber unos tragos de coñac y aspirar un par de líneas de cocaína, se sumerge en la bañera desde donde, ya entre dormida, percibe la presencia de algo o alguien cuyas características responden al estereotipo de lo horroroso: el olor, el frío, la renguera:

⁸ Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Teknos, pág. 67.

Desperté, si es que en realidad me había dormido, a causa del olor. Era algo nauseabundo, como una mezcla de excrementos de animales, azufre y sábanas de enfermo. Contuve a duras penas las arcadas antes de reparar en la otra anormalidad, un frío intensísimo que no provenía de la bañera sino del ambiente todo (...) Los pasos eran lentos, casi inseguros. El hombre cojeaba -podía oír cómo uno de sus pies rozaba siempre el piso-y debía tener chapas de metal en la punta y el taco de sus botas (...) Aunque hubo un momento de absoluta indiferencia, de hasta sombrío regocijo por haber descubierto el origen de los “taquitos”, muy pronto el pánico me mordió la columna y tomó de la garganta, me lastimó la boca del estómago. (pág. 336-337)

Una vez que lo desconocido desaparece, Inés intenta olvidar lo sucedido pero tres meses después vuelve a encontrarse con la presencia, cuando, de vacaciones en Cuba, luego de manifestarse en una alucinación de la propia Inés durante el vuelo, se mete en el cuerpo de su novio Leopoldo (otro motivo tradicional del género) y lo asesina arrastrándolo, tras un breve e intenso proceso de locura, al suicidio.

El relato alterna entre la primera voz de Inés, cuya afición a la cocaína y el alcohol imposibilitan cualquier confianza respecto de los hechos narrados y una tercera omnisciente que presenta al tarotista uruguayo Nelson Floreal, quien será el encargado de contactarla y explicarle a qué se debieron los extraños sucesos que ella estuvo experimentando últimamente, sin querer creer al principio, con consternación luego frente a las evidencias en su propio cuerpo y en la muerte de su pareja.

Existe un “Cercos” que separa y protege el mundo real de una realidad paralela constituida por el material de nuestros sueños. Sólo un grupo de doce personas con dotes paranormales que han logrado dejar de soñar -”los Arcontes”- son capaces de ver las imágenes soñadas por las personas comunes llamadas “Soñadores”, y cuidar que éstas no interfieran en la vigilia, controlando que el “Cercos” no sufra fisuras por las que puedan filtrarse “Prófugos”, criaturas pesadillescas que de no ser descubiertas y erradicadas a tiempo por los “Arcontes” adquieren corporeidad y una consecuente acumulación de poder poniendo en peligro la frontera entre ambos mundos, lo que derivaría en un caos irreversible, ya que lo que se plantea en la novela es que durante el sueño los humanos nos libramos de los temores más profundos, miserias y

fantasías inconfesables que, durante la vigilia mantienen una existencia de “Visitantes”, fantasmas que deambulan entre nosotros aunque sólo puedan ser percibidos por los “Arcontes”.

El tarotista convence a Inés de que ella es una de las “Arcontes” y, convertido en arconte él mismo a la muerte de su madre, hasta entonces la más vieja del grupo, intenta entrenarla para que entre ambos puedan echar al prófugo que tiene en jaque el Cerco. En tanto producto onírico de la propia Inés, el enemigo conoce sus debilidades y las usa a su favor, reversionando el mito *frankenstiniano* de la criatura que destruye a su creador.

El grupo de “Arcontes” está constituido en su mayoría por mujeres, a excepción de un travesti y el tarotista Floreal. No es casual que Feiling, cultor y estudioso del género, otorgue a individuos sojuzgados a lo largo de la historia, marginados de la sociedad, la capacidad de ser garantes del orden universal, los únicos capaces de ver el anverso y reverso de la realidad.

José Amicola, en “La batalla de los géneros” recuerda el origen subversivo, anti-dogmático de la novela gótica:

La así llamada “novela gótica” (...) se presenta, por su parte, tematizando lo femenino, como la escritura de lo excesivo, sin dejar de poner en dudas los mismos principios sobre los que se asienta, al no permitir certezas racionales. Esto se desarrolla en el medio de la lucha del Iluminismo por imponer la pauta de la Razón por encima de las supersticiones y de la religión, y, en ese sentido, la novela gótica surge como una subversión contra la ideas dominantes”.(28)

Feiling utiliza los clichés de un género que, anclada en la cultura popular, ha surgido como reacción ante la hegemonía de una alta cultura y, a su vez, los desfasa para evadir el lugar común, evadiendo en cada escena lo que un lector aficionado al género pudiera prever.

Vencidos, los arcontes regresan del “Cerco”, esa zona inmaterial a la que han debido ir en una forma descorporizada para enfrentar al “Prófugo”. El poder del prófugo adquiere dimensiones irreversibles; Nelson Floreal muere debido a las heridas sufridas e Inés, sin saber cómo contactarse con los arcontes dispersos por el mundo, busca consuelo en su amigo Alberto, llamativamente al margen de los últimos acontecimientos, con quien mantiene relaciones sexuales un par de veces.

En un desenlace que transgrede la norma del género que dicta que no se debe conocer el punto de vista del monstruo, éste resulta vencedor y toma la palabra para explicar que ha transcritto y corregido el testimonio de Inés, intercalando partes referidas a hechos que ella no presenci6. Alberto Leboud, amigo de toda la vida, copropietario del restaurante, 6nico hombre con quien mantiene una afinidad intelectual, coleccionista de pel6culas de terror que ofrecen el marco y los motivos para la producci6n inconsciente de las pesadillas, es una creaci6n de Inés, el “verdadero hombre de sus sueños”. El mal, lo que da miedo, ya no es lo que est6 del otro lado de la frontera, ni la frontera misma, sino lo que encontramos de este lado, aquello desconocido y negado que hay en nosotros mismos.

El pr6ncipe de las tinieblas: el cine que nos mira

Aquella primera noche en su nuevo departamento, segundos antes de sumergirse en la bañera y tener un primer atisbo de lo sobrenatural, Inés Gaos recibe un llamado telef6nico. Su amigo Alberto Leboud, luego de reclamarsu presencia en el restaurante con comentarios sarc6sticos que permite la confianza mutua y ofrecerle ayuda con la mudanza para el d6a siguiente, le deja dicho en el contestador, antes de cortar:

-(...)¡Ah! Pero no te pierdas el “Pr6ncipe de las tinieblas”, de Carpenter...la pasan en HBO OLE a las...dos, dentro de un rato. Chau tonta.(334)

A partir de ese aviso, que obra m6s bien como anticipo o advertencia de lo que vendr6, tanto para la protagonista como para el lector, Inés Gaos se ve inserta en una sucesi6n de acontecimientos sobrenaturales que, sin saberlo y sin creerlo al principio, ella misma ha desencadenado.

Dado que Alberto Leboud y todo lo que 6l contenga en tanto “hombre de sus sueños” es una creaci6n de Inés, no s6lo no es casual sino que es determinante para el posterior desarrollo de los acontecimientos su afici6n por las pel6culas de terror, en especial -y quiz6 debido a que probablemente haya sido la 6ltima en ser pensada y recordada por la persona que lo est6 soñando como mejor amigo- “El pr6ncipe de las tinieblas” de John Carpenter, ya que instituyen su imaginario, abasteci6ndolo de atm6sferas, escenograf6as y personajes.

El mal menor no s6lo funda su originalidad en su adscripci6n, heterodoxa por cierto, a la

tradición anglosajona del género, sino que además, al incluir este detalle en la configuración de quien será el antagonista, cumple con el patrón que el cine de terror, inspirándose en la literatura, ha ido desarrollando y perfeccionando: la aparición de un elemento sobrenatural que atenta contra el orden mundial, la referencia a un mundo real e identificable que se verá conmovido por la aparición de lo sobrenatural y la consecuente ruptura entre el/los protagonista/s y el universo como así también con su ámbito familiar, laboral, social.

Segundo film de una trilogía que gira alrededor del apocalipsis (*La cosa* es la primera), *El príncipe de las tinieblas* está protagonizada por un grupo de personas de las que depende el orden del universo -primera analogía con *El mal menor*-, situación de la que recién serán informados cuando se encuentren frente al poder sobrenatural y terrorífico que lo sobrepasa.

Luego de la muerte de un viejo sacerdote, otro, que es presentado sin nombre y, presumiblemente será continuador de aquel, averigua el secreto que esconde el cofre que protegía entre sus manos al momento de fallecer: sepultado en los sótanos de una vieja iglesia de Los Ángeles se esconde el Demonio, convertido en un líquido verde atrapado en un cilindro donde ha permanecido prisionero durante millones de años esperando el momento en que podrá despertar para traer a su padre de un mundo paralelo. El sacerdote solicita ayuda al profesor de física cuántica Birack, quien acude con un grupo de alumnos para averiguar de qué se trata y si se puede probar científicamente la existencia del mal.

El grupo de individuos del que depende el orden universal permanecen encerradas en el interior de una iglesia en ruinas -que funcionará, irónica y paradójicamente como *the bad place*-, donde se enfrentan, en una nueva versión de la eterna lucha entre el bien y el mal, a una amenaza terrible, y, como los arcontes de *El mal menor* serán derrotados uno a uno.

Los personajes de *El mal menor* deambulan por una Buenos Aires cuya realidad, explícita en los detalles y en la precisión de la nomenclatura de una descripción costumbrista de barrios como San Telmo y personajes, va siendo paulatinamente desmantelada por la aparición, solapada y ajena al común de las personas, de elementos del orden de lo monstruoso que, como aclara Luis Chitarroni “no son meramente rasgos circunstanciales”⁹, como tampoco lo son las cucarachas que pululan, sin ser tenidas en cuenta al principio, por el campus de la Universidad y el televisor del protagonista, o los indigentes que, convertidos en zombies por el Demonio, asolan las inmediaciones de la iglesia en la película de Carpenter.

⁹ Chitarroni, Luis: “Prólogo” en Feiling, C.E.: *Los cuatro elementos*, Editorial Norma, 2007, pág. 10.

En la novela de Feiling, el horror arquitectónico, más ético que estético¹⁰, propicia una atmósfera gótica que convierten a Buenos Aires en el escenario ideal para acontecimientos que prefiguran el fin del mundo.

Aquel horrible bloque de concreto, el modo en que usurpaba el espacio de las casa bajas se le antojó de por sí maligno, no necesitar de la presencia de un prófugo para ser una pústula en la ciudad .(367)

El edificio abandonado de la iglesia, ubicado en un barrio marginal, y alrededor del cual merodean los mendigos-zombies no ofrece mejores perspectivas a los personajes de *El príncipe de las tinieblas*, que dudan antes de ingresar. La marca de Carpenter se deja ver en *El mal menor* en la disposición precisa y agobiante de los espacios, el aprovechamiento máximo de los recursos y el ritmo creciente, características cuyo principal objetivo es el de producir miedo.

Tanto *El príncipe de las tinieblas* como la novela de Feiling postulan la existencia autónoma del mal, el cual, en tanto ente con vida propia intenta por todos los medios formar parte de nuestro mundo, llegando a apropiarse de los sueños de sus oponentes. En *El mal menor* la fuerza del prófugo, con quien se lucha en un nivel descorporizado en los límites del “Cerco” que divide ambos mundos, proviene de las pesadillas de Inés. Y así como en la pesadilla que comparten los personajes de Carpenter, en la que una figura negra aparece en la puerta de la iglesia, se oye una voz que dice una frase inolvidable por lo inquietante: “Esto no es un sueño”, el perro monstruoso que sueña Inés, según ella en relación con los nacionalismos de Europa Central, le dice: “Vos sos la que te mastica en sueños”. El enfrentamiento ya no es sólo contra alguien o algo externo sino contra lo que hay de ese mal en el interior de uno mismo.

La innegable existencia del mal es presentada, paralelamente, a través del acercamiento ideológico de los personajes: el escepticismo de Inés alude a la mirada científica del profesor mientras el tarotista Nelson Floreal y el sacerdote comparten la perspectiva creyente y religiosa.

La escena de la muerte de Leopoldo, el novio de Inés, en un hospital cubano replica una

¹⁰ Guzmán, Luis: *Química del horror puro*, La Nación, 25 de agosto de 2007.

de las formas en que el mal se apodera de los personajes de Carpenter y conviene citar in extenso:

Aquella cosa del techo tampoco era muy normal. Se movía. Retrocedí hacia el sofá, aún demasiado asombrada como para sentir miedo. La cosa no sólo desafiaba las leyes físicas más elementales -una especie de líquido, de mercurio que no caía sobre la cama como hubiera debido-, sino que me daba la incómoda impresión de poseer una voluntad propia. (...) Debo haber gritado, y mucho. Primero fue un chorro que le entró a Leopoldo por la boca abierta, pero cuando él la cerró automáticamente, para poder respirar y no atragantarse, aquella cosa se desprendió del techo. Una vez que estuvo sobre él, y tras dividirse en cientos de charcos verdes, cuyo color y lustroso brillo volvieron a sugerirme al aceite de oliva, lo invadió por todos los orificios del cuerpo, sacudiéndolo como un pelele mientras penetraba por la uretra, la nariz, el ano, los oídos y la boca de nuevo abierta, forzada a permitir el ingreso de la materia extraña.(403)

La diferencia radica en que, mientras la ciencia y el grupo avala lo que cada uno de los personajes de la película de Carpenter experimenta, Inés Gaos no puede compartir lo vivido con nadie, excepto con Nelson Floreal: su adicción a la cocaína pone en crisis la objetividad de su percepción; el estado de Leopoldo (el hígado graso, el vientre enormemente distendido) tuvo diagnóstico médico: pancreatitis aguda y a pesar del olor a azufre, excremento y sábanas usadas que dejó en el aire, el empujón que el prófugo le dio por la ventana no pasó de ser un mero suicidio.

Por otro lado, mientras el diablo de Carpenter sigue siendo un factor externo, a pesar de ir apropiándose de cada uno de los miembros del grupo, en la novela de Feiling la naturaleza del enemigo es familiar y extraña a la vez, ya que procede del material alucinatorio y pesadillesco de los sueños. Si bien Freud puso ciertos reparos respecto de su utilización en materia artística su teorización sobre lo *siniestro* como aquello familiar que de a poco se va convirtiendo en extraño para volver a aparecer, luego de estar oculto por mucho tiempo, como

entidad amenazante, al punto de provocar confusiones entre la realidad y la fantasía, subyace a lo largo de todo el relato.

En este caso, es el material onírico el que agrede a los soñadores, borrando la frontera que divide los mundos enfrentados del sueño y la vigilia. Los sueños, como las imágenes proyectadas en el cine, pueden ser buenos o malos, terroríficos o tranquilizantes, pero pueden ser descartados una vez que volvemos a la vida de vigilia cotidiana. Lo inquietante surge cuando el miedo no puede ser sublimado y lo pesadillesco se autonomiza respecto de quien lo soñó. Más que como efecto de la narración, el horror en la novela de Feiling, como explica Ricardo Piglia, “es del orden de los personajes”¹¹ por lo que, como agrega a continuación, no se trata de un relato de terror sino de un relato sobre el terror, ya que sólo un grupo de personajes, entre los que encontramos a los protagonistas, es capaz de percibir y moverse en lo terrorífico, viendo lo que otros no ven y utilizando esa clarividencia para proteger al resto de los mortales de un mal desconocido, consecuencia del tipo de vida que llevamos como sociedad, ya que lo que se propone desde el relato es el peligro al que nos enfrentaríamos si las ficciones monstruosas y pesadillescas que creamos por la noche para descargarlos de la ficción más aceptable e inserta en los parámetros de la normalidad de la vigilia salieran a la luz.

Entre los aspectos innovadores que aporta C.E. Feiling a novela de terror (alternancia entre primera y tercera persona, el final negativo de instauración del mal, la participación de personajes comunes) es conveniente destacar un punto en que se detiene Elia Eisterer Barceló: mientras que en la mayoría de la novelas del género las fuerza del bien usan el amor como arma principal y las del mal, el odio absoluto, en *El mal menor* ambas partes luchan con igual crueldad, lo que en cierta medida los iguala aunque la victoria final sea para aquella parte menor filtrada con los escrúpulos y los hábitos de la civilización¹².

La conclusión a que lleva a pensar *El mal menor* es que el infierno, entonces, es uno mismo, no son (sólo) los otros.

¹¹ Piglia, Ricardo: “La forma del miedo” en Feiling, C.E.: *El mal menor*, Fondo de cultura económica, 2012.

¹² Eisterer Barceló, Elia: “Nueva literatura de terror fantástico en Argentina: *El mal menor*, de C.E. Feiling”; Revista Signos literarios y lingüísticos II 2, diciembre 2002, pág.168