

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

**Transformación del miedo político y social en la Argentina de los años 80 y  
90 siglo XX en lo fantástico en las obras de Mariana Enríquez**

**Transformation of political and social fear in Argentina in the 80s and 90s  
of the 20th century into the fantastic in the works of Mariana Enríquez**

(Magisterská diplomová práce)

Autor: Bc. Filip Lošťák

Vedoucí práce: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

OLOMOUC 2024

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem zadanou diplomovou magisterskou práci vypracoval samostatně s vyznačením všech použitých zdrojů informací, které jsou uvedeny v seznamu doporučené literatury.

V Olomouci dne 9.5. 2024

.....

Bc. Filip Lošťák

Quisiera expresar mi gracias a mi dirigente del trabajo, a Mgr. Cervera Garcés Fabiola por la recomendación de la apropiada lectura y por todos los consejos que recibidos a lo largo de la elaboración de este trabajo.

# Obsah

Introducción .....	5
<b>1. Contexto teórico .....</b>	<b>6</b>
1.1 Introducción a la teoría de lo fantástico .....	6
1.2 La teoría de Tzvetan Todorov.....	7
1.3 Lo extraño y lo maravilloso.....	9
<b>2. Presentación de la autora y su obra.....</b>	<b>10</b>
2.1 Mariana Enríquez en su contexto .....	10
2.2 El concepto de lo gótico.....	11
2.3 Lo gótico en la obra de Cortázar .....	13
<b>3. El concepto de lo gótico en <i>Nuestra parte de noche</i> .....</b>	<b>15</b>
<b>4. Los cuerpos desaparecidos, fantasmas y la memoria .....</b>	<b>27</b>
4.1 “Cuando hablábamos con los muertos” .....	27
4.1.1 El origen de lo sobrenatural .....	31
4.1.2 Las circunstancias fantasmáticas.....	34
4.1.3 Presentación del horror mediante lo ficcional .....	40
4.2 “Chicos que faltan” .....	40
4.3 “El desentierro de la Angelita” .....	43
<b>5. La relación del horror y terrorismo dictatorial .....</b>	<b>47</b>
5.1 “Bajo el agua negra” .....	48
5.2 “El chico sucio” .....	49
5.3 “Las cosas que perdimos en el fuego” .....	50
5.4 “La Hostería” .....	52
5.5 “La casa de Adela”.....	53
5.6 “Los años intoxicados” .....	54
<b>6. El concepto de civilbarbarie en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i> .....</b>	<b>57</b>
6.1 Lo monstruoso en el adultocentrismo .....	59
6.2 El concepto de feminismo y lo monstruoso .....	62
6.3 Lo monstruoso en el orden y el caos .....	64
<b>Conclusión .....</b>	<b>67</b>
<b>Resumé.....</b>	<b>69</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>70</b>

## Introducción

En el presente trabajo intentaré representar algunas obras y cuentos de la autora argentina Mariana Enríquez para destacar el tema principal de este trabajo. Se trata de la transformación del miedo social y político en Argentina de los años de la dictadura, que Enríquez representa por las imágenes metafóricas de su ámbito a que se dedica, es decir, la novela gótica.

Primero se introducen las teorías básicas del género fantástico, sobre todo se trata de la teoría de Tzvetan Todorov y Sigmund Freud que también nos va a ayudar a entender esa formación literaria gótica, pero también se mencionan otros autores en relación con lo fantástico y la formación literaria de Enríquez. En siguientes capítulos se introducen algunas informaciones sobre la autora y las características del grupo literario denominado Nueva Narrativa Argentina y su dirección hacia la novela gótica que se analizarán en otros capítulos dedicados al tema principal.

En la parte analítica analizaré algunos de los cuentos de Mariana Enríquez, sobre todo la novela, que ganó varios premios, *Nuestra parte de noche*. También dedicaré gran parte del análisis de los cuentos justamente con el tema del miedo y la represión política dictatorial de Argentina en la colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama*. Todo esto apoyado por algunas fuentes de otros autores que ayudarán a complementar al género fantástico.

También podemos observar en este trabajo la complejidad de este género, es decir, mencionaremos varios temas que Enríquez propone en su escritura (el feminismo, el adultocentrismo, los jóvenes y las drogas, la corrupción). Justamente se trata de esta mezcla de lo fantástico y los problemas reales que ocupan esa sociedad argentina. Y con esto, Enríquez intenta representar la fusión de lo fantástico al mundo real que intenta provocar en los lectores una vacilación de lo que se está leyendo, y es precisamente este sentimiento que provoca en los lectores esa percepción de lo horroroso.

# 1. Contexto teórico

## 1.1 Introducción a la teoría de lo fantástico

La intención de conseguir y explicar una definición exacta del concepto de lo fantástico es una cuestión muy difícil. Todavía no prevalece alguna definición o teoría exacta que pueda servir como una explicación suficiente de lo que es lo fantástico. Se trata de una definición que parece muy compleja de este género tan amplio. Tzvetan Todorov, un filósofo búlgaro-francés, en su obra *Introducción a la literatura fantástica* intenta formular la definición de lo fantástico de manera que se trata de “un momento de duda del personaje y del lector implícito de un texto ante fenómenos sobrenaturales o maravillosos.”<sup>1</sup> Esta posible definición se pueda presentar cómo una interpretación de un mundo realista o cotidiano con el que se están mezclando los fenómenos extraordinarios. Aunque se trata de una definición que parece bien reflexionada, no se presenta la explicación exacta. Varias obras narrativas fantásticas no se identifican con esta definición, básicamente porque no se trata siempre de una duda o vacilación. Simplemente puede funcionar como la base de la literatura fantástica un elemento extraordinario que invade la vida cotidiana de tal modo que el protagonista principal de la narración tiene su razón totalmente desorientada. Ya no puede entender nada de lo que ocurre y desde ese momento, se producen las emociones más angustiosas como el miedo, vacilación o la soledad.

El género fantástico es un concepto tan amplio, sobre todo por todas las variedades que lo forman. Se trata de la ciencia ficción, el terror o los relatos mágicos. Pero hay que mencionar un rasgo que es muy importante en el caso de la literatura fantástica y se trata de la visión del propio autor y su punto de vista hacia los conceptos reales o irreales. Con esto se relaciona estrechamente la posibilidad de conseguir la imaginación total porque se presentan figuras sobrenaturales, comportamientos extraños o simplemente motivos que normalmente en nuestras vidas no somos capaces de entender, pero en estos mundos fantásticos están presentes frecuentemente.

En otros capítulos intentaré presentar algunas teorías de aquellos autores que considero más representativos en cuanto al género fantástico. También será útil para la formación de una imagen de lo que es el género fantástico junto con la evolución del subgénero de terror.

---

<sup>1</sup> Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós, 2006, p. 33.

## 1.2 La teoría de Tzvetan Todorov

La obra *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov es la obra más fundamental en el caso de que queremos con más profundidad estudiar la problemática del género fantástico. Aunque se pueden mencionar también otros autores que dedican su formación literaria al género fantástico y posiblemente exponen otras teorías de lo que es lo fantástico, la obra de Todorov sigue siendo la base principal de los estudios de lo fantástico. En la primera parte del libro Todorov básicamente menciona las variedades principales de prosa ficcional occidental desde los cuentos de hadas de Perrot y la adaptación de “Las mil y una noches” hasta los cuentos de Gogol y Edgar Allan Poe.

Otro aspecto es que Todorov intenta mostrar su definición propia de la literatura fantástica. Se presenta la característica de que lo fantástico no es tanto una elaboración sino más bien un sentimiento personal, es decir, siempre depende de la postura de los lectores. Son los lectores quienes sienten esa confusión o vacilación. Sin saber si creerles o no, hay que siempre pensar en que ante nosotros no se presenta la poesía, en la que esos conceptos parecen naturales, y no hay ningún motivo que pone algo en duda. Tampoco no se trata de una fábula que se entiende como una alegoría y, por lo tanto, no aparece ningún tema para esa confusión del lector. Como se puede observar, la ficción en el libro de Todorov no se relaciona tanto con el texto o la literatura, sino más bien se menciona ese contraste de la literatura y la realidad, y luego, la realidad y la ficción y, por último, lo natural y lo sobrenatural. El final nos indica: “lo fantástico se define como una percepción particular de acontecimientos extraños”;<sup>2</sup> “Nuestra definición de la ficción es la categoría de lo real”.<sup>3</sup>

Esto puede dirigir a la base principal de lo fantástico. En un mundo que se entiende cómo el nuestro, es decir, sin hadas o diablos, aparece un hecho que no se puede explicar por ninguna razón de ese mismo mundo cotidiano. Quien se encuentra acerca de ese hecho extraño tiene que elegir una de las soluciones posibles, es decir, elegir si se trata de una ilusión de los sentidos y producto de la imaginación o las leyes de ese mundo siguen sucediendo lo que son y se trata de un hecho que parece como algo cotidiano y forma parte de la realidad. Entonces esa realidad parece estar influida por leyes desconocidas. Lo fantástico se relaciona con el tiempo lleno de inseguridad, en el momento en que se debe elegir una u otra solución, se elimina lo fantástico para introducir otro género similar, lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la

---

<sup>2</sup> Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós, 2006, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 121.

vacilación que pueda sentir un ser que solamente conoce las leyes naturales, frente a un hecho que ya tiene características que pertenecen a las leyes sobrenaturales fuera de lo real.

Si el lector es capaz de saber lo verdadero, si es capaz de sentir por cuál de los sentidos tiene que elegir, la situación sería distinta. Lo fantástico intenta indicar una relación del lector en el mundo de los personajes y se define por el sentimiento recíproco que el propio lector siente de los hechos expuestos. La vacilación del lector tiene que ser la condición fundamental de lo fantástico. Pero si la vacilación no está exactamente expresada en el interior del texto, el lector no se puede identificar con ninguno de los personajes, y la vacilación no está expresada en el texto. Se puede mencionar que este rasgo relacionado con la identificación es una expresión libre de lo fantástico, es decir, puede existir sin conseguirla, pero la mayoría de los textos fantásticos se sujetan a ella. En el momento en que el lector empieza a alejarse del mundo de los personajes y llega a ser un lector, otro peligro pueda acercarse en lo fantástico. Se trata de un peligro que se puede relacionar con el nivel de la interpretación del texto.

Existen relatos que contienen características sobrenaturales sobre cuya presencia el lector no se debe preguntar, porque es capaz de entender que no debe tomarlos literalmente. Si el lector aparece en el texto los animales que hablan, ese hecho no provoca ninguna duda, porque se sabe que el texto debe entenderse de una manera más bien alegórica. La situación diferente puede aparecer en los textos poéticos. El texto poético a veces puede ser considerado fantástico, si indica no solamente la presencia de un hecho extraordinario, que intenta provocar una vacilación en el lector y en el personaje, sino también una manera de interpretar el propio texto.

Ahora se trata de la fase en la que se puede concretar y completar la definición de lo fantástico. Básicamente se cumplen tres características principales. Es necesario que el texto ayude al lector reflexionar en un mundo de los personajes cómo si fuera un mundo de personas reales, y, por lo tanto, a vacilar entre una explicación cotidiana y una explicación sobrenatural de los hechos expuestos. También esa vacilación puede ser presentada por un personaje y la posición del lector está, dirigida a un personaje y la vacilación está presentada, se modifica en un tema de los textos. Finalmente, es importante que el lector mantenga cierta postura propia frente al texto que observa. Tiene que rechazar la interpretación alegórica de misma manera como la poética.

En cuanto a la expresión de estas características en el propio texto, la primera característica puede dirigir al campo verbal del texto, más exactamente, lo que se puede

presentar como la visión recíproca. La segunda característica, por una parte, se puede relacionar con el campo sintáctico, que está expresado por los personajes acerca de los hechos del relato, que se pueden presentar como reacciones y acciones que frecuentemente construyen la trama de la historia. Por otra parte, se dirige también al campo semántico, es decir, el de la percepción y notación. La última característica intenta presentar un carácter más general y más bien se trata de una manera de elegir entre distintos niveles de lectura.

### **1.3 Lo extraño y lo maravilloso**

Entonces se puede observar que lo fantástico se relaciona solamente con el momento de una vacilación. Una vacilación que es recíproca al lector y al personaje, que tienen que elegir si lo que son capaces de percibir pertenece a la realidad o no. Al final del texto, el lector, si no lo ha realizado el personaje, hace una decisión, decide por una u otra solución, y por ello se alejan de lo fantástico. Si elige la solución de que las leyes reales quedan no alteradas y permiten aceptar los fenómenos expresados, se puede decir que el texto pertenece a otro género, es decir, lo extraño. Pero si elige la solución que es necesario permitir nuevas leyes de lo cotidiano mediante las cuales el fenómeno expresado puede ser explicado, se introduce el género de lo maravilloso.

Lo fantástico indica entonces unos hechos con diferentes peligros, y puede aparecer en cualquier momento. Más que comportarse como un género autónomo, parece que se mueve entre dos géneros, es decir, lo extraño y lo maravilloso. También se puede mencionar uno de los importantes periodos de la literatura de lo sobrenatural y es el de la novela gótica. Dentro de la novela gótica se pueden distinguir básicamente dos tendencias. La de lo sobrenatural explicado y la de lo sobrenatural aceptado o lo maravilloso. En estas no se puede encontrar lo fantástico como tal, sino solamente los géneros que son cercanos. O más bien, el efecto de lo fantástico aparece solamente durante una parte del texto, es decir, antes de que pueda estar seguro de que todo lo que ha pasado puede tener una explicación racional o antes de que puede estar convencido de que los hechos sobrenaturales no alcanzan ninguna otra explicación o sentido.

También la definición del presente puede indicar un claro límite entre el pasado y el futuro. Lo maravilloso está relacionado más con un fenómeno que es desconocido, todavía no visto, es decir, relacionado con un futuro. En lo extraño, lo que no se puede explicar se reduce a hechos ya conocidos, a una experiencia antecedente, al pasado. En cuanto a lo fantástico como tal, la vacilación que lo identifica no puede situarse más que en el presente.

## 2. Presentación de la autora y su obra

### 2.1 Mariana Enríquez en su contexto

Mariana Enríquez se considera en esta época como una de las escritoras más importantes de la literatura hispanoamericana, también de las más populares de Argentina. Forma parte de un grupo literario que se denomina Nueva Narrativa Argentina (NNA) y, con este grupo, se relaciona con la segunda generación de la época postdictatorial, es decir, los autores que proceden de los años 70. La NNA es el título que se usa para referirse a aquellos autores argentinos, que nacieron en las décadas de 1960-70, que intentan realizar un cambio en la forma de su escritura frente a la literatura anterior. Dentro de esta nueva narrativa pertenecen autores como: Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Germán Maggiori, Pedro Mairal, Gabriela Bejerman, Oliverio Coelho o Juan Terranova. Elsa Drucaroff diferencia dentro de la NNA a dos generaciones, los que nacieron en los 60 y los de años 70:

“En el primer caso recortamos una generación cuya memoria está marcada por los efectos de un acontecimiento traumático que no vivió, o (en el caso de la primera generación) vivió en un período en el que no tenía formada su conciencia cívica. En el segundo, el concepto de generación está ausente: simplemente hablamos de obras artísticas producidas bajo los efectos traumáticos que produjo la dictadura, más allá de que sus autores o autoras hayan vivido esos hechos o los conozcan a través del legado de las diferentes memorias colectivas que pugnan por versionarlos.”<sup>4</sup>

Un recurso literario que inicia la importancia de esa generación, se considera la publicación de Maximiliano Tomas con su antología de cuentos *La joven guardia*. La intención para destacar a esos autores era que se trata de autores jóvenes del campo literario, con una obra publicada, pero sin una carrera artística sujeta. El objetivo era “atar con éxito una serie de textos dispares, heterogéneos, tanto en términos de las tradiciones literarias en las que reclamaban inscribirse como en su relación con los procesos históricos y políticos de la sociedad”<sup>5</sup>, quienes presentaban una reflexión común mediante la visión crítica del mundo y su entorno. Estos autores suelen utilizar en sus textos el contexto urbano argentino y, sobre todo, bonaerense. A pesar de su visión heterogénea, intentan destacar aquellas experiencias que los inspiran, es decir, infancia durante la dictadura, adolescencia bajo la etapa postdictatorial, juventud como estudiantes en la Facultad de Letras, etc. Enríquez se presenta como una de las

---

<sup>4</sup> Elsa DRUCAROFF, *¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?*, El matadero, n.º 16, 2016, p. 24.

<sup>5</sup> Hernán VANOLI y Diego VECINO. *Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “Nueva Narrativa Argentina”*, Apuntes de investigación del CECYP, n.º16-17, 2010, p. 261.

principales escritoras argentinas, es decir, ya alcanzó una carrera literaria por la que recibió diversos premios prestigiosos. Además, se trata de una periodista y docente. Los títulos que subrayan su bibliografía son las novelas *Bajar es lo peor* (Espasa-Calpe, 1995), *Cómo desaparecer completamente* (Emecé Editores, 2004), “Chicos que vuelven” (Eduvim, 2010), *Éste es el mar* (Literatura Random House, 2017) y *Nuestra parte de noche* (2019), con la que ganó el Premio Herralde declarado por la editorial Anagrama, el cuento largo “Ese verano a oscuras”, (Páginas de Espuma, 2019) y los libros de relatos *Los peligros de fumar en la cama* (Emecé editores, 2009), “Cuando hablábamos con los muertos” (Montacerdos Ediciones, 2013) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016).

Sin quedar relacionada a un único género o tema, los textos de Enríquez son típicos por la utilización amplia de los motivos sobrenaturales dentro de los ambientes cotidianos reales. Su escritura indica una fascinación por los temas de maldad, la crueldad y el horror, indicando una propuesta del género gótico. Asimismo, se puede encontrar en sus textos un elemento clave de la literatura de género, expresado por la utilización del protagonismo femenino en las edades más jóvenes, es decir, la infancia y adolescencia. La violencia, el terror, el horror, la represión, el compromiso social y político, el sentimiento traumático del pasado cercano en el ambiente argentino son temas muy habituales en sus textos que forman parte de su creación literaria.

## 2.2 El concepto de lo gótico

El análisis del concepto de lo gótico en el siglo XXI en Latinoamérica se centra en los estudios culturales que intentan analizar de qué maneras son capaces ciertas formas occidentales adaptarse a la realidad del Nuevo Continente. Así, se puede entrar en el ambiente de la apropiación, para lo que se pueden usar varios términos como hibridación o mestizaje. Más exactamente, se trata de la fusión de transculturación y desfamiliarización, lo que puede destacar ese concepto gótico. Ese último indica la nueva ubicación de la estética en Latinoamérica, teniendo en cuenta su propio contexto, pero manteniendo todos los temas y tópicos típicos de ese género.

“[...] mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual ‘no se puede hablar’ —que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto—. En este caso, poner fuera de lugar significa romper cadenas de relaciones temáticas y geográficas del gótico —por ejemplo: vampiro-castillo-Transilvania— al reubicar los términos en un

entorno que les es extraño: la selva subtropical, la tierra caliente colombiana o la selva urbana del Distrito Federal de México [...], en la periferia de las naciones americanas, [...] pero se mantienen personajes, situaciones y temas [...], [además de] la intencionalidad política de situar geográficamente. [...] De esa forma, homenaja y parodia el género europeo, con el fin de ejercer una crítica social dentro del propio medio”.<sup>6</sup>

Por otro lado, en relación con lo gótico se menciona lo “ominoso” o “siniestro”, traducido de Das Unheimliche, término usado por Freud en su trabajo de 1919. Este término hace referencia a aquellas experiencias que aparecen en la mente a través de los recuerdos que surgen al presente de algún hecho que puede provocar temor o una emoción angustiosa. Para que se pudiera mostrar, tienen que aparecer varios factores, que se producen sin que el afectado recibe la capacidad de entenderlos de un modo racional o eliminar los motivos por los cuales se han producido.

La oposición de Das Unheimliche es heimlich, es decir, lo familiar. Se relaciona con lo agradable y doméstico. Esto se puede relacionar con lo familiar que se une a lo individual, se acerca a ese carácter oculto que se modifica en el interior. En este sentido, se puede mencionar que “lo siniestro es un temor hacia nosotros mismos en cuanto sujetos compuestos por innumerables facetas, [...] imposibilitados a un conocimiento absoluto y total tanto de nosotros como del Otro”.<sup>7</sup>

Se puede reflexionar la idea que muestra Julia Kristeva en *Extranjeros para nosotros mismos*: “el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad. [...] El extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia”.<sup>8</sup> De ese modo, hay una posibilidad de entrar al mundo de las fantasías y los deseos ocultos, pues, “Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real”.<sup>9</sup> De esta manera se entra en el ambiente del terror. Todos estos conceptos están relacionados con el concepto de mestizaje cultural y precisamente con esto el ser latinoamericano puede transformarse en un sinónimo de lo monstruoso. Para concluir, esa ubicación es un movimiento que desde su inicio, en que la figura

---

<sup>6</sup> Gabriel ELJAIK-RODRIGUEZ, *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Edición de Kindle, 2017, p. 185-209.

<sup>7</sup> Ana Isabel CAJIAO NIETO, *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2016. p. 32.

<sup>8</sup> Julia KRISTEVA, *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1991. p. 9.

<sup>9</sup> Sigmund FREUD, “Lo siniestro”. Freud. *Obras Completas*. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, p. 2500.

típica del monstruo aparece a través de las relaciones políticas y toda la estilística gótica se traslada a otra geografía en un proceso de exigencia de lo propio que intenta:

“enfaticar el ejercicio de creación de espacios de otredad familiar —siniestra— de este género: los bosques y desfiladeros balcánicos son el espacio de la otredad para el europeo central, de la misma manera que el trópico y la tierra caliente son los espacios del otro para los europeos, norteamericanos e, incluso, para los latinoamericanos de los centros de cada nación. Entonces, optar por este espacio tiene que ver con dos intencionalidades: primero, emular y homenajear a los maestros de la tradición gótica europea y norteamericana y, segundo, criticar y burlarse de esta misma tradición”.<sup>10</sup>

### 2.3 Lo gótico en la obra de Cortázar

En *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* (1975) lo gótico ha sido un género por el que los argentinos fueron fascinados y participaron con placer en el siglo XX, complementándolo por distintas variedades que lo han regenerado en el plano universal. El estilo gótico argentino obtiene unas características que destacan lo individual y lo destacan frente a otros estilos góticos del continente americano. La literatura latinoamericana ha creado gran número de escritores que mantienen y regeneran este género fantástico. Se pueden destacar varios autores como: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares o Julio Cortázar.

De cualquier manera, el argentino intenta destacar las variedades de estos escritores frente a las producciones literarias de otros escritores latinoamericanos. Además, se puede considerar que continuar de alguna manera con la dirección literaria de finales del siglo XVIII en la literatura puede indicar una falta de innovación. Se dirige a Edgar Allan Poe, un autor americano que se considera como el fundador del género del horror moderno, como un modelo típico de escritor del género gótico, imaginativo e innovador frente al modelo más tradicional. En cuanto a la recuperación del género, hay que afirmar que es beneficioso en tiempos del aumento racional. El apoyo de la literatura gótica en el siglo XVIII y de las historias de fantasmas en el siglo XIX, solamente podían conseguir su gran efecto en tiempos puramente racionalistas y en las que las supersticiones o mitos se presentan totalmente superadas.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Gabriel ELJAIEK RODRIGUEZ, *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Edición de Kindle, 2017, p. 360.

<sup>11</sup> Julio CORTÁZAR, *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n.º 25, 1975.

Para concluir, si se deja de lado su subjetividad, se pueden mencionar los elementos característicos de la literatura argentina dentro del panorama tan amplio latinoamericano. También, se pone en evidencia la necesidad de una regeneración estilística que enriquece el género frente a los nuevos tiempos.

### 3. El concepto de lo gótico en *Nuestra parte de noche*

La historia de esta novela se desarrolla en las últimas décadas del siglo XX, es decir, en los tiempos de los años 60-70, época final de la dictadura argentina (1976-83) y la época después de la dictadura de los años 80 y 90. Las experiencias de los tiempos de la dictadura todavía quedan mantenidas en la memoria de la sociedad argentina y se convierten en un tema que es muy típico para la Nueva Narrativa Argentina y, también de la producción literaria de Enríquez. Se trata precisamente de esos medios en los que se puedan presentar esas experiencias vividas en aquella época y sus consecuencias que aparecen en años posteriores. Pero esta actitud no significa que la historia de esa novela lleva a los lectores solamente acerca de los espacios políticos. Se trata de una novela, que mezcla la denuncia social con el placer de narrar varias historias y que nos pueda indicar un concepto de escritura que a la vez puede divertir y excitar, generando varias historias muy ricas en lectura y perspectiva. El resultado e la intención es una historia terrorífica conectada con los espacios cotidianos y políticos.

Prácticamente toda la historia de esa novela ocupa el lugar de Argentina excepto una parte que se relaciona más con la historia de Rosario, que tiene lugar en Londres de los años 60-70 e intenta presentar una historia dentro de la principal. Se trata de los orígenes de la familia creadora de la Orden, en los siglos XVIII y XIX en África e Inglaterra. Con estos elementos se forma toda la estructura de la novela y cómo se puede observar, se trata de una estructura muy compleja en un nivel elaborado. El resultado se puede considerar bien reflexionado y perfectamente entrelazado, indicando que estamos ante una novela total, que sigue con su ambición de acercarse a los grandes narradores hispanoamericanos. Además, se presentan ciertas semejanzas con otras narraciones de Enríquez, tanto en los acontecimientos destacados como en los personajes. Con esto hay posibilidad de observar ciertas conexiones que intenta establecer dentro de sus obras literarias también Gabriel García Márquez.

Hablando sobre el tema que aparece con más frecuencia, y también se trata de un gran tema de lo gótico, destaca el tema de maldad. Puede parecer que el tema de maldad se presenta desde varias perspectivas en la novela. Por un lado, se puede destacar lo sobrenatural, caracterizado en esa fuerza desconocida y oscura, que la Orden adora y Juan y Gaspar la aceptan como medio. Los miembros de ese culto oscuro intentan conseguir la posibilidad de ser inmortal y están preparados producir todos los hechos que sean necesarios. Esta actitud puede incluir también la tortura de los individuos inocentes en rituales muy crueles, llevar a Juan, como el único medio que tienen disponible, hasta la muerte para que sigue con su misión, sacrificar a

Gaspar para que de alguna manera pueda sustituir a su padre. El culto, por el que se muestra la Orden, se mantiene en la clase superior que les facilita su nivel adquisitivo y en el apoyo que hacen al Estado autoritario. Así, la fortuna de la familia que lo alimenta se construye sobre la opresión a los demás. Desde este punto de vista, las víctimas de la represión dictatorial les puedan servir simplemente como un instrumento para poder cubrir las muertes que provocan o impulsan sus rituales. De esta manera, se produce una relación entre el poder del culto, de origen sobrenatural, con el poder cotidiano realista de la dictadura, que se pueden completar entre sí.

Ambos poderes consiguen su poder por el hecho de la represión y la violencia. Se trata de un proceso que funciona de modo recíproco, es decir, tanto la Orden como el Estado necesitan los que son más pobres y vulnerables para que puedan seguir con esa influencia. Así, la Orden necesita el cuerpo de Juan para lograr a la vida eterna, y, por lo tanto, absorba la vida de otros para sobrevivir. También en los rituales realizados se describe de qué manera la Oscuridad se alimenta de los cuerpos que le ofrecen durante el sacrificio:

“[...] La Oscuridad tenía hambre y nunca rechazaba lo que le era ofrecido. Los que fueron entregados a la Oscuridad desaparecieron de un solo bocado. [...] El hombre joven [...] Tali lo vio extender los dedos para tocar esa luz negra compacta, [...] y vio cómo la Oscuridad le rabanaba los dedos primero, después la mano y, enseguida, con un sonido glotón y satisfecho, se lo llevaba entero. La sangre de los primeros mordiscones salpicó a Juan”<sup>12</sup>

La violencia que se expresa a través de estos poderes es principalmente de carácter físico. También se presenta una violencia psicológica, pero en la novela se expresa sobre todo la imagen de los cuerpos deshonrados, torturados, desaparecidos y violados.

En *Nuestra parte de noche*, se puede entender la evolución de la Orden cómo una evolución de control del poder sobre el cuerpo. Se trata del momento cuando Rosario menciona sus orígenes, recuerda cómo sus antecedentes, tomaron al límite físico a los medios realizando rituales de modo cotidiano, por lo que estos medios morían durante poco tiempo. Sin embargo, durante la vida de Juan, los rituales se limitan a una cada año para mantener así la vida a lo más posible y así descubrir la eternidad.

Con esto, se puede pensar que la Orden funciona como una organización que pueda controlar un poder sobrenatural, a la que la sociedad admira como una familia perteneciente a una clase social alta argentina que simpatiza con el régimen dictatorial. La jerarquía dentro de

---

<sup>12</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona: Anagrama, 2019, p.133.

ese culto oscuro se forma también a través del cuerpo y el dolor. De hecho, los iniciados deben indicar si son afectados por la Oscuridad, es decir, si absorban una herida por las garras del medio, y, por lo tanto, la cicatriz que les queda puede ser presentada con orgullo. De esta manera, la deformación del cuerpo puede destacar un valor destructivo que aparece de misma manera en el momento de la enfermedad de Juan. Produce un estado de expresión corporal de la represión ejercida por la Orden sobre su condición de medio. Gracias a ella y a la intervención del Dr. Bradford, Juan sobrevivió, pero al mismo tiempo, por su culpa, su estado se empeoró. De esta manera, se crea al mismo tiempo una relación parasitaria y simbiótica. Así, se puede pensar en que todo el poder autoritario pueda controlar y limitar a los individuos de tal modo que los lleva a un estado de una repetitiva dependencia.

Pero no siempre en esa relación desigual los que se encuentran en la escala social más alta pueden ganar los beneficios más grandes, con el mínimo esfuerzo posible y por los que se encuentran en una posición vulnerable. Sin embargo, el cuerpo también puede presentar otro tipo de manifestaciones de un sentido más positivo, sobre todo en las escenas sexuales explícitas y el acto de libertad sexual de los personajes.

El sexo se manifiesta en la narración como una posibilidad de huir del Londres de los años 60 para Rosario y Juan. Por un lado, se trata de una actitud que puede establecer su vida con el resto del mundo y por otro, puede provocar un acto de liberación corporal. En cuanto a las actividades sexuales realizadas dentro de la Orden, la motivación de esa actividad fuera de su ambiente de influencia puede indicar una expresión rebelde por parte del protagonista.

En cuanto a otro tema importante y relacionado con la historia de esa novela se debe mencionar el tema de las mujeres. Dentro de la Orden el poder rodea sobre las mujeres, sobre todo el trío compuesto por Florence, Anne y Mercedes. Esta última mujer, se trata de madre de Rosario, indica un caso significativo, presentado por su aspecto físico muy terrorífico y su carácter repulsivo. Probablemente se puede considerar este personaje cómo más odioso de toda la narración, sobre el que se puede leer en cuanto a su futuro marido: “Solía decir que Mercedes no era bonita y mucho menos encantadora, pero tenía una especie de locura que rozaba la maldad y lo atraía: lo excitaba que fuese capaz de matarlo”.<sup>13</sup> Esta mujer, presentada como una bruja maliciosa, dirige acciones y rituales crueles con niños indígenas abandonados o robados, a los que detiene en cárceles subterráneas de su ambiente familiar.

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 114

“El primer chico [...] la pierna izquierda la tenía atada a la espalda en una posición que había obligado a quebrarle la cadera. [...] Cuando Juan le acercó la linterna para verlo mejor, reaccionó como un animal, con la boca abierta y un gruñido; le habían cortado la lengua en dos y ahora era bífida. A su alrededor, dentro de la jaula, estaban los restos de comida: esqueletos de gatos y algunos pequeños huesos humanos. [...] Vio criaturas con los dientes limados de forma tal que sus dentaduras parecían sierras; vio chicos con la obvia marca de la tortura en sus piernas, sus espaldas, sus genitales; olió la podredumbre de chicos que ya debían estar muertos”<sup>14</sup>

De este modo, su carácter personal se puede expresar como una figura del monstruo gótico. Sin embargo, ella procede del ambiente real y es una mujer real, lo que la pueda acercar al terror cotidiano. Justamente con esta actitud se presenta la experiencia de la maternidad, otro de los temas presentados en la novela. Mercedes no odia solamente a su hija, sino que permite su desaparición, mientras la otra mujer de ese culto, Florence, intenta provocar la locura a su hijo Eddie con la intención de transformarlo en un medio.

Frente a ellas, se pueden encontrar personajes femeninos que parecen más positivos. Rosario, madre de Gaspar y mujer de Juan, es una joven que intenta dirigir su independencia y su sexualidad con libertad. Se establece en Londres para estudiar y consigue la educación. Este poder femenino conseguido no es algo que parece nuevo en la formación literaria de Enríquez, en sus relatos se pueden encontrar varios personajes femeninos muy fuertes.

Otro de los temas que se presentan en la novela es el concepto de lo religioso, también muy frecuente en las novelas góticas. La fe que admiran los miembros de la Orden ya puede tocar de cierto modo al fanatismo. Al final de la historia, además, se puede observar cómo todos los esfuerzos de ese culto oscuro resultan inútiles, entonces los sucesores terminan devorados por su propia fe.

Un rasgo común para la literatura y los textos argentinos se relaciona con la mezcla de los mitos y creencias con el elemento ominoso. O más bien, la mezcla de lo siniestro con menciones culturales del carácter diferente, en que se unen alta y baja cultura. Este hecho puede ser denominado como “pastiche pagano”, término usado por Bizzarri, en el cual se pueden encontrar expresiones de la estética kitsch.

“[...] activando un diálogo con los clásicos de los años 60 [...] como un privilegiado recurso teratogénico, el fantástico contemporáneo parece habitar espacios culturalmente desnortados, en donde los letrados de neón del súper de la esquina conviven con los altares dedicados a los ídolos más diversos y las

---

<sup>14</sup> Ibid., p.157.

supersticiones premodernas suelen mestizarse con las imágenes baratas del cine de terror, confluyendo esos extremos en montajes postizos cuya fuerza perturbadora se funda precisamente en la obscena promiscuidad de los referentes [...] y adherencias simbólicas siempre tramposas”.<sup>15</sup>

Este mestizaje puede ser considerado también cómo uno de los rasgos de la época contemporánea, como una consecuencia de “la refundición salvaje que identifica el idiolecto de globalización”.<sup>16</sup> Al presentar la desconcertante condición de las sociedades postindustriales, la escritora parece evocar la crisis de presencia del Yo:

“[...] trabajando con el dato siniestro de la homogeneización lingüística de la alteridad [...] y que ahora se han convertido en espacios de la indiferenciación, acriticamente poblados por fantasmas glocales y monstruos virales. [...] La poligénesis premoderna se confunde con la ciencia ficción distópica, lo indígena con lo alienígena, lo auténtico con lo genéticamente manipulado”.<sup>17</sup>

En *Nuestra parte de noche* se pueden observar varios ejemplos de esta mezcla de rasgos culturales. Esta postura destaca el género de terror cómo cultura popular, provocando la interpretación como una producción para élite. Enríquez, en relación a un sistema, menciona que:

“[...] poner en compartimentos separados todo lo que es una literatura popular o de entretenimiento y una literatura, entre comillas, seria. Me parece que esto antes no sucedía así [...]. Pero hubo un momento donde eso se separó y me parece que ese es un suceso plenamente artificial porque la gente siguió leyendo literatura, como digo yo, ‘de la imaginación’, y el confinamiento de esa literatura al juvenil me parece una pérdida para los adultos”.<sup>18</sup>

La mezcla de elementos de alguna manera espera una transformación de lo gótico a las nuevas épocas. Se puede observar en la novela ese modo de vivir como hippies en la sociedad en Londres, en cuánto a su relación con las drogas o la promiscuidad íntima. O la aparición de Bowie que presenta a un joven que tiene alguna relación con Rosario: “Era como una muñeca de dientes extraños, tan atractivo que el sexo con él me daba un poco de miedo, [...] tenía algo de reptil”.<sup>19</sup> Posiblemente su aparición se pueda relacionar con ese ambiente andrógino destacado en la novela:

---

<sup>15</sup> Gabriele BIZZARRI, “*Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágicofolclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global*”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, n.º 1, 2019, p. 211.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>18</sup> Manuel SOLLO, “*Mariana Enríquez construye en Nuestra parte de noche*”, *Radio Nacional: RTVE – A la carta*, 19 feb. 2020, <https://www.rtve.es/alacarta/audios/biblioteca-publica/mariana-enriquez-nuestra-parte-noche/5516924/>, último acceso 10 abr. 2020.

<sup>19</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 404.

“Quería que mis personajes fueran andróginos y fluidos. Hablar del deseo y de que este se manifestara sin necesidad de ponerle una etiqueta. [...] La sexualidad, relacionada entonces directamente con la muerte, se vivía de una forma muy intensa. Veías morir a los amigos. Y además en Argentina todavía era más peligroso porque no existía el aborto legal. Quería rescatar aquella experiencia porque en la literatura que yo leía entonces no la encontraba”.<sup>20</sup>

La modificación del estilo gótico puede relacionarse también con la evolución de los personajes. Algunas figuras ya no aparecen en la posición misma que fueron los primeros modelos de ese género. El temblor de lo gótico, que hace dudar al lector entre atracción y aversión hacia lo que está narrado, puede reflejar en ellos:

“El protagonista es al mismo tiempo el antagonista, ya sea por procesos psicológicos del personaje o por la intervención de un suceso o ente sobrenatural; es el caso de personajes tan famosos como Jeckyll y Hyde o Dorian Gray, héroes y villanos de sus respectivas historias”.<sup>21</sup>

Esta ambigüedad está relacionada especialmente con el carácter de Juan. Como médium, por su propio cuerpo puede expresar su oscuridad, en una modificación de los primeros modelos de esta figura. Así, se puede observar un modelo de carácter romántico, es decir, hermoso y alocado que intenta alcanzar la edad adulta y con angustia quiere luchar por su destino hasta el final. Parece que se trata de una figura apasionada, promiscuita y bisexual, que al mismo tiempo se comporta de una manera muy sensible. En varias situaciones actúa de manera violenta, pero, al otro lado, se presenta como un padre que intenta proteger a su familia y está enamorado de su mujer, preparado realizar lo que sea necesario para que pueda salvar a sus familiares. La figura de Juan junta varias tradiciones y tópicos, lo que pueda destacar la modificación del género en la obra de Enríquez.

El otro personaje importante de la novela es Gaspar, el hijo de Juan, con semejanzas con su antepasado. Se trata de una figura atractiva y de un carácter independiente y desconfiado que muestra cierta agresividad. Estos relatos pueden ser observados y bien reflejados por los comentarios que propone el narrador, mostrando el gusto de ambos. Se narran entonces varios episodios que destacan la herencia genética de ambos. De este modo, el padre e hijo construyen el principal núcleo sobre el que pueden girar las ideas principales de la novela.

“La idea que me rondaba cuando estaba escribiendo la novela y antes era la idea de la paternidad y lo filial como una idea problemática. En el sentido de cuánto de nuestra historia personal y política y social

---

<sup>20</sup> Elena HEVIA, “*Mariana Enríquez: ‘Leía sobre las torturas militares y a la vez a Poe’*”, El Periódico, 11 feb. 2020.

<sup>21</sup> Gabriel ELJAIK-RODRIGUEZ, *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Edición de Kindle, 2017, p. 483.

de nuestros países le pasamos a nuestros hijos y cuánto de ellos se pueden rebelar contra ello o cambiar nuestra historia. Cuánto de los traumas personales y nacionales son posibles de revertir o si estamos condenados a repetir siempre los mismos. [...] Mi visión no es muy optimista”.<sup>22</sup>

Frente a esta postura pesimista, se pueden observar en la historia la presencia del amor y la amistad que es muy fuerte que el mal. Entre los personajes resiste la fidelidad, ayudan entre sí, sin importar lo que puede pasar. Se puede observar en el momento en que Juan hace todo lo que pueda para salvar a su hijo y mantener la ignorancia de todo lo que está estrechamente juntado con la Orden. Esta actitud pueda parecer efectiva, pero también es dolorosa porque puede provocar el alejamiento entre el padre y su hijo, que no es capaz de entender los pasos de ese hombre que lo quiere guardar. Este carácter silencioso se puede entender, en el espacio político, como un traslado al silencio de desapariciones que causó el régimen dictatorial. El silencio se presenta de modo no efectivo tanto en el espacio político como en el comportamiento del hijo. Un ejemplo de esto puede ser el momento en que Juan no permite que Gaspar se junta con los fantasmas de los desaparecidos durante el viaje a Corrientes:

“-Tali necesito que trabajes con Stephen para bloquear a Gaspar. Yo hago mi parte, pero no es suficiente, ya no, estoy solo. Vio una presencia ayer y no cualquier presencia. Supongo que ahora empezará el crecimiento. Necesito que lo cuides de ellos en Puerto Reyes, necesito que lo ocultes”.<sup>23</sup>

O también puede aparecer en la situación en la que Gaspar intenta buscar el lugar de Diana, el perro muerto de su amiga:

“Gaspar se levantó rápido abrió la ventana [...] y dijo ¡Diana! en voz baja, pero entonces sintió un violento tirón en el pelo que lo devolvió a la pieza y un empujón lo mandó contra la pared. Vio a su padre, desnudo salvo por los calzoncillos negros, que cerraba la ventana de un golpe y bajaba la persiana con una velocidad que le pareció extraña, demasiado urgente. [...] No estaba furioso. Estaba asombrado. - ¿Qué estás haciendo? -le dijo, [...] - ¿Por qué estás llamando a los muertos? [...] - No hay que mantener vivo lo que está muerto -dijo-. No lo vuelvas a hacer nunca. [...] Es muy peligroso”.<sup>24</sup>

De este modo, Enríquez intenta destacar lo oculto, que se puede relacionar con el cuento “La casa de Adela”. La protagonista del relato y Adela parecen la misma no solamente por el nombre, sino también por el carácter, aspecto físico y narraciones que conducen a la evolución del personaje. Se trata de las partes más importantes de la novela, no solamente por

---

<sup>22</sup> Manuel SOLLO, “*Mariana Enríquez construye en Nuestra parte de noche*”, Radio Nacional: RTVE – A la carta, 19 feb. 2020, <https://www.rtve.es/alacarta/audios/biblioteca-publica/mariana-enriquez-nuestra-parte-noche/5516924/>, último acceso 10 abr. 2020.

<sup>23</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 56.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 204-206.

los traumas que quedan en los personajes que sobreviven ese temor, sino por las apariencias que se pueden fijar. Estamos precisamente ante una de las características típicas del género gótico, es decir, la casa encantada y varios niños que se adentran en ella con consecuencias que pueden ser trágicas, pero Enríquez intenta modificarlo en un sentido más cercano a lo político, intenta interpretar la casa con una metáfora de la dictadura y la desaparición de la niña simboliza un ejemplo de las ocurridas.

Otra de las características de lo gótico es la figura del fantasma, que alcanza un sentido político y permite indicar a los desaparecidos por la dictadura argentina. En el caso de *Nuestra parte de noche*, el fantasma se encarna en Adela, que aparece repetidamente desaparecida en el interior de la casa. Parece como el momento más terrorífico de todo el texto, sobre todo por la presencia de lo sobrenatural en la casa, lo que luego se descubre como un “Lugar de Poder” o “Otro Lugar”: “casas que, por fuera, tenían un aspecto, pero por dentro, eran completamente distintas”.<sup>25</sup> Se trata de lugares que permiten entrar en los espacios bajo el control de la Oscuridad. Se presentan a través de otras dimensiones y no están controladas por las leyes de la realidad cotidiana. En esos lugares se mantiene cierto sentimiento fantasmagórico que pueda parecer como metáfora de la represión de la dictadura o un recuerdo de esos lugares del pasado en los que muchas víctimas fueron presionadas y asesinadas.

En la historia esos “Lugares de Poder” indican lugares desconocidos y terroríficos a través de los personajes que desconocen el universo sobrenatural de la Orden, pero son aceptados por los que están afectados de lo oscuro. Lo que produce terror es insertar lo ominoso en la realidad, con elementos cotidianos y justamente con eso el miedo crea lo fundamental de la historia narrada.

El hecho de lo siniestro se puede producir también a través de la estructura paralela de la historia. La primera parte, desde la perspectiva de Juan, obtiene una narración desde la perspectiva de Gaspar, en la que se destaca la herencia de ambos. Se forma cierta incompreensión del hijo frente al comportamiento de su padre que ya está enfermo. El deja de reconocer al padre que lo guardaba para acercarse a un enfermo agresivo. Es precisamente ese momento en que aparece lo ominoso y lo familiar se elimina. La culminación de este procedimiento se destaca en el momento en que Juan corta el brazo de su hijo para otorgarle un signo que puede proteger ante ese culto. No explica sus hechos ante su hijo, lo que causa que el hijo piensa que su padre

---

<sup>25</sup> Ibid. p. 406.

lo odia y que se ha vuelto loco. Entonces sienta cierta sensibilidad y soledad que causa este sentimiento en el hijo.

Aparecen momentos en los que se percibe lo siniestro tanto desde el punto de vista argumental como estructural. De este modo, causan las apariciones inesperadas a las personas nuevas durante el viaje, cuando Juan se encuentra con un joven fotógrafo con el que tiene una relación íntima. Ese aparece en la última parte como Andrés Sigal, mecenas de Pablo y amigo de Gaspar quién ofrece una nueva perspectiva de Juan. Luego, la figura de Marita lee un artículo de la periodista Olga Gallardo que acabó su trabajo por enloquecer bajo unas condiciones muy extrañas. Pronto se observa que esa mujer es la narradora de la crónica que pertenece a la quinta parte del texto. O también aparece el encuentro entre la prima de Rosario, Beatriz, y su hija, la amiga de Gaspar, y su madre.

La utilización de rasgos físicos también puede destacar el sentido de lo ominoso. Las partes humanas que forman parte de un ser humano, pero han dejado de formar parte se han movido al umbral del cuerpo. Se comportan como rasgos vergonzosos que abandonan al sujeto y se modifican en objetos. Se trata de residuos físicos que se presentan como restos extraños, sin embargo, al formar parte de lo que procede del ser humano y se reconoce como propio, esto puede crear lo siniestro junto con el temor.

“Sabía que esa caja no podía guardar nada bueno. [...] Sus dedos en la caja tocaron lo que, pensó, eran bichos secos: tenían una textura frágil y hacían ese ruido nacarado; eran cientos de pequeñas cosas que habían estado vivas. [...] Juntó tres en la palma de la mano y [...] se dio cuenta de que, lo que al primer tacto le parecieron patitas, eran pelos. [...] Tenía en la palma de la mano párpados secos, con sus respectivas pestañas”.<sup>26</sup>

También lo siniestro intenta destacar la potencia con el uso del futuro, en que se muestra algo que va a pasar a un personaje: “Gaspar recordaría ese día, y esa noche, como el último día feliz en muchos, demasiados años”<sup>27</sup>; “mucho después iba a pensar sobre si tenía alguna llaga en la boca, o por qué no había mirado si el pene del hombre estaba lastimado”<sup>28</sup>; “Después, se enteraría Gaspar, los detenidos iban a llegar a ser más de doscientos”.<sup>29</sup>

Otro rasgo de lo ominoso pueden ser los sonidos que pueden oír Gaspar y Juan en los lugares que murieron. Son víctimas de la dictadura que murieron en unas condiciones muy

---

<sup>26</sup> Ibid. p. 228.

<sup>27</sup> Ibid. p. 308.

<sup>28</sup> Ibid. p. 564.

<sup>29</sup> Ibid. p. 593.

terribles y deambulan en el mundo de los vivos, detenidos en el mismo lugar. La posibilidad de médium es lo que permite a reconocerlos. Un ejemplo aparece cuando Juan y Gaspar entran en un hotel en el que Gaspar siente esas presencias:

“Había muchos ecos, ahora. Siempre había cuando se perpetraba una matanza; [...] permanecían hasta que el tiempo les ponía un final. Faltaba mucho para ese final y los muertos inquietos se movían con velocidad, buscaban ser vistos. [...] - Papi, hay una señora en la pieza- le dijo. Juan parpadeó para verla y sentirla; era la misma del pasillo, que se movía por el hotel. [...] - ¿Quién es, papi? - No es alguien. Es un recuerdo”.<sup>30</sup>

Se pueden mencionar también las ausencias, que aparecen en la figura de Rosario, esposa de Juan y madre de Gaspar, desaparecida por la Orden. O también la figura del padre de Adela, que luego se descubre como un guerrillero muerto durante la dictadura. Las desapariciones en la narración forman la imposibilidad de realizar el encuentro por parte de sus familiares: “para vivir el duelo, hace falta un reconocimiento social de que la muerte es real. Para eso, hace falta un cuerpo”.<sup>31</sup> Esto ocurre a Juan en su intención de encontrar a Rosario o a Gaspar y sus amigos ante la desaparición de Adela. En la crónica de Gallardo, se describe el dolor de las familias que esperan por lo menos algunas noticias sobre sus muertos, con intención de guardar en memoria a todas esas víctimas olvidadas.

La postmemoria puede ser otro de los temas destacados en *Nuestra parte de noche*. Indica de qué manera esas desapariciones no solamente afectan a quienes las sufren, sino también a todas las personas relacionadas a los desaparecidos que no vivieron esa violencia. Ese dolor que afecta y vuelve en los relatos de Enríquez se presenta a través de modos diferentes. Según Leandro-Hernández:

“El relato de Enríquez propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural. Sujeto y otredad se enfrentan desde lo terrorífico. Enríquez nos presenta su visión acerca de los años postdictadura y la búsqueda de la restitución de la memoria de los desaparecidos. Es a través de lo fantástico que la autora se aproxima a la realidad argentina, [...] ese espacio más allá de los límites de lo real desde donde el individuo puede tomar distancia del mundo conocido e indagarlo por medio del lenguaje. [...] Esta memoria heredada o posmemoria mantiene en constante actualización ese pasado y genera a través del arte, el cine o la escritura, nuevas relecturas.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Ibid. p. 25-26.

<sup>31</sup> Geneviève FABRY, “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de estudios filológicos*, n.º 28, 2005, p. 57.

<sup>32</sup> Lucía LEANDRO-HERNANDÉZ, “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enríquez”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n.º 2, otoño 2018, p. 162-163.

Por último, se pueden mencionar algunos temas que pueden ser vistos como secundarios, pero también reciben cierta importancia. Se trata de la sexualidad y el erotismo, temas que pueden ser considerados muy habituales en los textos argentinos. En la novela aparecen varias opciones y orientaciones sexuales, aparecen personajes heterosexuales como Gaspar y Luis, homosexuales como Pablo, Sigal y Laura o bisexuales como Rosario. Las expresiones íntimas y sensuales parecen evidentes y sirven como un modo de liberarse frente al poder de la Orden. En ciertas escenas muestran parte de rituales de adoración, de encuentros juveniles y también organizaciones ilegales. En este sentido, la autora intenta realizar una crónica que pueda conformar de cierto modo el sufrimiento de esos enfermos olvidados justamente relacionados con esas actitudes sexuales.

“Recuerdo los días terribles del sida, yo era muy chica, recuerdo el miedo que el barrio les tenía a los posibles infectados, recuerdo que morían solos porque, eran rechazados por sus familias. Aquello fue tan cruel. La valentía de ellos.”<sup>33</sup>

El estilo con el que está escrito la novela es muy reflexivo. En ciertos momentos utiliza el lenguaje técnico, sobre todo, en el ambiente médico cuando habla sobre la enfermedad de Juan. Es un estilo muy directo en que describe los pasajes ocultos o violentos con descripciones duras, pero sin caer en un estilo que pareciera morboso. Por otro lado, el horror no impide que aparece una belleza poética del lenguaje. Se puede ver al final de la historia en el que se percibe una identificación romántica del individuo:

“Le gustaban las lluvias violentas y cortas de Misiones, los ríos de tierra roja, el preludio a la noche negra y caliente con las estrellas que latían en el cielo. Un brillo, el silencio, otro brillo, como un corazón exhausto”.<sup>34</sup>

En conclusión, esta novela se puede considerar la más ambiciosa de Enríquez. Es la elevación de toda su formación narrativa escrita. Se presentan varios recursos y temas que están presentes en sus textos anteriores, pero lo difunde en una novela total, siguiendo el estilo de los autores latinoamericanos del “boom”. Se relaciona con la literatura de terror y gótico, una literatura social de la Argentina postdictatorial. Es muy rica en recursos y temas que proceden de la actualidad y de la tradición gótica, es decir, el fantasma, la casa abandonada, la presencia del miedo, el culto y los elementos sobrenaturales. También hay una utilización reflexiva de la técnica narrativa, varias perspectivas y voces narrativas, la alteración del tiempo, el uso de los

---

<sup>33</sup> Mariana ENRIQUEZ, *La ansiedad*. Revista de la Universidad de México. Cultura Unam. México. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/41725f69-40a0-4229-b7d2-8bc714717cd2/la-ansiedad>, 2020.

<sup>34</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 667.

detalles y del tiempo histórico. Todo esto lo convierte en una novela popular de gran calidad literaria, a la vez que se eleva el nombre de Enríquez a un nivel de los grandes autores latinoamericanos del siglo XXI.

## 4. Los cuerpos desaparecidos, fantasmas y la memoria

Este capítulo introducirá los cuentos “Cuando hablábamos con los muertos”, “Chicos que faltan” y “El desentierro de la angelita” de Mariana Enríquez, compilados en su colección de cuentos en el libro *Los peligros fumar en la cama* (2017). Con estos cuentos intentaré explicar el problema existencial de los cuerpos desaparecidos durante la época de la dictadura. El sentimiento de incomodidad por la ausencia en la vida, su ilusión o su humillación. Estos temas indican los terrores políticos de la dictadura en Argentina junto con la reflexión sobre el olvido y memoria.

### 4.1 “Cuando hablábamos con los muertos”

En este cuento Enríquez destaca la fuerza de lo sobrenatural para formar un ambiente otro, desde cual podemos acercarnos al pasado argentino, reflexionando sobre la memoria y su reinterpretación a través el tiempo. Para conseguirlo, Enríquez muestra la idea de lo fantástico como posibilidad de provocar varios sentimientos horrorosos en el lector. Estos sentimientos puedan expresar por la aparición de fantasmas y su comportamiento con un grupo de chicas adolescentes que buscan intensamente acerca de los cuerpos desaparecidos por el régimen dictatorial en Argentina.

La característica básica posible del género fantástico es la capacidad de provocar miedo en el lector. Este miedo se revela a través de la aparición de lo sobrenatural dentro de un ambiente cotidiano, que se puede definir como lo ominoso, del cual “no hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror”.<sup>35</sup> El miedo invade la imaginación de cada individuo, lo cual “parece brotar de la condición más humana del humano ser: su condición frágil”.<sup>36</sup> Según Bravo, este sentimiento se une con el temor al acabamiento de la vida humana. Para H. P. Lovecraft;

“la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido. Pocos psicólogos pondrán en duda esta verdad; y su reconocida

---

<sup>35</sup> Sigmund FREUD, “Lo ominoso”, en *Obras completas*. Volumen XVII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, p. 219.

<sup>36</sup> Víctor BRAVO, “El miedo y la literatura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 2005, p. 13.

exactitud garantiza en todas las épocas la autenticidad y dignidad del relato de horror preternatural como género literario”.<sup>37</sup>

Este temor de experiencias desconocidas procede de tradiciones que desde los principios intentan a organizar el mundo con unas verdades absolutas y fijas. Por un lado, se presenta la realidad, que realmente vivimos a través de propios sentidos y, por otro lado, se presenta una realidad imaginaria mítica influida por lo religioso y la creencia en la existencia de Dios. Todo lo que sale fuera de esa percepción de lo espiritual y corporal, se ha incluido al campo imaginario colectivo como algo desconocido o temible. Según Lovecraft:

“Puesto que recordamos el dolor y la amenaza de muerte más vívidamente que el placer, y puesto que nuestros sentimientos con respecto a los aspectos beneficiosos de lo desconocido han sido acaparados desde un principio por ritos religiosos convencionales que les han dado forma, al lado más oscuro y maléfico del misterio cósmico le ha tocado incorporarse sobre todo a nuestro folklore popular sobrenatural. Esta tendencia, además, se ve naturalmente acrecentada por el hecho de ir íntimamente unida a la incertidumbre y al peligro, convirtiendo de este modo cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y lleno de posibilidades malignas”.<sup>38</sup>

Con estas ideas se forma el cuento de Enríquez, es decir, intenta provocar temor en el lector mezclando lo fantástico con la realidad argentina. A través de lo ficticio destaca el sentido de los desaparecidos durante la época dictatorial. Ante esa época dictatorial, que aún hoy en día regenera la memoria de las víctimas de los procesos políticos, se enfrenta un presente herido por ese dolor del pasado que todavía resiste vivo. Con esto, las generaciones posteriores a este momento histórico político echan la culpa por esa violencia, deben vivir con ella y la sienten como si fueran afectados con la misma.

Enríquez, también afectada por esta época de violencia, se considera además afectada por algunos escritores de literatura de terror, pero más bien se trata de la forma de expresión que se aproxima a lo siniestro de un carácter más social, es decir, desde la violencia de los suburbios argentinos hasta la violencia del género, el fantasma cómo el pasado dictatorial de su país y la sensibilidad del ser adolescente. Enríquez menciona:

“Mi maestro indiscutible es Stephen King. Fue a través de Stephen King que di con Shirley Jackson, que me encanta. Pero fue King quien me llevó a ella. King ha sido un señalador, un prescriptor. A través de él, descubrí a Peter Straub, a Clive Barker, a Ray Bradbury, que es súper importante para mí, y a Robert Aickman, que ahora mismo me vuelve loca, y a autores que han tratado la ciudad como personaje, como

---

<sup>37</sup> Howard P. LOVECRAFT, *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 7.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 9.

el lugar en el que el pasado sigue sucediendo. Porque esa es la idea del fantasma. El fantasma es el pasado que sigue sucediendo. Silvina Ocampo, su humor negro, su crueldad desencajada, me encantan”.<sup>39</sup>

La referencia a King y a otros autores del género de terror no es insignificante. A través de esta referencia destaca una intención de relacionar su obra con la de estos autores. El género fantástico se puede considerar muy hipertextual, lo que ofrece a los autores diferentes fuentes de inspiración para formar uno de sus principales rasgos y formar relaciones inesperadas alrededor de la historia. Jean-Marie Schaeffer lo define:

“Definimos como relación genérica hipertextual toda posible ilación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de rasgos textuales o índices diversos, parezca lícito pensar que han funcionado como modelos genéricos en el momento de la creación del texto en cuestión, bien imitándolos, bien diferenciándose, bien mezclándolos, o bien invirtiéndolos, etc. Los índices se encuentran fundamentalmente en el aparato paratextual (título, subtítulo, tejuelo genérico, declaración de intención, etc.), y más ampliamente en el contexto autorial y literario”.<sup>40</sup>

Schaeffer presenta esta relación de los géneros literarios como una identificación que intenta modificar los géneros, es decir, el objetivo no pretende ser difícil al formar relaciones entre géneros literarios que incluyen todos los rasgos de un cierto género, sino que intentan ofrecer un marco general del que el autor pueda elegir algunos rasgos e interpretarlos de interpretación subjetiva y con este hecho el género al que trata se enriquece y se transforma con cada nueva interpretación. Se puede mencionar que Enríquez experimenta con el género de terror en su cuento por tener la posibilidad de plantear el género en que pueda ser políticamente crítica y con lo que puede acercarse al tema de la época argentina después de la dictadura desde un ambiente literario que se aleja del mismo a través del elemento sobrenatural.

La autora crea un ambiente verosímil por la imagen de lugares comunes e incluye el elemento sobrenatural en el ambiente en que no conviene más, es decir, lo cotidiano. Esto es un remedio habitual de lo fantástico, que utiliza el ambiente literario para poner en duda lo real. Según David Roas, “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real”.<sup>41</sup> Varias veces la presencia de lo siniestro se manifiesta en ambientes que pueden

---

<sup>39</sup> Laura FERNANDÉZ, «Mariana Enríquez: “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género”», *El Cultural*: [05-12-2017].

<sup>40</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006, p. 118-119.

<sup>41</sup> David ROAS, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 8.

considerarse seguros. Puede aparecer en la comodidad de nuestro hogar en el que se revelan las aberturas por las que lo sobrenatural se infiltra en lo cotidiano de los personajes.

En este relato, Enríquez se dirige al ambiente del hogar hasta tal punto que lo transforma en una frontera por la que se presenta la mezcla de dos mundos, es decir, la realidad de las chicas y otro que muestra un mundo alejado de la percepción humana, el lugar de los muertos. Este ambiente doble en que se modifica la casa de la Pinocha dirige a una lógica que transforma el espacio seguro y cotidiano del hogar y lo modifica en ese lugar entre dos mundos en la que la comunicación con los muertos ya es posible. Este ambiente doble se puede entender desde la lógica del cronotopo del umbral, que Bajtin define:

“La misma palabra “umbral”, ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita. (...) De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del trascurso normal del tiempo biográfico”.<sup>42</sup>

Enríquez presenta este umbral espacio y temporal en una posibilidad de producir nuevas formas de volverse al pasado argentino a través del contacto con el mundo que está más allá. Enríquez desarregla la lógica de lo real que dirige el texto e introduce dentro de este ambiente doble un elemento sobrenatural. Este otro ambiente destaca una visión acerca de los desaparecidos en Argentina. El fantasma regresa al mundo de los vivos para que su memoria sea recuperada, para que a través de su presencia se mantienen vivos los crímenes de esta humanidad realizados por el régimen.

Enríquez utiliza los espectros “las manifestaciones fantasmales son siempre construcciones incrustadas dentro de contextos históricos específicos e invocadas a cuenta de propósitos políticos más o menos acotados”<sup>43</sup> y, además, como figura que vigila e intenta censurar a todos que se atreven a dialogar con su memoria. La figura del fantasma ayuda traer a un ambiente ficcional la situación de los desaparecidos por el régimen, pero desde un ambiente otro, donde se desarregla la lógica de lo real. El fantasma, como figura introducida en una realidad similar a la nuestra, pero que no pertenece a la misma, forma una posible fisura desde

---

<sup>42</sup> Mijaíl BAJTIN, “Las formas del tiempo y el cronotopo de la novela”, en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989, p. 399.

<sup>43</sup> Sandra GASPARINI, “Zombis, fantasmas y la representación de la violencia en la narrativa argentina reciente”, ponencia presentada para las «XXVII Jornadas de Investigación del ILH-2015», Buenos Aires, 9 al 13 de marzo de 2015: [05-12-17].

la que desarregla el espacio-tiempo. Para Carroll, “many monsters of the horror genre are interstitial and/or contradictory in terms of being both living and dead: ghosts, zombies, vampires, mummies, the Frankenstein monster, Melmoth the Wanderer, and so on”.<sup>44</sup>

Al hablar sobre el fantasma, aparece un término importante estudiado por Freud que se denomina “lo ominoso”, que puede oponer a lo no familiar y que tiene la capacidad de ser terrorífico. Para Freud, “a muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos”.<sup>45</sup> Según el autor, este temor ante el aparecido muerto recuperado se relaciona con las ideas del fin de la vida y con la reflexión qué hay después de la muerte. Estas preguntas se convierten en una constante pregunta desde los inicios del ser humano hasta el moderno, es decir, nunca se ha conseguido sacar completamente de una imaginación colectiva el pensamiento sobre el regreso de los muertos al mundo de los vivos.

#### 4.1.1 El origen de lo sobrenatural

Lo primero que dirige a pensar en que podemos estar ante un hecho que está más allá de la realidad puede ser el título del cuento, que puede preparar a los lectores que entran en un texto en el que se dialoga con hechos que están más allá. Luego, indica que las chicas usan una copa para conseguir este diálogo con el más allá. Más adelante, la Pinocha consigue una tabla de ouija que, durante los años 60 y 70 del siglo XX fue un juego muy popular en Argentina. La narradora y protagonista indica que la tabla fue alcanzada con “algunos otros suplementos sobre magia, brujería y hechos inexplicables que se llamaban El mundo de lo oculto”<sup>46</sup>, título que ya puede indicar que se presenta un límite de lo desconocido. Sin embargo, Enríquez explica ese “mundo oculto” indicando que la tabla de ouija fue comprada en un kiosco de revistas. Esa explicación relativiza ese medio con el que hay una posibilidad que se mantiene lo sobrenatural en un ambiente verosímil en el cuento.

Al situar el texto fuera de la lógica de lo real hay que tener en cuenta que, para Roas, “el relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble”.<sup>47</sup> Comunicar con los muertos se presenta por primero como un tipo de rebeldía de los adolescentes, sin

---

<sup>44</sup> Noël CARROLL, *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Routledge, Nueva York, 1990, p. 32.

<sup>45</sup> Sigmund FREUD, “Lo ominoso”, en *Obras completas*. Volumen XVII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, p. 241.

<sup>46</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 188.

<sup>47</sup> David ROAS, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 24.

embargo, la historia se acerca hacia el pasado argentino cuando la narradora y protagonista menciona que Julita “se animó a decirnos con qué muertos quería hablar ella. Julita quería hablar con su papá y su mamá”.<sup>48</sup> Es precisamente esa parte en la que se indica por primera vez el tema de los desaparecidos en Argentina a través de uno de los personajes:

“Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle. En la escuela se hablaba mucho del tema, pero nadie se lo había dicho nunca en la cara, y nosotras saltábamos para defenderla si alguien decía una pelotudez. La cuestión era que todos sabían que los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos. Nosotras no sabíamos bien cómo se decía”.<sup>49</sup>

De estas líneas hay que destacar que la narradora y protagonista menciona que la desaparición de los padres de Julita es un hecho del que no se habla, aunque se trata de un hecho conocido por toda la comunidad. El hecho de mostrar que ninguna de las chicas conoce los términos con las que se habla de la situación, se puede entender que es algo de que ellas no hablan entre sí o con sus familiares. El concepto de tabú con respecto a las desapariciones en Argentina podría ser la causa principal por la que las chicas aprovechan lo oculto o sobrenatural para poder hablar sobre ese tema, aunque en lo público es prohibido:

“ahora ya todas sabíamos de esas cosas, después de la película *La noche de los lápices* (que nos hacía llorar a los gritos, la alquilábamos una vez al mes) y el *Nunca más* —que la Pinocha había traído a la escuela, porque en su casa se lo dejaban leer— y lo que contaban las revistas y la televisión”.<sup>50</sup>

La situación que está presentada en el cuento se determina en los años posteriores a la época dictatorial en la que ya está mantenida la democracia, se forman ciertos rasgos para analizar los crímenes que fueron cumplidos. Así que se forma la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas para analizar las violaciones a los derechos humanos y en el año 1984 se publicó el libro *Nunca más*, informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, que se menciona en el relato de Enríquez junto con otras referencias que tienen en cuenta la ubicación temporal del relato, es decir, los hechos que sucedieron durante los años ochenta:

“A esa edad suena música en la cabeza, todo el tiempo, como si transmitiera una radio en la nuca, bajo el cráneo. Esa música un día empieza a bajar de volumen o sencillamente se detiene. Cuando esto pasa, uno

---

<sup>48</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 191.

<sup>49</sup> Ibid. p. 191-192.

<sup>50</sup> Ibid. p. 193.

deja de ser adolescente. Pero no era el caso, ni de cerca, de la época en que hablábamos con los muertos. Entonces la música estaba a todo volumen y sonaba como Slayer, Reign in Blood”.<sup>51</sup>

Reign in Blood toca varios temas como la muerte, asesinatos o la experimentación de los seres humanos en los campos de concentración, con los que se puedan buscar ciertas semejanzas con el texto de Enríquez. También aparece otro rasgo que puede determinar el cuento en una época desagradable de Argentina y se trata de la película *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera, que se menciona en el texto y que fue introducida también en los años ochenta. La película tiene como la base el tema de los adolescentes de la ciudad de La Plata que son secuestrados, torturados y luego asesinados por el régimen dictatorial. Se puede pensar en la propia experiencia de Enríquez, que vivió su infancia durante esa época de la dictadura y se trata de una adolescente en los años posteriores. Enríquez menciona estos temas en el fragmento de esta entrevista:

“—¿Tuviste algún escrúpulo o dudaste a la hora de meterte con el tema de los desaparecidos en el registro de un cuento de fantasmas, como hacés en «Cuando hablábamos con los muertos»? —No a la hora de escribirlo, pero sí[sic] de publicarlo. Después pensé: mi posición frente a la última dictadura es clara: total repudio al terrorismo de Estado y juicio y castigo a los genocidas. El territorio ideal del terror es la infancia. Así que era también un sinceramiento: crecí en la dictadura, en el horror y después en el alfonsinismo, con el horror destapado: recuerdo haber leído las entrevistas a torturadores en revista *La Semana*, *el Nunca Más*, artículos sobre *La Noche de los Lápices*, Rodolfo Walsh, niños restituidos... me dejaban leer todo. En mi casa, durante la dictadura, se respiraba un miedo palpable, no era un hogar ignorante de lo que pasaba. Creo que el género literario del terror es adecuado para contar esa época.”<sup>52</sup>

El terror se relaciona justamente con la aparición de todo lo que es desconocido, de aquello con lo que no hay posibilidad de identificarse. Es precisamente esa parte en la que aparece el fantasma que presenta un otro inminente. Para Roas, “la aparición incorpórea de un muerto no sólo es terrorífica como tal (tiene que ver con el miedo a los muertos, que, en definitiva, representa lo otro, lo no humano”.<sup>53</sup> El relato de Enríquez indica de qué manera ese ambiente literario en el que el sujeto y el otro inminente pueden enfrentarse. El fantasma de los desaparecidos se puede revelar como ese espectro que aparezca para de algún modo demandar la recuperación de su propia memoria.

---

<sup>51</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 187.

<sup>52</sup> Darío OROSZ, “Cuentos de terror de Mariana Enríquez”, 2009, *La Voz*. [08-12-17].

<sup>53</sup> David ROAS, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 8-9.

#### 4.1.2 Las circunstancias fantasmáticas

El fantasma se relaciona con el campo imaginario de cada individuo desde el principio. Este espectro que intenta demandar esa recuperación de la herida que recibió, se infiltra en la en el ambiente real de los vivos e intenta condicionar el comportamiento de los mismos por su presencia y por medio de su mirada. Al respecto del fantasma y su mirada, Ana González Salvador dice que:

“del mismo modo que necesita ser visto para existir en la historia relatada, el fantasma ofrece también, tanto al personaje como al lector del relato fantástico, la posibilidad de ver —y por tanto de aproximarse a— un más allá entendido como ruptura de límites o fronteras y relacionado con las tres características antes señaladas: más allá de la muerte (el fantasma en el discurso sobrenatural), más allá del cuerpo —o de la carne— (el fantasma en el discurso científico), más allá de lo consciente (el fantasma en el discurso psicoanalítico).”<sup>54</sup>

En el contexto literario argentino después del tiempo dictatorial, el fantasma se ha relacionado con las víctimas de desapariciones, que desde su condición ausente intentan demandar cierta regeneración de su memoria a través de lo espectro:

“el fantasma y el zombi funcionan en la narrativa argentina reciente como dos modos de representación de la violencia estatal, dos recursos propios de la literatura de terror que sirven para plantear una serie de cuestiones vinculadas con modos de control”<sup>55</sup>

Se puede reflexionar entonces que el fantasma en los textos de Enríquez se presenta como una metáfora de la realidad social de la época dictatorial argentina, mostrando una transferencia del mundo real hacia lo sobrenatural de lo fantástico. Esta transferencia de la realidad a lo sobrenatural puede alcanzar a través de la mirada, hecho que se relaciona justamente con la percepción e interpretación del mundo físico, pero que también es determinante para de algún modo elevar el hecho sobrenatural. Para González Salvador, “el fantasma es pues un momento constitutivo del proceso de experiencia, vinculado a una presencia de carácter visual más que a un producto de la imaginación como algo inasible”<sup>56</sup>. Entonces el hecho sobrenatural se puede considerar vigente por la percepción a través de los

---

<sup>54</sup> Ana GONZÁLES SALVADOR, “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: Las Hortensias de Felisberto Hernández)”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, 1999, p. 297.

<sup>55</sup> Sandra GASPARINI, “Zombis, fantasmas y la representación de la violencia en la narrativa argentina reciente”, ponencia presentada para las «XXVII Jornadas de Investigación del ILH-2015», Buenos Aires, 9 al 13 de marzo de 2015: [05-12-17]. p. 1.

<sup>56</sup> Ana GONZÁLES SALVADOR, “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: Las Hortensias de Felisberto Hernández)”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, 1999, p. 294.

sentidos. Sin embargo, para que un hecho sea percibido por los sentidos tiene que formar parte de la realidad evidente y el fantasma no se presenta como un ser físico. Al respecto González Salvador dice que:

“La cuestión de la consistencia —como condición de visibilidad— es ciertamente fundamental dado que, a través de esa tangibilidad visual, aquello que fue y vuelve —el fantasma— podrá manifestarse, es decir, podrá ser visto. Esto parece un tanto paradójico puesto que, comúnmente, se dice precisamente de él que no es real debido a que no tiene consistencia alguna. Sin embargo —el texto fantástico así lo requiere— este ser se esfuerza por ofrecer de sí una imagen. Imagen cuya realidad —como forma visible— tampoco alcanzan a definir las palabras del mismo contexto tales como «visión», «espectro», «sombra», «aparición», «espíritu», «alma», «aliento»<sup>57</sup>.

Se trata de las cinco chicas del relato, personajes que representan a los jóvenes de los años 80, que indican posibilidad de comunicar con esos muertos, víctimas de la dictadura argentina. Julita siente cierto interés por sus padres que desaparecieron, desea descubrir el lugar en que están los restos para de alguna manera pueda calmar la angustia de sus abuelos, que no quieren enfrentarse a la verdad de la resolución de sus padres con sus familiares: “Julita decía que se los habían llevado, porque así hablaban sus abuelos”.<sup>58</sup>

Esta relación de los vivos y muertos puede indicar en el texto una manera de observar la historia argentina, es decir, a través de lo ficticio hay una posibilidad acercarse a los hechos del pasado para darle un significado a través del texto, lo que plantea un modo de expresión de la memoria.

Al mencionar a los desaparecidos, se dirige a un régimen que opera como un exterminio de cualquier individuo que se enfrenta al Estado totalitario. Este Estado totalitario intenta formar el poder apoyado en provocar el miedo a través del secuestro y exterminio, todo esto para destacar la absoluta dominación de la sociedad argentina. En cuanto a los orígenes de ese poder, “la desaparición, como forma de represión política, apareció después del golpe de 1966. Tuvo en esa época un carácter esporádico y muchas veces los ejecutores fueron ligados al poder pero no necesariamente los organismos destinados a la represión institucional”<sup>59</sup>. Ese modo de operar con el miedo, la inseguridad y la desaparición se acerca a los familiares de los desaparecidos, que se sienten de alguna manera rechazados por sus seres queridos. Pero ese

---

<sup>57</sup> Ana GONZÁLES SALVADOR, “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: Las Hortensias de Felisberto Hernández)”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, 1999, p. 294-295.

<sup>58</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 192.

<sup>59</sup> Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998, p. 26.

temor llegó a todas las capas de la sociedad. Esa práctica resultó muy útil para el régimen dictatorial porque conseguía mantener a toda la sociedad bajo el control apoyado por el temor. Según Pilar Calveiro:

“El golpe de 1976 representó un cambio sustancial: la desaparición y el campo de concentración-exterminio dejaron de ser una de las formas de la represión para convertirse en la modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa por instituciones militares. Desde entonces, el eje de la actividad represiva dejó de girar alrededor de las cárceles para pasar a estructurarse en torno al sistema de desaparición de personas, que se montó desde y dentro de las Fuerzas Armadas.”<sup>60</sup>

A través del relato de Enríquez, se pueden observar que el contacto con los espectros se presenta en unas condiciones en las que no se ofrece mucho acerca del pasado, al menos no lo que más interesa a las chicas. Determinar el espacio en el que se podrían encontrar los restos o encontrar el espacio en el que los habían matado. El sentimiento de frustración de no saber algo más concreto se presenta en el relato:

“El problema era otro: nos costaba hablar con los muertos que queríamos. Daban muchas vueltas, les costaba decidirse por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar: nos contaban donde habían estado secuestrados y ahí se quedaban, no nos podían decir si los habían matado ahí o si se los llevaron a algún otro lugar, nada”.<sup>61</sup>

Esto puede indicar otro rasgo importante de la historia argentina, es decir, los campos de concentración. Se presentan como lugares en los que la vida y la muerte se entrelazan, donde la identidad del individuo de todas las maneras no es importante. Ese ambiente se presenta como una especie de lugar que fuertemente causa el miedo en la sociedad argentina:

“Los campos, concebidos como depósitos de cuerpos dóciles que esperaban la muerte, fueron posibles por la diseminación del terror. (...) Un terror se ejercía sobre toda la sociedad, un terror que se había adueñado de los hombres desde antes de su captura y que se había inscrito en sus cuerpos por medio de la tortura y el arrasamiento de su individualidad”.<sup>62</sup>

Los espectros parecen ser víctimas de esos campos de concentración, lugares que quieren reprimir toda la individualidad para modificar a los seres humanos en varios objetos configurados para la manipulación dentro de un medio de represión cuyo objetivo es el exterminio. También por ese motivo los fantasmas, que visitan a las protagonistas a través de la tabla de ouija, parecen desconcertados, o no intentan revelar su situación más allá de lo que

---

<sup>60</sup> Ibid. p. 27.

<sup>61</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 194-195.

<sup>62</sup> Ibid. p. 252-253.

su estado de espectro les permite. Es también importante pensar sobre la presencia de los desaparecidos, es decir, lo que sucede es un contacto con el espectro del desaparecido, aunque su cuerpo y espíritu no puede recuperar:

“un espectro parece presentarse, durante una “visitación”. Nos lo representamos, pero él, por su parte, no está presente, en carne y hueso. Esta no-presencia del espectro exige que se tome en consideración su tiempo y su historia, la singularidad de su temporalidad o de su historicidad”.<sup>63</sup>

En el cuento, Julita quiere encontrar a sus padres a través de la tabla de ouija. La narradora y protagonista indica que Julita “además de tener ganas de hablar con ellos, quería saber dónde estaban los cuerpos. Porque eso tenía locos a sus abuelos, su abuela lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor”.<sup>64</sup> Es a través de estas frases en las que se observa este sentimiento de un dilema de los desaparecidos. Por un lado, regenerar la memoria de cada una de las víctimas de la dictadura y, por otro, conocer el derecho de los familiares de los desaparecidos en cuanto a la regeneración de la memoria de sus familiares que tuvo que confirmar el sistema democrático argentino.

Los lugares y situaciones que se comunican con los espectros siempre se desarrollan bajo el secreto. Buscar los lugares en las que las chicas no sean interrumpidas por los adultos, lo que puede provocar un sentimiento de encontrarse en una situación prohibida, puede relacionarse con el hecho de que “los testimonios de cualquier campo coinciden en la oscuridad, el silencio y la inmovilidad”.<sup>65</sup>

Este relato presenta aquellos escenarios en los que lo sobrenatural es posible, pero también presenta escenarios que causan la atmósfera que están relacionando con los campos de concentración y los espacios de tortura. Ambientes que son alejados de la ciudad y espacios dentro de la misma que existían sin castigo mientras la sociedad seguía con su vida cotidiana sin ninguna noticia de lo que pasa a su alrededor.

El espectro que aparece en la última fase de ouija no solamente comunica, sino que adopta la figura del hermano de la Pinocha. Esta abandona la habitación, permitiendo que termina el hecho sobrenatural. Es importante destacar que una vez revelado que no es su hermano el que llegó a interrumpir la reunión, la Pinocha describe la aversión que le causa

---

<sup>63</sup> Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Editorial Trotta, Madrid, 2012, p. 118.

<sup>64</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 192.

<sup>65</sup> Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998, p. 48.

pensar que el espectro la había tocado. La narradora y protagonista menciona que “hasta la ambulancia vino, porque la Pinocha no paraba de gritar que “esa cosa” la había tocado (el brazo sobre los hombros, como en un abrazo que a ella le dio más frío que calor), y que había venido porque ella era “la que molestaba”.<sup>66</sup>

Este sentimiento que se forma en la Pinocha es la reacción que probablemente se expresa al tener contacto con un monstruo o fantasma y representa ese temor del ser humano hacia aquello en lo que hay una posibilidad encontrar algo semejante, pero con que hay un miedo de identificarse. Este momento es inconciliable dado que “horrific creatures seem to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting”.<sup>67</sup> Es el otro en que nos vemos reflejados, es la diferencia que, en el caso de los espectros de los desaparecidos, nos trae lo del pasado en busca de una regeneración.

El cuento de Enríquez indica el concepto de la memoria en la sociedad argentina de los años ochenta. Las memorias condicionan el lugar indudable de la historia, esto con el fin de que esta integra en su discurso la distinción de voces que intentan luchar por que el pasado no se puede olvidar.

“Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios. Actores y militantes «usan» el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer/ convencer/ transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada.”

<sup>68</sup>

Sin embargo, aquí se pone en evidencia un choque de situaciones que la autora reflexiona en su relato, es decir, quién es el que contiene esa memoria y quién tiene derecho de presentar algo acerca del pasado y regenerarlo. El terrorismo estatal fue una época que afectó de diferentes modos a toda la sociedad argentina. El contexto argentino postdictatorial permanece afectado por un pasado terrorífico que no se ha sobrepuesto.

En los textos de Enríquez se presenta además la situación que deben vivir varias personas que no sufrieron el terror de la dictadura directamente, que podrían considerarse, debilitadas para comentar algo de la situación de la que no formaron parte de una manera directa. Todas las chicas del cuento tienen una similitud y es que aportan una víctima de

---

<sup>66</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 199.

<sup>67</sup> Noël CARROLL, *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Routledge, Nueva York, 1990, p. 21.

<sup>68</sup> Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI y Social Science Research Council, Madrid, 2002, p. 39.

desaparición que formaba parte de su vida, a excepción de la Pinocha, es decir, los padres de Julita, el novio de la tía de la Polaca, el amigo del papá de Nadia, el vecino de la narradora y protagonista. Esta situación indica el hecho sobrenatural, pero solamente es posible si los vivos que son capaces de comunicar con los espectros de los desaparecidos están confirmados para realizarlo, es decir, si ya tuvieron algún contacto con un desaparecido. A través del texto se reflexiona quiénes son los que contienen esa memoria y quiénes son las víctimas del pasado:

“¿Quién es la autoridad que va a decidir cuáles son las formas «apropiadas» de recordar? ¿Quiénes encarnan la verdadera memoria? ¿Es condición necesaria haber sido víctima directa de la represión? ¿Pueden quienes no vivieron en carne propia una experiencia personal de represión participar del proceso histórico de construcción de una memoria colectiva?”<sup>69</sup>

El hecho sobrenatural se destaca en el texto porque a los espectros les molesta la presencia de un individuo que no aporta el nombre de ninguna víctima. Para empezar el diálogo con los espectros es necesario que la persona sin los desaparecidos por la dictadura sale del rol. Al momento de que la Pinocha sale de la habitación en la que se intentó hacer el contacto pasa un cambio en el diálogo con el más allá:

“Y entonces todo pasó muy rápido, casi al mismo tiempo. La copa se movió sola. Nunca habíamos visto una cosa así. Sola solita, ninguna de nosotras tenía el dedo encima. Se movió y escribió muy rápido, «ya está». ¿Ya está? ¿Qué cosa ya está? Enseguida, un grito desde la calle, desde la puerta: la voz de la Pinocha”.<sup>70</sup>

Pinocha se relaciona a un contexto en el que una memoria colectiva ha afectado la memoria argentina. Si bien ella no es directamente una víctima de ese terrorismo estatal, sí que tuvo que vivir en un contexto presentado por el mismo, un hecho que también la condiciona y afecta su experiencia como un individuo con respecto a un pasado que modificó el espacio social en el que vive. Esta relación entre varias memorias podría formar un conflicto en el que:

“La frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable, separa, en nuestros ejemplos, una memoria colectiva subterránea de la sociedad civil dominada o de grupos específicos, de una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el Estado desean transmitir o imponer.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Ibid.p.60.

<sup>70</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 197.

<sup>71</sup> Michael POLLACK, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones Al Margen, Buenos Aires, 2006, p. 24.

Esta memoria subterránea de la que habla Michael Pollack se inserta al campo imaginario argentino y provoca que las generaciones posteriores puedan vivir el pasado desde su propio tiempo, lo que provoca una modificación del mismo. Estas nuevas generaciones intentan formar parte de un pasado que les han dejado sus antecedentes y ellos deben regenerar esa parte de su propio pasado.

#### **4.1.3 Presentación del horror mediante lo ficcional**

América Latina durante el tiempo fue afectada por varios momentos terroríficos de la dictadura militar, sobre todo por las eliminaciones étnicas, guerras civiles o las represiones de las minorías como mujeres, inmigrantes, estudiantes o indígenas que no solamente también forman parte de su pasado común, sino que se trata de una comunidad muy fuerte para muchas regiones latinoamericanas. La escritura se puede considerar como un instrumento que intenta descubrir lo injusto, lo marginado y lo olvidado de los que fueron afectados por causa de los gobiernos, grupos militares y el crimen organizado.

El relato de Enríquez indica un acercamiento al pasado argentino desde un punto de vista sobrenatural. Ella nos presenta su visión acerca de los años de postdictadura y la intención de renovar la memoria de los que desaparecieron durante ese tiempo. Se acerca a través de lo fantástico a la realidad argentina, creando una imagen de tensión por el que intenta desarreglar el concepto de lo real, pero que al mismo tiempo investiga acerca del mismo.

Enríquez intenta presentar el tema de la memoria y de la recuperación del pasado del que se modifica identidad de los argentinos y que influyó las víctimas del terrorismo dictatorial junto con sus familiares. Pero también en el campo imaginario las personas que, sin participar directamente los temores dictatoriales, sufrieron sus consecuencias. Esta memoria intenta mantener una continua recuperación de ese pasado y causa a través del arte, el cine o la escritura, nuevas lecturas.<sup>72</sup>

#### **4.2 “Chicos que faltan”**

De nuevo se presenta en este cuento el concepto de lo desaparecido, que es lo fundamental para la lectura del cuento del horror fantástico, que destaca los procesos terroríficos político-históricos del tiempo dictatorial. La trama del cuento presenta las

---

<sup>72</sup> Lucía LEANDRO-HERNANDÉZ, “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enríquez”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n.º 2, otoño 2018, p. 162-163.

reacciones y el proceso de Mechi, la mujer que dirige “el archivo de los chicos perdidos y desaparecidos”<sup>73</sup> del Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes. Pedro, un periodista y amigo que se especializa en secuestros de niñas por prostitución, después de gran aparición de jóvenes desaparecidos en la ciudad que vuelven en los mismos cuerpos con los que habían desaparecidos. Por primero son recibidos con una alegría eufórica por sus familiares, pero luego con el paso del tiempo, y ante la imposibilidad de “explicar este regreso sobrenatural”<sup>74</sup>, junto con la ausencia de reconocer sus identidades, son rechazados por los familiares, y pasan a deambular por la ciudad, indicando una locura y temor colectivo.

Este cuento, no da una explicación a este hecho extraordinario de la reaparición y no se sabe de dónde vienen o por qué llegan o hasta qué tiempo quieren quedar. Destaca sobre todo el comportamiento emocional y psicológico de los personajes, que se puede observar a partir de los adjetivos mencionados por el narrador omnisciente, relacionados con el miedo, con los que se intenta explorar y profundizar la experiencia subjetiva del horror.

Al mismo tiempo que contribuyen en la formación de una atmósfera terrible: el periodista estaba “cagado en las patas mal”<sup>75</sup>, los padres “primero se alegraban y después se aterraban”<sup>76</sup>, el “barrio estaba aterrorizado”<sup>77</sup>, los policías “estaban pálidos y temblorosos”<sup>78</sup>, son un ejemplo. También es posible mencionar otra posible estrategia de enunciación. Esta se basa del hecho de que en este cuento los personajes que regresan no son capaces de responder a desaparecidos políticos, sino que responden a los huidos, secuestrados y asesinados, todos ellos en un contexto que se aleja de la dictadura. Sin embargo, desde primer momento cuando se presenta a Mechi como la funcionaria del archivo de los jóvenes perdidos, el lector ya puede entender el significado de lo desaparecido desde el contexto político-histórico. Se puede relacionar con los momentos en que aparecieron cuerpos y se ha alcanzado la identificación de los cadáveres y su regreso a sus familiares.

También es interesante el cambio del título del cuento, es decir, al pasar de “Chicos que vuelven” a “Chicos que faltan”. El sentido de la palabra es relevante, aunque otorga diferentes aspectos a estos cuerpos-espectros. Si pensamos en el concepto de regreso y de ausencia y que están directamente relacionados con la idea de lo desaparecido, en el primer

---

<sup>73</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 153.

<sup>74</sup> Ibid. p. 169.

<sup>75</sup> Ibid. p. 195.

<sup>76</sup> Ibid. p. 169.

<sup>77</sup> Ibid. p. 172.

<sup>78</sup> Ibid. p. 173.

título los cuerpos intentan alejarse de esa pérdida y se relacionan más bien con la pregunta de ¿quiénes son?, mientras que el segundo título intenta mantener la pregunta ¿dónde están? Entonces estamos ante un relato que destaca la palabra desaparecido, ya sea como sustantivo o adjetivo, y se indica la alegoría con el horror dictatorial, para profundizar más sus traumas en las identidades de las víctimas, tanto en las que intentan investigar y luchar por sus apariciones como en las que vuelven después de buscar su verdadera identidad. Sin embargo, ambos títulos, indican la experiencia de ausencia, y están relacionado con las preguntas ¿qué les pasó? y ¿por qué desaparecieron?

De esta manera, las preguntas que ofrecen los títulos de los propios cuentos logran observar cómo esa demanda por la aparición de los cuerpos que operan como sinónimo de esa demanda por la verdad y la justicia. En este sentido, hay que darse cuenta en los personajes, ya que sus protagonistas trabajan en la búsqueda del lugar de personas y en la búsqueda de las explicaciones, al mismo tiempo intentan descubrir los hechos, pero no consiguen sus objetivos: Pedro finalmente pide un traslado al turismo para “irse a la mierda de esa ciudad”<sup>79</sup>, mientras que Mechi, sin poder “explicar este regreso sobrenatural”, anhela “volver el tiempo atrás”<sup>80</sup> y se emborracha “con la esperanza de la anestesia y el olvido”.<sup>81</sup> Entonces, quien se refiere a esos sujetos que visitan la ciudad como “los faltantes”<sup>82</sup>, “los ausentes”<sup>83</sup>, “los aparecidos”<sup>84</sup>, hace pensar en los propios conceptos de desaparición, que indica un hecho de horror y los desaparecidos.

Así, a través de la figura fantástica, Enríquez forma un relato alegórico en el que profundiza el horror de las memorias históricas, los vacíos y la complejidad de la regeneración y la justicia. También es interesante indicar al momento en que el narrador habla respecto de las carpetas e informes de los archivos, a las fotografías de los jóvenes, en el sentido de que la fotografía de los desaparecidos tiene un rol importante en la reflexión crítica y social sobre la memoria, es decir, que opera como un registro visual de una memoria que da evidencia de la existencia de una identidad, al mismo tiempo que recuerda su ausencia. Sin embargo, en el relato, la descripción de esos registros visuales, de esos cuerpos que ya no están, pero que sí estuvieron están indicados por la fantasmagoría y por la imposible identificación:

---

<sup>79</sup> Ibid. p. 171.

<sup>80</sup> Ibid. p. 170.

<sup>81</sup> Ibid. p. 170.

<sup>82</sup> Ibid. p. 154.

<sup>83</sup> Ibid. p. 159.

<sup>84</sup> Ibid. p. 171.

“A veces se llevaba algunas carpetas para repasar los nombres y circunstancias de los chicos, llenando mentalmente los puntos suspensivos para inventarles una historia. Le extrañaba que casi siempre la foto elegida por la familia, la misma que solía ser usada en los carteles y volantes de búsqueda, era pésima. Los chicos se veían feos; el lente les tomaba los rasgos de tan cerca que los deformaba, o de tan lejos que los desdibujaba. Aparecían con gestos raros, bajo luces precarias; casi nunca eran fotos donde los ausentes estuvieran lindos”<sup>85</sup>

### 4.3 “El desentierro de la Angelita”

En el cuento “El desentierro de la angelita”, la narradora presenta cómo el pequeño y putrefacto cuerpo de su tía abuela, que desenterró una tarde cuando era niña, la visita un día a su apartamento y se queda a vivir con ella para siempre y se puede observar un estilo discursivo muy semejante a los que fueron mencionados en los relatos anteriores. Por un lado, el horror en este relato se produce en un sentido muy apático de la narradora ante ese hecho extraordinario, y con la crueldad con ese cuerpo:

“Con los guantes puestos la agarré del cogotito y apreté. No es muy coherente intentar ahorcar a un muerto, pero no se puede estar desesperado y ser razonable al mismo tiempo. No le provoqué ni tos, nada más yo quedé con restos de carne en descomposición entre los dedos enguantados y a ella le quedó la tráquea a la vista.<sup>86</sup> como la respuesta no me cayó bien [...] la obligué a corretear detrás de mí con sus pies descalzos que, de tan podridos, estaban dejando asomar los huesitos blancos”.<sup>87</sup>

Asimismo, el horror se produce en la descripción que hace de ese siniestro cuerpo de bebé y abuela muerta que más que desarreglarla por su imposibilidad, lo hace por su “personalidad demandante”<sup>88</sup>, por seguirla y no dejar otra opción “que dejarme acompañar”.<sup>89</sup> Así, el cuento es afectado por expresiones de lo grotesco y la infamia, que está relacionado con el miedo y el horror. Pero ya no desde un estado emocional sino desde el estado físico de descomposición, es decir, la angelita, en contraste con la imagen a la que dirige la imagen popular del angelito, relacionado con lo puro y lo ingenuo, “está a medio pudrir y no habla”<sup>90</sup>; horroriza a los que la pueden ver con “esa fea cara podrida verde gris”<sup>91</sup> y mancha lo que toca “con su piel podrida que se desprendía”.<sup>92</sup>

---

<sup>85</sup> Ibid. p. 159.

<sup>86</sup> Ibid. p. 17.

<sup>87</sup> Ibid. p. 21.

<sup>88</sup> Ibid. p. 17.

<sup>89</sup> Ibid. p. 19.

<sup>90</sup> Ibid. p. 16.

<sup>91</sup> Ibid. p. 19.

<sup>92</sup> Ibid. p. 20.

Más allá de que el propio título del relato indica la presencia de un cuerpo-cadáver, rasgo repetitivo en el género fantástico para generar la atmósfera del horror, en este caso es la presencia de dos elementos, que bajo un funcionamiento metafórico nos acercan al relato desde el horror político-histórico. Se trata de la aparición de unos huesos y al hecho de desenterrar. “Encontré los huesos después de una tormenta [...]. Se los mostré a papá. Dijo que eran huesos de pollo, o a lo mejor de bifés de lomo, o de alguna mascota muerta que debían haber enterrado hacía mucho. Perros o gatos”<sup>93</sup>, indica la narradora al inicio del cuento, poco después de declarar que “adoraba la lluvia porque ablandaba la tierra seca y permitía que se desatara mi manía excavatoria”.<sup>94</sup> Si bien los huesos encontrados por la protagonista no pertenecen a los animales o los desaparecidos, al igual que en el relato anterior, su sola enunciación en la introducción de la historia transforma su significado en el cuento a la idea de los cuerpos de las víctimas del régimen que fueron arrojadas en el mar o enterrados en tumbas dispuestas por todo el territorio.

Del mismo modo que el sentido de excavar se puede relacionar con el hecho de remover la tierra y se creó en una metáfora del acto político contra el olvido, donde el desenterrar y rastrear los cuerpos va precisamente con el hecho de desenterrar y rastrear la verdad. Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son los hechos que han realizado sin dejar las agrupaciones de derechos humanos. Rastrear, socavar y desenterrar indican la voluntad de dejar presentar los cuerpos y verdad que faltan para unir así una prueba que complete lo que falta por la justicia.

Se puede observar cómo Enríquez a través del uso de estas referencias indica la representación de esas violencias del régimen, al mismo tiempo que, a través de la búsqueda que hace la narradora de una explicación del origen de esos huesos, que indican un cuerpo incompleto, problematiza en torno a cómo a esos perdidos en una tierra de entierros se les arrancó no solamente la vida sino también su particularidad y su identidad. Con esto pueden servir las ideas de Adriana Cavarero en cuanto a que uno de los actos del horrorismo contemporáneo es la transformación del cuerpo en un residuo de la escena del horror y deshumanizado: “El horror tiene que ver, en efecto, con la muerte de la unicidad, [...] consiste

---

<sup>93</sup> Ibid. p. 14.

<sup>94</sup> Ibid. p. 13.

en un ataque a la materia ontológica que, [transforma] seres únicos en una masa de seres superfluos”.<sup>95</sup>

Para concluir, a partir de la lectura de los relatos “Cuando hablábamos con los muertos”, “Chicos que faltan” (que vuelven) y “El desentierro de la angelita” se puede observar que en los relatos de Enríquez cuerpo y horror operan en un doble sentido. La autora mantiene la estética del horror fantástico, introduciendo cuerpos sobrenaturales y siniestros que entran en cualquier momento en la narración, para presentar la imagen del horror de las violencias políticas contemporáneas. Es posible observar, que en los relatos el miedo y el fantasma, que regresa para terminar algo pendiente, funcionan como alegorías de esas imágenes que atormentan a las sociedades víctimas de las dictaduras. Como alegorías de esas horribles verdades ocultas y silenciadas que regresan para exigir por la justicia y la memoria, amenazando y poniendo en tensión esas narrativas de reconciliación y perdón.

De esta forma, Mariana Enriquez, alejada de una estética posdictatorial de la indiferencia, dirige a una práctica literaria denunciante del horror político, a partir de la composición de historias en las que más que reflexionar y reconstruir el pasado, interroga la herencia de este en el presente. De ahí que sea posible identificar a sus relatos como producciones culturales inscritas bajo una estética de la posmemoria ya que exploran la perdurabilidad de las experiencias traumáticas por medio de las generaciones, desde la ficción y la autoficción fantástica.<sup>96</sup> Asimismo, y atendiendo a la idea que lo fantástico es una categoría subversiva no solo porque está determinada por una transgresión a nivel temático sino también por una transgresión en la dimensión lingüística.<sup>97</sup> donde la connotación pasa a reemplazar a la denotación, destaca en la propuesta literal de Enríquez la forma como es abordado el horror político, ya que este, más que mostrarse en la trama de las historias es articulado desde el propio plano de la enunciación, en la regeneración, metaforización y el desplazamiento semántico, por lo que es posible observar las imágenes y emociones que producen las propias palabras.

Los textos pasan a hablar, por tanto, del dolor del duelo de los “sin duelo” y del dolor del duelo de los “sin relato”<sup>98</sup>, y con ello de cómo esos cuerpos ocultados y restos (privados de

---

<sup>95</sup> Adriana CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador Agra. México: Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 80.

<sup>96</sup> Mónica SZURMUK, “Posmemoria”, *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI, 2010, p. 222.

<sup>97</sup> David ROAS, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011, p. 132.

<sup>98</sup> Martine DÉOTTE, “Desaparición y ausencia del duelo”, en Richard, Nelly (ed.) *Poéticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006, p. 95.

derecho y cuya ausencia indica un duelo imposible, así como un dolor incorregible) son también unos rasgos de impunidad para los afectados en su desaparición. De ahí que la representación literaria de los desaparecidos representada por la autora desde una perspectiva fantástica se describa como parte de las estéticas de la memoria que intentan buscar “volver visible esa invisibilidad” de esos cuerpos desaparecidos.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Stéphane DOUAILLER, “Tragedia y desaparición”, en Richard, Nelly (ed.), *Poéticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006, p. 101.

## 5. La relación del horror y terrorismo dictatorial

La concepción del género horroroso de Mariana Enríquez es una concepción que se puede sentir como un tipo de escritura de cierta manera original. Se presentan las raíces de la escritura de Lovecraft y los rasgos góticos de la literatura de Faulkner. Su infancia está estrechamente relacionada con la última fase de la dictadura y por eso, los problemas sociales destacan los rasgos fundamentales en su formación literaria. Se puede observar que Enríquez no quiere cubrir sus intenciones, sino que intenta expresarlo de manera más clara como lo permite el discurso ficcional, es decir, que esos temores horrorosos puedan aparecer en cualquier momento y, probablemente, eso es lo que los hace permanente terroríficos. El concepto de terrorismo dictatorial puede servir como un modo de definir cierto punto de vista de la situación social como un rasgo fundamental de horror.

En este capítulo se presenta el análisis de la literatura de terror en el libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* de Enríquez. Para ello, es necesario continuar con la idea de que el horror está estrechamente relacionado con la formación literaria argentina contemporánea por los temas de violencia social y también las huellas de la dictadura militar que provocan una presencia fantasmática. Se presentan estos temas fundamentales a través de los cuentos: “Bajo el agua negra”, “Las cosas que perdimos en el fuego”, “La Hostería”, “Los años intoxicados”, “El chico sucio” y “La casa de Adela”.

Ya en textos fundamentales de la literatura argentina a la vuelta del siglo, se pueden observar que los elementos terroríficos a veces aparecen a causa de motivos estrechamente relacionados con lo político. Un ejemplo se puede observar en “El matadero” con su festín de vísceras y su niño decapitado o en *Facundo: Civilización y barbarie* en que aparece un fantasma. Ya hacia finales del siglo XIX se introduce el terror sin la relación con el campo político y los textos como *La casa endiablada* o *La bolsa de huesos* pueden presentar una mezcla de los rasgos terroríficos con los elementos policiales, pero indicando la ciudad y las culturas modernas como escenarios fundamentales.

El estilo de Enríquez también intenta experimentar esa tradición, se forma una mezcla de lo fantástico rioplatense del siglo XX, la literatura de terror norteamericana y el gótico sureño (Cortázar, Quiroga, Lovecraft, Faulkner, King) con el folklore argentino. Estos rasgos aparecen repetidamente en varios cuentos que forman parte de *Las cosas que perdimos en el fuego* al presentar al espacio como un rasgo importante que forma parte del protagonista. Se trata de este

conurbano bonaerense, pueblos del interior del país o también los espacios virtuales. Con este sentido, el espacio cotidiano intenta revelar sus lugares más desagradables a los personajes, y con esto a todos que pasan sus vidas en su interior. De este modo, se crea una posibilidad para la irrupción de los elementos extraños o terroríficos. Entonces se puede considerar que el horror en la escritura de Enríquez opera con un realismo que no se relaciona con el estilo de Cortázar, sino que pareciera ser su origen natural. También es importante mencionar que el horror no se relaciona necesariamente con lo monstruoso como es típico en las formaciones literarias de Lovecraft o King.

### 5.1 “Bajo el agua negra”

Este cuento presenta una historia en la que el elemento terrorífico se aleja de la culminación del conflicto de lo extraño y lo monstruoso. El procedimiento policial en los márgenes del sur bonaerense se observa a la vez como espacio cotidiano y terrorífico. Para los policías del sur fue típico matar a los adolescentes, a veces por un comportamiento incómodo o porque los chicos se negaban a cumplir para ellos “a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba”.<sup>100</sup> A la vez, se trata de un hecho tan cotidiano que el lector no consigue el efecto extraño, sino que funciona como una dirección a una serie de discursos que intentan elevar el plano ficcional, como el documental y el periodístico, es decir, algunos de los discursos que corresponden con la carrera profesional de Enríquez. Lo parecido pasa en “Las cosas que perdimos en el fuego” en la que la imagen de mujeres quemadas por los hombres es a lo largo de la historia lo terrorífico y lo cotidiano para el lector contemporáneo de la escritora. Es justamente esa actitud en la que se puede considerar el horror cómo el único transcurso de existencia posible dentro del ambiente narrado.

En el cuento “Bajo el agua negra” se puede observar que lo monstruoso aparece en un ambiente marginado que intenta afectar a los cuerpos y la existencia de sus habitantes. En el relato, la posición marginal ubica a los habitantes hacia una periferia que ya limita con lo desconocido. En este caso se trata del lugar acuático desde que lo monstruoso completa su aparición, apoderándose primero de los cuerpos y luego de la creencia y la piedad. Lo monstruoso se modifica en deidad y, en un proceso de unificación igualmente marginal, se le apodera culto. Sin embargo, difiere en cuanto al origen de lo monstruoso. Para Lovecraft, lo

---

<sup>100</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 156.

monstruoso se basa en una instancia que se revela al hombre, y frente a ello, el hombre no puede reaccionar de ninguna manera. Para Enríquez, lo monstruoso es una consecuencia de los hechos del hombre, una instancia que, cuando alcanza suficiente fuerza, ataca directamente a su creador.

Además de la hipertextualidad aparece una relación a la formación de Lovecraft. La frase que pronuncia el niño deforme en la parroquia “En su casa el muerto espera soñando”<sup>101</sup> es una paráfrasis de La llamada de Cthulhu: “En su morada de R’lyeh, el difunto Cthulhu espera soñando.”<sup>102</sup> De esta manera se puede pensar en una escritura que indica una realización simultánea de traslación y reinterpretación de la tradición literaria de terror para adaptarla y mostrarla a la época contemporánea de la escritora, y fijarse así de una postura crítica de hechos extraliterarios como la discriminación o las consecuencias de años de contaminación.

Se puede considerar entonces que no se trata solamente de una simple influencia, sino de lo que Moog Grünwald denomina recepción productiva, en la que destaca entre el autor, la obra y el público una relación dialógica, determinada por la asimilación y el intercambio. La recepción productiva acepta la lectura de una obra desde otra obra.<sup>103</sup> De este modo se puede interpretar a Enríquez desde Lovecraft, pero también a Lovecraft desde Enríquez.

## 5.2 “El chico sucio”

La violencia social, que también pertenece a los temas fundamentales del horror, puede interpretarse en el cuento que forma el libro, “El chico sucio”. El espacio presenta de nuevo un escenario que intenta esperar lo horroroso. La narradora dirige su atención al ambiente de las políticas económicas liberales, desde el gobierno de Isabel Martínez de Perón, que sumergieron al barrio de Constitución a un proceso decadente progresivo. Se presenta una imagen de una zona exclusiva de la aristocracia que se convirtió en una zona de temor en la que esperan los miedos de las clases altas y medias, es decir, la pobreza o más bien el miedo de convertirse al pobre o la delincuencia, la prostitución y distribución de drogas.

---

<sup>101</sup> Ibid. p. 169.

<sup>102</sup> Howard P. LOVECRAFT, *Obras completas* vol. 2. Buenos Aires: Diada, 2009, p. 22.

<sup>103</sup> María MOOG-GRÜNELWALD, “Investigación de las influencias y de la recepción”. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Autónoma de México, 1987, p. 245-267.

La narradora no está afectada por estos temores, acepta convivir con ellos, sin embargo, el consumo de pasta base marca a la madre del chico sucio y cambia su cuerpo transformándolo en monstruoso: “Estaba tan cerca que le veía cada uno de los dientes, cómo le sangraban las encías, los labios quemados por la pipa, el olor a alquitrán en el aliento.”<sup>104</sup> se puede considerar entonces que la pobreza funciona como un rasgo social que saca al individuo toda su humanidad y que el consumo de drogas funciona como una manera efímera de resolver este rasgo deshumanizante, pero que marca el cuerpo y lo aterroriza.

De este modo, la creencia en una fuerza importante crea en este relato una manera de regenerar los desprecios que causa la situación de la pobreza. No obstante, se trata de una creencia relacionada e igualmente marginada con respecto a la hegemonía del catolicismo. En el relato, los cuerpos despreciables persiguen su creencia hacia avatares que no detenían los hechos cotidianos propios de su estado de pobres. La Pomba Gira, el Gauchito Gil y San La Muerte son las figuras que necesitan, sin embargo, de varios tipos de ofrendas desde velas hasta vidas de animales y personas. Es esto lo que dirige a la aparición del cuerpo decapitado y la desaparición del niño sucio. Podemos considerar un correlato según el cual, el espectro de la pobreza requiere a sus controlados un precio sangrante a cambio de intentar regenerar su condición, es decir, la propia humanidad herida.

### **5.3 “Las cosas que perdimos en el fuego”**

“Las cosas que perdimos en el fuego” es un cuento donde, al igual que en el cuento anterior, cooperan la tradición y los nuevos modos de violencia. En el sentido que con anterioridad se mantuvieron invisibilizadas, como iniciador del horror. La diferencia que podemos observar entre ambos cuentos es que mientras en “Bajo el agua negra” las relaciones eran de carácter transtextual, en “Las cosas que perdimos en el fuego” las relaciones se dirigen al sentido transdiscursivo. En efecto, el relato que nombra a la publicación de Enríquez funciona de manera dialéctica con el discurso histórico y político.

Por un lado, la quema de brujas dirigida por las organizaciones religiosas entre los siglos XV y XVII. Por otro, la tendencia de la violencia machista de esforzarse por el dominio sobre el cuerpo femenino, disponiendo de la condición de lastimar. La descripción que se

---

<sup>104</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 20.

presenta de la mujer intenta introducir la primera imagen de lo monstruoso, para luego deconstruirla y difundir el lugar del monstruo hacia otras direcciones:

“Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; (...) con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas”.<sup>105</sup>

La comparación del rostro desfigurado por el fuego con una máscara intenta provocar en el lector una imagen de lo antinatural. Asimismo, en su testimonio nota hasta qué punto la violencia de género está colocada en el inconsciente de la sociedad: “-Y le creyeron –sonreía la chica del subte con su boca de reptil–. Hasta mi papá le creyó”.<sup>106</sup> Consideramos entonces a la mujer del subte en lo que Gabriel Giorgi categoriza en términos de monstruo biopolítico:

“...registra eso que en los cuerpos los lleva más allá de sí mismos y los metamorfosea: eso que en los cuerpos es virtual, invisible o inmaterial pero real en la medida en que forma parte de los devenires potenciales de un organismo. El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias: materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas, pero no por ello menos reales”.<sup>107</sup>

En efecto, la mujer del subte quita todo de lo que su existencia es conocida, pero que acepta los conceptos de lo indecible y lo invisible, es decir, la violencia de género. Lo monstruoso funciona como iniciador a la actitud en la madre de Silvina e inicia una primera imagen colectiva de las hogueras: “-Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. (...) Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva”.<sup>108</sup> Se muestra así una nueva concepción de belleza, al mismo tiempo que se da cuenta de una actitud revolucionaria.

Podemos observar entonces nueva polarización del discurso histórico al ficcional, en que se interpreta de nuevo la quema pública de mujeres. Mediante un mismo método, se transforma el propósito del hombre a la mujer. Paradójicamente, pasa entonces cuando se toman medidas políticas para arrancar la quema de mujeres y descomponer el colectivo de Mujeres Ardientes, solamente cuando la mujer intenta tratar con el poder de decidir sobre su propio cuerpo. Esta tendencia encuentra su correlato fuera del discurso ficcional y puede mantenerse

---

<sup>105</sup> Ibid. p. 185.

<sup>106</sup> Ibid. p. 186.

<sup>107</sup> Gabriel GIORGI, “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, 75(227), 2009, p. 324.

<sup>108</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 190.

el paralelismo con las políticas antiabortistas que indican un punto ardiente en el feminismo contemporáneo.

Si encontramos, como en este cuento, ante una hegemonía de lo monstruoso, el monstruo deja de ser tal. Enríquez alcanza difundir lo monstruoso hacia el problema que se esconde en los límites de las relaciones sociales, es decir, la idea de aparejar del cuerpo del otro: “Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundito, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa...”<sup>109</sup>

Hay que mencionar que, en ambos cuentos, los personajes del niño y la mujer quemada vagan por un mismo ambiente, es decir, el subte. Podemos imaginar que el subte forma diferente parte de ciudad de Buenos Aires, se trata de una ciudad debajo de la ciudad, por lo que resulta un ambiente oportuno para que deambulen las alteridades que intentan visibilizarse. El ambiente cerrado, iluminado artificialmente, y de dinámicas sorprendidas son las únicas condiciones en las que pueden expresar y entrar en contacto con las identidades estandarizadas de la clase media.

#### **5.4 “La Hostería”**

En este cuento se introducen muchos de los temores propios de la infancia y la adolescencia como el temor al acoso escolar o la discriminación. El espacio se traslada desde la ciudad de Buenos Aires al interior de la provincia de La Rioja. El lugar de Sanagasta desde el principio se presenta como un ambiente de horror. Se trata de un espacio hostil para la juventud. El aburrimiento junto con las tradiciones y costumbres aldeanos provocan una ruptura en Florencia y Lali en tanto que adolescentes acostumbrados a la vida en la capital:

“Lali lloraba. Ella detestaba Sanagasta y estaba tan enojada, tan convencida de que, cuando terminara la secundaria, se escaparía a Córdoba, donde vivía uno de sus novios (...) A través de las ventanas de algunas casas se podía ver a la gente reunida, muchas mujeres, rezando el rosario. A Florencia le daban un poco de miedo esas reuniones, sobre todo cuando había velas

---

<sup>109</sup> Ibid. p. 197.

encendidas y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral”.<sup>110</sup>

El espacio de “La Hostería”, por su parte, funciona de varios aspectos. De principio el ingreso durante la noche causa las sensaciones en Florencia y conectan a un tiempo de oscurecimiento erótico de estar solamente con Rocío y el sentido de temor de ser descubierta, es decir, descubierta realizando el acto vandálico, pero también descubierta en su acto de excitación. En tal sentido, se trata de un espacio en que pueden aparecer los elementos antinaturales, pero al mismo tiempo se trata de un aspecto de la memoria de las actitudes represivas de las fuerzas policiales durante la época dictatorial. De hecho, es precisamente cuando las jóvenes deciden estar juntas en la cama cuando la represión produce su aparición represiva. Se repite de modo fantasmático la violencia por parte de los funcionarios de la época del terrorismo que dejan huellas sobre el cuerpo destructivo de Florencia: “Te measte. Algo pasó. (...) Andá a cagar vos. Y te conviene contarme o si no (...) le cuento a mamá que sos tortita. Todo el mundo se da cuenta menos ella. Te agarraron a los chupones con tu amiguita, ¿no?”<sup>111</sup> Se introduce de esta manera otro tipo de los temores infantiles, es decir, el miedo de ser diferente.

## 5.5 “La casa de Adela”

En este cuento el concepto de memoria funciona de manera similar, aunque opuesta. El cuerpo de Adela ya está marcado por una anormalidad, de la que se mencionan dos versiones, innata, que está de acuerdo con sus padres, y accidental, según ella misma. Esta anormalidad física la desprende en un elemento monstruoso: “Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio...”.<sup>112</sup> Por otro lado, Pablo y la narradora mantienen su amistad: “Pero, sobre todo, nos hicimos amigos de ella, mi hermano y yo, porque Adela tenía un solo brazo”.<sup>113</sup>

El ingreso a la casa está también lleno por este sentimiento agitante de la infancia que tiene el protagonista en “La Hostería”. Pero en el cuento anterior la comunicación fantasmática estaba presentada a partir de las apariciones, mientras que en este cuento se presenta por las

---

<sup>110</sup> Ibid. p. 37-41.

<sup>111</sup> Ibid. p. 47.

<sup>112</sup> Ibid. p. 66.

<sup>113</sup> Ibid. p. 66.

desapariciones. El trabajo transdiscursivo de Enríquez, en este cuento, reflexiona también la posibilidad de la existencia simultánea de varios relatos, desde el origen de la anomalía de Adela, hasta la extracción del testimonio de los hermanos, la intención de conseguir la verdad por parte de la madre de Adela, la tortura psicológica de Pablo, y la intervención del espacio demandando memoria: “Los chicos del barrio saben lo que pasó ahí adentro. En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?, dice una pintada”.<sup>114</sup> Podemos observar que el terror surge en estos cuentos a partir de la comunicación entre discurso ficcional e histórico y una comunicación fantasmática con un pasado que fue generando el terror hasta que finalizó en el terrorismo de estado.

## 5.6 “Los años intoxicados”

Por otra parte, este cuento describe el horror de una adolescencia que sufre la descomposición social durante los últimos años del alfonsinismo y los primeros años del menemismo. Se menciona una generación desilusionada que debe vivir en un período marcado por la inestabilidad económica y el desempleo. Se trata de una generación cuyos padres se agrupan en una enajenación y resignación, y que encuentra una posibilidad huir de esta situación a través de drogas alucinógenas.

El cuento está fragmentado por varios años (desde 1989 a 1994) donde lo amoral funciona como el recurso que organiza la lectura. Los días que resultan durante final del gobierno de Raúl Alfonsín están marcados por lo oscuro y nos encontramos con un correlato en el que sucesivamente las protagonistas perpetran en el consumo de drogas. Se puede observar un paralelismo entre el oscurantismo cultural y la entrada de la cultura de consumo con la falta de interés por la educación y la demasía en el consumo de estimulantes de las protagonistas del cuento:

“El colegio secundario no se terminaba nunca y empezábamos a ir con petacas de whisky escondidas en la mochila. Tomábamos en el baño y le robábamos Emotival a mi mamá. (...) la nueva ley monetaria establecía que un peso valía un dólar y aunque nadie se lo creía del todo escuchar dólar, dólar, dólar los llenaba de alegría, a mis padres y a todos los adultos. Igual, seguíamos siendo bastante pobres”.<sup>115</sup>

Asimismo, se describen de nuevo en el texto los rasgos fundamentales de lo monstruoso: “nosotras estábamos tan flacas que podíamos entrar por entre las rejas de la puerta

---

<sup>114</sup> Ibid. p. 79.

<sup>115</sup> Ibid. p. 54.

(...) la falta de comida era buena: nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas”.<sup>116</sup>

En efecto, se relaciona con las chicas muertas, chicas asesinadas socialmente por una tendencia económica en la que los ricos se enriquecen cada vez más, y los pobres se empobrecen cada vez más. Es en esos conceptos que reflexionan sobre una violencia social organizada desde los lugares más altos del gobierno menemista como causa del horror. Incluso la violencia social es idéntica con la violencia de género:

“Le recordé a Celina, una compañera de colegio (...) que había muerto después de su cuarto aborto, desangrada en la calle, cuando intentaba llegar al hospital. Eran ilegales los abortos y las mujeres que los hacían enseguida arrojaban a las chicas a la calle; en los consultorios había perros, decían que los animales se comían los fetos para no dejar rastros”.<sup>117</sup>

El esfuerzo de ganancia mediante las vidas de las mujeres es de nuevo una consecuencia y una metáfora de las tendencias económicas de esos años intoxicados. La irrupción de lo extraño está representada a partir de la chica de la mirada con odio que, de alguna manera, establece el destino de las protagonistas. Efectivamente las protagonistas aceptan el modo de este comportamiento frente al novio de Andrea. La chica del parque se divide en la narradora y en Paula, la primera intenta concentrar su mirada, la segunda viste la cinta blanca, mientras atacan al joven punk. El ataque forma un último intento de regenerar a Andrea y devenirla espectro: “Esperábamos que Andrea abandonara al chico en el suelo y volviera a nosotras, otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más”.<sup>118</sup> En efecto, Paula y la narradora están ya liberadas de todo lo subjetivo. Ya no son solamente personas, sino un producto alterado después de la etapa de gestación de los primeros años de la década del noventa, y esperan anhelosas que Andrea recupere la conversión.

A modo de conclusión, el género de horror en Argentina ha sido siempre estrechamente unido con lo político desde el siglo XIX. El miedo al otro constituye parte del sentido fundacional de la literatura nacional. De allí la liberación de lo trascendental como origen del terror. Lo que significa el otro y por lo tanto lo que puede significar el yo, es lo que crea el horror verosímil en Argentina. El miedo a la pobreza se puede interpretar como un miedo a convertirse al pobre. El miedo a la mujer puede ser interpretado como un miedo a que la mujer

---

<sup>116</sup> Ibid. p. 54.

<sup>117</sup> Ibid. p. 58-59.

<sup>118</sup> Ibid. p. 63.

intenta abusar el poder y controla a los hombres como él ha dispuesto durante la historia de las mujeres. Por esta razón, el espacio tiene una importancia muy significativa en la propuesta literaria de Enríquez, es decir, el castillo gótico o el cementerio nunca fueron espacios posibles en el horror argentino.

En la Argentina del siglo XXI produce un miedo de los barrios marginales, los pueblos conservadores, a las cárceles, a las económicas inestables o las brujas de los pueblos. Asimismo, hay un miedo de repetir el pasado, que espera observando en las sombras. El peligro constante del fantasma del pasado ocupa los espacios que ocupó alguna vez, y se presenta de modo falso, recordando que bastan solamente ciertas condiciones sociales para que regrese en un nuevo estado corporal. Es esa manera de la que el horror puede introducirse en las obras de Enríquez a partir de la visibilización de lo que en el ambiente cotidiano no quiere ser observado. La violencia social junto con la violencia de género, funcionan como iniciadores de un horror que, por otro lado, es establecido por el comportamiento del hombre. Asimismo, las sombras del terrorismo estatal, de la elevada inflación y la crisis social son elementos determinantes de la propuesta literaria de Enríquez en tanto que parte de la generación de los niños de la época dictatorial.

## 6. El concepto de civilbarbarie en *Las cosas que perdimos en el fuego*

En este capítulo intentaré presentar el análisis del cuento “Bajo el agua negra” de Enríquez, que pertenece a la antología *Las cosas que perdimos en el fuego*. Este cuento ubica al conurbano bonaerense y sus personajes al centro de la historia y lo más fundamental de este análisis se centra justamente en el territorio urbano argentino. Los materiales teóricos más útiles para este análisis son términos usados en los estudios de la literatura de terror. Se trata de la teoría de David Punter sobre el género gótico y la teoría de la “civilbarbarie” destacada por Elsa Drucaroff para presentar algunas formaciones de la Nueva Narrativa Argentina.

También parece interesante observar en la propuesta de David Punter este término de barbarie al que denomina como un elemento principal del género gótico, junto a la paranoia y el tabú.<sup>119</sup> También presenta en una parte del trabajo hasta qué nivel la cultura del horror está utilizada por una dialéctica entre poder e incompetencia. Los problemas de esos efectos de esta cultura tienen que ver básicamente con la percepción entre las relaciones del poder estatal, que se puede ver como totalitario, y los poderes que son claramente ausentes, pueden ser entendidos como algo inmediatamente alcanzable por el individuo a través de lo invisible urbano y sus procedimientos criminales.<sup>120</sup>

Todos estos aspectos, ya mencionados en capítulos anteriores, tienen su origen en una serie de dudas acerca de la función de la civilización, se trata de dudas que puedan provocar fuertes estados de creciente angustia para la que no existe recurso alguno.<sup>121</sup> La barbarie de la ficción gótica se nos pueda presentar repetidamente junto con el miedo a los hechos del pasado, lo que indica la verdadera motivación de este género y el origen de todas las dudas que aparecen después de la angustia. El miedo hacia lo desconocido, lo que viene de afuera y que es diferente, puede presentar lo fundamental para las historias de vampiros que aparecen en la creación literaria de Bram Stoker o el miedo a la discriminación racial que representa el terror en Stevenson o el miedo de la pobreza que introduce la ficción gótica de Enríquez.

El miedo a la barbarie presenta un miedo que se puede entender como una entidad propia en la literatura de terror con la que los autores del género gótico han modificado una fuerza que aparece acerca de las fronteras del mundo civilizado. Según el autor, lo que se puede

---

<sup>119</sup> David PUNTER, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. Vol. II: The Modern Gothic. London: Routledge, (2013) [1996], p. 184.

<sup>120</sup> Ibid. p. 184.

<sup>121</sup> Ibid. p. 184-185.

observar como formas de civilización y que permite mantener una contrariedad con un otro, tienen que ver en realidad con las formas alteradas de una construcción cultural que podemos adoptar para mantenernos a salvo.<sup>122</sup> Las ficciones góticas se presentan básicamente en las fronteras de lo que somos capaces de entender, de lo civilizado, porque es justamente esta frontera en que se puede sentir el miedo.

Si estamos mencionando estas fronteras de lo civilizado, ya nos podemos introducir el desarrollo del aspecto de civilibardarie introducido por Drucaroff. En su trabajo “El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento”, la escritora indica que con la Nueva Narrativa Argentina surge la civilibardarie, una “fusión de la antinomia”.<sup>123</sup>

Desde la primera mitad del siglo XIX y hasta finales del siglo XX, la literatura argentina y la reflexión social, estuvieron desintegrados por una diferencia que sirvió como lugar de reflexión y de análisis de toda la cultura. Durante casi dos siglos, todas las ficciones se interpretaron desde la perspectiva analítica de civilización o bardarie, entendida la primera como una “luz contra la oscuridad de la ignorancia y la violencia”,<sup>124</sup> sobre todo en el siglo XIX. Con el siglo posterior, se modificó una nueva lectura de la división, en la que lo “bárbaro” fue elevado por vital y auténtico, desde la verdad de los oprimidos que lo “civilizado” enmudecía con su prestigio extranjerizante, antipopular.”<sup>125</sup>

“La evolución de esta contradicción acompañó el desarrollo del pensamiento nacional; “[...] Lo que las diferentes formulaciones de la antinomia construyen puede leerse, en definitiva, como una narrativa del enfrentamiento de clases en una nación emergente y compleja que usó la literatura para fundarse y pensarse.”<sup>126</sup>

Sin embargo, con el inicio del nuevo siglo, la fuerte divergencia entre lo civilizado y lo bárbaro se eliminó y esto provocó una mezcla que apareció en el campo imaginativo de la literatura nacional:

“[...] con la NNA nació la civilibardarie, fusión de la antinomia que puede relacionarse con transformaciones del país, del capitalismo, de los imaginarios nacionales y globales que surgen

---

<sup>122</sup> David PUNTER, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. Vol. II: The Modern Gothic. London: Routledge, (2013) [1996, p. 200.

<sup>123</sup> Elsa DRUCAROFF, “El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento”. *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 12: Una literatura en aflicción. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé, 2018, p. 295-306.

<sup>124</sup> Ibid. p. 296.

<sup>125</sup> Ibid. p. 297.

<sup>126</sup> Ibid. p. 296.

en la postmodernidad, con la tremenda crisis que avanzó entre 1976 y 2001 y con la amputación brutal de un sector de la clase media que en los 90 fue arrojado a una pobreza de la cual se ha recuperado solo en parte.”<sup>127</sup>

El concepto no indica una posibilidad de elevación o una unificación de una divergencia omnipresente durante los siglos XIX y XX. Se trata básicamente de un concepto en el que se puede observar que las fronteras se disolvieron, el sentido que fue insertado en la oposición de civilización y barbarie a través de la narrativa argentina dejó de existir y estas nuevas generaciones entienden algo que representan en su creación literaria y que se encontrará en el cuento analizado. No hay dicotomía y otras explicaciones acerca de lo civilizado y lo bárbaro porque lo dejó de existir por la opción entre una y otra, lo civilibárbaro “contiene los dos términos que, indiscernibles, conviven con naturalidad.”<sup>128</sup>

## 6.1 Lo monstruoso en el adultocentrismo

“La casa de Adela”, un cuento que sirve para este tema de adultocentrismo y lo monstruoso, es un cuento en que se puede observar una niña con un brazo amputado, que nunca cuenta solamente una versión sobre cómo pasó el hecho. Básicamente se trata de una mordedura de un perro al cual su padre disparó con una gran puntería, aunque el perro todavía atacaba a Adela con sus colmillos al momento de apuntar. Pero a sus amigos, Pablo y Clara les gustaba escuchar sus narraciones, sobre todo la primera, con quien crea una relación que se basa en historias y películas horrosas. De Adela todos sus compañeros de escuela se burlaban, recibía chistes, aunque ella gustaba de callar sus bocas e intenta parecer poco diferente, en realidad le gustaba la atención recibida junto con el comportamiento de incomodar:

“A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas”.<sup>129</sup>

La relación que tuvo con Pablo era muy estrecha y le costó recibir chistes de sus amigos por pasar el tiempo con una chica parecida a un monstruo. Juntos pensaron en la aventura de entrar en una casa cercana, un lugar en que vivían para saber qué había dentro y

---

<sup>127</sup> Elsa DRUCAROFF, “El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento”. *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 12: Una literatura en aflicción. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé, 2018, p. 296.

<sup>128</sup> Ibid. p. 296.

<sup>129</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p.41.

qué era lo que provocaba tanto miedo también en los adultos. Por la noche entonces entran los tres, parece que Adela ya conoce la casa, espera a sus amigos con la puerta abierta y las luces encendidas. Clara, que es la narradora de este cuento, menciona que la casa parecía gritar con una energía con la que Adela conectaba mucho. Al entrar, distintos hechos los llevan a caer en sentimiento pánico, sobre todo a Clara. Adela aparece y luego desaparece, todo indica que conoce la casa como si fuera suya, de muchas situaciones Adela es apoderada por una habitación y la puerta se cierra para siempre. Clara y Pablo quedan desconcertados y nadie es capaz de explicar lo que ha pasado.

Los adultos no creen la versión de los niños, les parece que exageran la realidad con unas fábulas, creen que están jugando con ellos y la policía repetidamente menciona que la casa nunca tuvo nada en su interior. La familia de Clara y Pablo se trasladan a otro lugar, otros niños del lugar intentan inventar un mito en torno a Adela cuando desapareció, quedó en el interior de la casa y nunca salió. Por último, Pablo se vuelve loco al no poder explicar lo que pasó, se culpa por impulsar a Adela a esta aventura. Nadie pensó nunca lo que para él realmente pasó, la misteriosa Adela se modificó como una parte con la casa. Pablo se suicidó en un tren, también pierde su brazo izquierdo como Adela, además de su vida, su hermana sueña varias veces con este hecho, es decir, la imagen de los tres frente a la casa ese día. Según el sociólogo C. Duarte, el adultocentrismo:

“... nos permite leer las sociedades occidentales como constituidas por la interrelación entre clases de edad que cotidianamente definen —desde sus diversas posiciones— los modos de relación que establecen, las decisiones que toman y el control que de ellas pueden tener (poder/autonomía), y los criterios desde los que sostienen sus prácticas, discursos e imaginarios (habitus).”<sup>130</sup>

Hay que mencionar que la existencia del concepto del adultocentrismo pueda significar un sistema de dominación que indica que cada clase de edad tiene que mantener sus roles definidos. Con esta jerarquía, existen grupos que parecen dominantes y grupos que parecen subordinados, creando una distinción entre ambos y sus modos de existir en el mundo. Se presenta claramente en este cuento horroroso el concepto del adultocentrismo y la postura de dominación. En esta jerarquía presentan los adultos precisamente esa postura de dominación e intentan modificar el comportamiento de los niños. Grupo subordinado que nadie toma en serio,

---

<sup>130</sup> Claudio DUARTE QUAPPER, “Sociedades adultocéntricas. Sobre sus orígenes y reproducción”. En: Última década n° 36, 2012, p. 103.

los padres solamente prohíben y no son capaces de entender lo que sus posiciones puedan provocar en los comportamientos y decisiones de los niños.

A pesar de todas las prohibiciones que declaró su madre, Clara quiere continuar con la idea de compartir con Adela, las respuestas a todo lo que quieren conocer. En un sistema en que la posición del poder está estrechamente relacionada con los adultos, son precisamente ellos mismos que no son capaces de entender que perciben su posición como algo superior. Para ellos los niños carecen de sentido, sin pensar que los niños sí que pueden tener una posibilidad de decidir, de actuar y comprender mucho menos parcialmente que ellos. Un ejemplo puede ser la percepción que sintió Clara respecto a Adela y la casa abandonada, es decir, ella sintió la necesidad de entender qué pasaba, mientras su madre solamente prohibió mencionar algo relacionado con ella por provocar el miedo. Aquí los chicos pasan a ser cuerpos de vileza, subordinados y controlados por la fuerza oprimida del capitalismo. Pablo cae en la culminación del proceso, Clara pervive y Adela rompe e irrumpe entre el orden y el caos. Como un monstruo, según José G Cortés, “los modelos monstruosos existen para pacificar las conciencias”<sup>131</sup>, así, la presencia de Adela intenta provocar en colectivo de sus amigos de escuela un contento por no parecer tan extraño como ella.

Adela obtiene un aspecto físico de una niña en cuerpo monstruoso, es un cuerpo de cierta manera cultural. Adela posiblemente puede ser el reflejo de su propio tiempo, es decir, vive en el tiempo del capitalismo en decadencia y la violencia. El monstruo siempre intenta escapar, es decir, Adela desaparece y lo que solamente queda es el sentimiento triste que causó, se transformó a lo inmaterial y se agotó, fue una figura corporal e incorporeal en el mismo momento, mientras ocupó el ambiente de los vivos fue un cuerpo monstruoso, al desaparecer fue una figura abstracta monstruosa.

La aparición de Adela posiblemente causó el inicio de todo lo que estaba por suceder, el monstruo se sitúa en el ámbito de lo diferente. Adela es la figura diferente personificada que deambuló entre los vivos, también puede ser considerada como potencia alterna. Adela, como monstruo, ubica entre las fronteras de lo posible, es decir, aquí mantiene el carácter fantástico de los hechos, la extraña relación con los gritos de la casa y la inminente desaparición, todo lejano de lo posible. Lo que sus amigos sienten es el miedo hacia el monstruo que es en realidad un tipo de deseo. Adela se convirtió en un interés, es un tipo de conocimiento: “recuperación

---

<sup>131</sup> José Miguel G. CORTÉS, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997. p. 13.

de lo suprimido o como la convulsiva proyección del objeto de un deseo sublimado”<sup>132</sup>, indica todo aquello que no se puede alcanzar o que no se tiene que alcanzar, todo aquello que para un sistema adultocentrico pueda parecer como un riesgo o algo imposible.

El monstruo está en la frontera de transformación en algo más y volviendo a su desaparición. Adela como una figura diferente muy vergonzosa, ataca al sistema con su existencia, e intenta transformarse en algo más que queda fuera de todo lo real. Aquí se puede observar la relación que presenta la autora con los mitos de barrio, constante en sus textos intentando regenerar los caracteres de la calle. Adela se transforma en algo que es capaz de persistir en el inconsciente colectivo del barrio que luego consigue su amago. Siempre pervive la memoria y los recuerdos hereditarios, precisamente por ello la escritura parece tan importante para saber qué pasó y cómo lo vivieron las personas antes. Adela presenta en el cuento un ser otro, se trata de una niña extraña que se une con el lado oscuro de las circunstancias, su diferencia incomodaba, su mito pervivió, y dejó la mente de Pablo totalmente afectada, la niña que siempre fue el centro de chistes, afectó la experiencia vital de todos.

## 6.2 El concepto de feminismo y lo monstruoso

En “Nada de carne sobre nosotras”, la protagonista cuenta un día de su vida muy rutinaria. Hay un encuentro con una calavera a la cual le falta la dentadura, la protagonista escoge la calavera y la hace suya, la escoge a su casa, camino a casa “con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana del bosque”<sup>133</sup>, posiblemente indicando a la tradición de las brujas durante los tiempos de la inquisición. Su novio no está seguro de su comportamiento, la denomina como loca, pero ella intenta ser resistente y expresa una simpatía por la pieza y la nombra como Calavera o Vera. La modifica en su interlocutora, le cuenta sus problemas y lamenta con ella respecto a su novio y se observa en ella:

“Mi novio dice que está asustado y otras pavadas. Duerme en el living, pero no es un sacrificio, porque el futón que compré con mi dinero –a él le pagan poco– es de excelente calidad. De qué estás asustado, le pregunto. Él balbucea tonterías sobre que me la paso encerrada con Vera y que me escucha hablándole”.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Ibid. p. 22.

<sup>133</sup> Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 84.

<sup>134</sup> Ibid. p. 85.

A través de ella intenta expresar sus indisposiciones y reflexiona sobre ellos, sobre el hombre con él que vive. Ella pone a Vera una peluca rubia, collares y crea un altar para ella, cada acto que se relaciona con Vera crea más tensión entre la pareja, hasta tal punto que el hombre sale de la casa, porque ya no es capaz de soportar la obsesión de su mujer que tiene con Vera y ella ya no es capaz de soportar la visión que se formó de su marido, es decir, un gordo descuidado que no tiene nada de la belleza de Vera. Finalmente, ambas se unen y se convierten en amigas, las une esa belleza atípica de la delgadez, ella deja de comer para simpatizar así esa belleza con su nueva amiga:

“Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me sienta sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro”.<sup>135</sup>

La imagen del monstruo se puede presentar por la posibilidad de la muerte, por una emoción tan fuerte que acompaña a la protagonista desde el primer encuentro con Vera. Ella piensa en crear una relación amistosa que pueda formar parte de su vida. Por eso la protagonista la nombra de género femenino.

El monstruo así puede expresar algo más que sí mismo. Vera significa mucho más que solamente su reflejo, tanto para los lectores como para la protagonista principal del relato. El monstruo aparece básicamente en un tiempo de crisis como una especie extraña que intenta profundizar los extremos. Se trata de una crisis que pueda servir a la protagonista para intentar modificar su propio mundo desde una regeneración de los modos sobre cómo comportarse. La protagonista en sí no presenta una figura monstruosa, pero en Vera intenta buscar lo monstruoso para ser diferente y dejarla vivir en este mundo. Vera tenía indicios de haber sido un ejemplo laboratorio, pero pareció que su destino no fue mantenerse allí, no quiso meterse en la ciencia y dejarse ejecutar, y por eso, escapó. De alguna forma quedó echada por el camino, y apareció avisando un momento de crisis en la vida de la mujer. Tanto la mujer como Vera intentan formar parte de única figura vergonzosa. Se puede mencionar que lo vergonzoso indica un espacio que resiste un orden simbólico desintegrándolo, dentro de lo simbólico mismo, lo vergonzoso es lo echado y lo reprimido. Pues el espacio de ese orden simbólico está dirigido por lo masculino y patriarcal, es decir, la mujer se encuentra en una posición subalterna. Entonces una posible explicación pueda ser que la protagonista consigue descomponer con los estereotipos de

---

<sup>135</sup> Ibid. p. 86.

comportamiento e incomodar a su pareja y a todas las normas que le obligan qué hacer, la protagonista consigue una liberación a través de la figura de Vera y comportar por medio de ella.

También se puede observar una relación entre el significado de los cuerpos gordos y delgados que cuenta este relato. El cuerpo de la mujer es un cuerpo que está formado por la violencia del sistema simbólico en el que está hundido, es decir, el patriarcado y el capitalismo. Resistir por medio de una actitud exagerada sobre lo corporal es resistir sobre ella misma. En este caso se puede observar un enfado hacia una belleza otra, una mujer que no se refleja en la forma bella de la delgadez, sino que lo refleja de una manera más extrema. De pronto le empieza incomodar la forma incompleta de Vera, intenta buscarle y completarle los rasgos humanos para aproximarla más a lo real:

“Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados”.<sup>136</sup>

Esta última parte se puede interpretar como una posible referencia a los cuerpos desaparecidos durante el régimen dictatorial, es decir, los olvidados, cuerpos femeninos que continúan perdiéndose en la actualidad. Ella quiere facilitarle esa posibilidad de existir bajo esa belleza diferente más que un cuerpo incompleto que solamente intenta desintegrar la realidad, la actitud de la chica la hace reflexionar y actuar más allá.

### **6.3 Lo monstruoso en el orden y el caos**

El cuento que se denomina “El patio del vecino”, uno de los más crueles y terroríficos del libro, nos presenta la narradora Paula y su historia mediante un cambio de casa. Ella y su marido Miguel llegan a vivir a una casa nueva, ella mantenía una depresión por diferentes motivos, pero el motivo más destacado fue un descuido durante el tiempo en que trabajaba como una asistente social y había descuidado a una niña en una situación vulnerable, su marido solía restregarle su depresión y sus angustias. Por la noche se escuchan unos ruidos en la casa, nada atípico, pero Paula queda muy atemorizada, a las noches siguientes Paula percibió que había algo presente en su cama, medio dormida se sienta y logra observar algo que pareció como un niño, pero a la vez como un animal que escapó al percibir a Paula. Paula se da cuenta

---

<sup>136</sup> Ibid. p. 87.

que en el patio del vecino aparece un chico esposado, no logra observarlo por completo, pero percibió que su aspecto físico es parecido a lo que fue capaz de observar las noches anteriores sobre su cama. Esto la advirtió, sintió ansiosa y a reflexionar en que posiblemente está imaginando cosas, en cuánto al dejar a la niña sola en el ambiente en su trabajo anterior, por beber cerveza y fumar marihuana, una culpa la rodeaba sin duda, esa culpa de su marido respecto al tema del chico del patio, la hace decidir de abandonar a su rescate y entra en la casa de su vecino:

“... abrió la alacena y el olor le llenó los ojos, la hizo lagrimear y la garganta se le cargó de líquido amargo; tuvo que hacer un gran esfuerzo para no vomitar, mientras su estómago se agitaba desesperado. No veía bien, pero no hacía falta: las alacenas estaban llenas de carne podrida sobre la que crecían y se solazaban los gusanos blancos de la descomposición. Lo peor era que no podía distinguir qué carne era: si carne vacuna común que por insania el hombre había dejado pudrir ahí o alguna otra cosa”.<sup>137</sup>

Había varios escritos poco extraños en las paredes y libros de anatomía con dibujos desconcertados, se trataba de una situación irreal, Paula escucha que alguien entra a la casa e intenta correr hasta su casa. Cuando entra, ya sola porque su marido no la soportó más y abandonó la casa, oye a su gata atemorizada, corre hacia el comedor y observa al niño:

“Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza. Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos mientras el chico escarbaba su vientre con los dientes, se hundía en las tripas con nariz y todo, respiraba adentro de la gata, que se moría mirando a su dueña, con ojos enojados y sorprendidos. Paula no huyó. No hizo nada mientras el chico devoraba las partes blandas del animal, hasta que sus dientes chocaron con el espinazo y entonces arrojó el cadáver a un rincón”.<sup>138</sup>

Al final, el chico la observa, se trata de un chico monstruoso, fuera de lo normal, según José G. Cortés; “el monstruo identificado como el otro, es aquel que transgrede, que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro propio cuerpo”<sup>139</sup>, con las manos muy grandes para su tamaño físico, con el sexo inadecuado, delgado y con colmillos en el cuerpo. Escoge las llaves de la habitación y las muestra, enunciándole que no hay posibilidad de regresar, todo pareció ser una pesadilla, pero según Paula en las pesadillas el dolor no se puede percibir como si fuera real. Lo fundamental aquí es el sentimiento que Paula percibió del niño monstruoso, lo

---

<sup>137</sup> Ibid. p. 100.

<sup>138</sup> Ibid. p. 104.

<sup>139</sup> José Miguel G. CORTÉS, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 14.

observó como un ser indefenso, intentó salvar su culpa siguiendo pensar de manera racional. El niño está en una posición peligrosa, y ella tiene que salvarlo, motivos por los que también Miguel escapó de Paula y ella sintió que ya no había nada entre ellos que los podía unir.

El niño monstruoso se presenta de misma manera que en el cuento anterior sobre Adela, es decir, un cuerpo monstruoso, y la encarnación de la violencia de un medio devastador en que el flujo y el progreso funcionaron según parámetros justamente opuestos: “El flujo sugiere, de forma perversa, un proceso que responde a las leyes naturales de gravedad. Los flujos automáticamente alcanzan un tranquilo equilibrio horizontal -así el mercado es pensado como naturalmente nivelador, como algo inherentemente democratizador”<sup>140</sup>

El monstruo intenta presentar algo más que solamente su reflejo, algo puede aparecer tras esta figura de niño que provoca mucho más allá de lo que su imagen puede simbolizar, es mucho más que un niño encadenado por ser loco, es un monstruo que oculta su origen. El monstruo es un símbolo del tiempo de crisis y para Paula fue así literalmente, al darse cuenta de la aparición del chico todo su comportamiento cotidiano y real se transforma por completo y la obsesión respecto a un hecho extraño predomina en el espacio. El monstruo controla las fronteras de lo posible, el chico se transforma en una figura peligrosa, al introducir una obsesión extraña en la vida de Paula, abre las puertas para que todo pueda pasar y su destino de entrar en la pesadilla que al final acabó elevando a la realidad propia.

El cuento se destaca en lo más cotidiano, el patio del vecino es un espacio común en la vida de cualquier individuo, el cambio de casa, la gata, la relación con su marido, todo puede ser claramente presentado como propio para cualquier lector, pero en el interior de los espacios más comunes aparece lo monstruoso que intenta convivir con lo real y lo natural, introduciendo la inseguridad y el terror, es decir, el niño entra al cuento desde lo inseguro, no se puede saber quién es o por qué está allí, la inseguridad se empeora en el momento de representarse como una especie de fuerza monstruosa, las fronteras entre la realidad y lo fantástico-terrorífico se desarreglan.

---

<sup>140</sup> Mary Louise PRATT, *Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos*. En: Revista de Historia nº156, 2007, p. 20.

## Conclusión

En este trabajo podemos observar que por el tiempo la literatura de terror se encuentra en una posición un poco diferente. La técnica que junto con el desarrollo de la ciencia han provocado desaparecer mitos y leyendas y han provocado los temores más tradicionales. La imagen a la que nos podemos observar constantemente sometidos provoca que podemos eliminar el miedo a monstruos tradicionales como vampiros, el hombre lobo o la figura de zombi. Los temores propios se han dirigido hacia lugares más íntimos y personales, y escritoras como Mariana Enríquez han indicado el posible camino que tiene que continuar el terror en la literatura.

Mariana Enríquez se ha transformado en una de las escritoras literarias hispanoamericanas más importantes del siglo XXI. Su carrera como escritora empezó con sus novelas *Bajar es lo peor* y la novela *Nuestra parte de noche*, un ejemplo de novela total galardonada con el 37 Premio Herralde de Novela, concedida por la editorial Anagrama. En ella nos podemos observar la historia de Juan y de su hijo Gaspar, que juntos tienen que reencontrarse con la familia de la madre del hijo, cuyos miembros crean parte de un culto oscuro que se denomina la Orden. A lo largo de la lectura podemos observar la Argentina militarizada de principios de los 80, sumida en el terror de la dictadura, con un ambiente lleno de las drogas psicodélicas, con casas que mutan en su interior y con extraños rituales que tienen como objetivo la comunicación con la Oscuridad.

Enríquez dinamitó el género de terror con su colección de cuentos *Los peligros de fumar en la cama*. En ellos el miedo hacia lo sobrenatural y desconocido se entrelaza con lo cotidiano y con la crítica hacia la represión de la sociedad argentina. En un cuento más inquietante, “Cuando hablábamos con los muertos”, utiliza el elemento de la Ouija para buscar a los desaparecidos de la dictadura, de los clanes criminales y de la incompetencia del sistema burocrático. Tras concentrarse en los cuentos de Enríquez podemos darse cuenta de que no es el terror hacia aquello que desconocemos y que nos angustia, sino que se trata del miedo de nuestra propia realidad que se entrelaza con el temor hacia lo sobrenatural, es decir, hacia aquello que no somos capaces de comprender.

Poco más tarde se forma una de las voces más representativas de la literatura con *Las cosas que perdimos en el fuego*. En esta nueva colección de relatos, Enríquez intenta difundir su tono de denuncia a la corrupción política, a la pobreza de los barrios marginales y, sobre

todo, a la violencia de los hombres. En varios relatos incluye el temor que dirigen hacia enfermedades mentales, la esquizofrenia o el aislamiento social. En “Los años intoxicados” se presentan las experiencias de un grupo de adolescentes de baja capa social que trata de trasladarse de su realidad marginal a través de las drogas. En “Bajo el agua negra” presenta la crítica de la corrupción policial y su abusiva violencia contra las personas de los barrios más pobres. En el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, nos relata la historia de las mujeres ardientes, que se rebelan contra un nuevo modo de violencia doméstica.

La dirección literaria de Enríquez parece muy clara. Utiliza un lenguaje renovado y se trata de una realidad obvia, muy cercana para los lectores, para meterse en su mente y presentar todas sus inseguridades interiores. Intenta representar al monstruo, es decir, a la figura que indica el mal, con el temor que se puede generar en el interior del inconsciente colectivo. Sus libros de cuentos y novelas suponen una lectura muy fresca dentro del panorama del género de terror. Enríquez intenta recoger la herencia de los escritores góticos anteriores e intenta difundir las fronteras de la literatura y proponer los miedos personales más íntimos con la realidad de la dictadura militar, la pobreza o la discriminación social. En sus colecciones de cuentos nos podemos observar una nueva forma de provocar terror, es decir, más verosímil, más cercano a los lectores y con la crítica política como base principal de la mayoría de sus cuentos. En ellos la sensación de terror tradicional se distrae y sus historias exploran en lo más interior de la mente humana. Se nos sacan desde dentro e intentan tomar de nuestra mente nuestros miedos más interiores.

## Resumé

V této práci můžeme vidět literární tvorbu jedné z nejdůležitějších argentinských spisovatelek současnosti. Její základní literární specializace nám poskytuje náhled do latinskoamerické gotické literatury a také náhled do argentinských dějin prostřednictvím diktatury ze druhé poloviny dvacátého století.

Jako první v této práci je uveden koncept fantastické literatury prostřednictvím díla Tzvetana Todorova, který poskytuje základní charakteristiky tohoto žánru. Dále pokračujeme s uvedením autorky v historickém a společenském kontextu, zmiňováním se o dalších autorech, kteří ovlivnili literární tvorbu této argentinské spisovatelky. Také se zaměřujeme na poukázání termínu gotické literatury, která nás provází po celé práci, a kde se nachází také snaha o zachycení jisté modifikace tohoto gotického konceptu na modernější pojetí, které nám prezentuje Mariana Enríquez.

Následuje analytická část práce, ve které můžeme vidět analýzu nejuznávanější novely od Mariany Enríquez, *Nuestra parte de noche*. Dále práce pokračuje s analýzou krátkých příběhů z děl jako *Los peligros de fumar en la cama* a *Las cosas que perdimos en el fuego*. Vždy ve spojitosti s určitým sociálním aspektem, který je brán jako důležité téma v rámci popisování strachu z argentinské literatury. Téma přeměnění politického strachu z diktatury ve strach sociálně/literární se v dílech Mariany Enríquez prezentuje vždy přes podobná i rozdílná témata, ale vždy je snaha zachovat ten podstatný sociální i politický aspekt, který dává nejen této práci, ale i celé literární tvorbě Mariany Enríquez ten správný nádech novodobé gotické literatury.

## Bibliografía

- BAJTIN, Mijail: “Las formas del tiempo y el cronotopo de la novela”, en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989.
- BIZZARRI, Gabriele: “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágicofolclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, n.º 1, 2019.
- BRAVO, Víctor: “El miedo y la literatura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 2005.
- CAJIAO NIETO, Ana Isabel: *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2016.
- CALVEIRO, Pilar: *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998.
- CARROLL, Noël: *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Routledge, Nueva York, 1990.
- CAVARERO, Adriana: *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador Agra. México: Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- CORTÁZAR, Julio: *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 25, 1975.
- CORTÉS, José Miguel G: *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- DÉOTTE, Martine: “Desaparición y ausencia del duelo”, en Richard, Nelly (ed.) *Poéticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- DERRIDA, Jacques: *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Editorial Trotta, Madrid. 2012.
- DOUAILLER, Stéphane: “Tragedia y desaparición”, en Richard, Nelly (ed.), *Poéticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- DRUCAROFF, Elsa: “El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento”. *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 12: Una literatura en aflicción. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé. 2018.
- DRUCAROFF, Elsa: *¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?*, *El matadero*, n.º 16, 2016.

- DUARTE QUAPPER, Claudio: “Sociedades adultocéntricas. Sobre sus orígenes y reproducción”. En: Última década n° 36, 2012.
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, Gabriel: *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Edición de Kindle, 2017.
- ENRIQUEZ, Mariana: *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016
- ENRIQUEZ, Mariana: *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama, 2017.
- ENRIQUEZ, Mariana: *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- ENRIQUEZ, Mariana: La ansiedad. Revista de la Universidad de México. Cultura Unam. México. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/41725f69-40a0-4229-b7d2-8bc714717cd2/la-ansiedad>, 2020.
- FABRY, Geneviève: “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de estudios filológicos*, n.º 28, 2005.
- FERNÁNDEZ, Laura: «Mariana Enriquez: “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género”», *El Cultural*: [05-12-2017].
- FREUD, Sigmund: “Lo ominoso”, en *Obras completas*. Volumen XVII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992.
- FREUD, Sigmund: “Lo siniestro”. Freud. *Obras Completas*. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988.
- GASPARINI, Sandra: “Zombis, fantasmas y la representación de la violencia en la narrativa argentina reciente”, ponencia presentada para las «XXVII Jornadas de Investigación del ILH-2015», Buenos Aires, 9 al 13 de marzo de 2015: [05-12-17].
- GIORGI, Gabriel: “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, 75 (227), 2009.
- GONZÁLES SALVADOR, Ana: “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: Las Hortensias de Felisberto Hernández)”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, 1999.
- HEVIA, Elena: “Mariana Enriquez: ‘Leía sobre las torturas militares y a la vez a Poe’”, *El Periódico*, 11 feb. 2020.
- JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI y Social Science Research Council, Madrid, 2002.

- KRISTEVA, Julia: *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1991.
- LEANDRO-HERNANDÉZ, Lucía: “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enriquez”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n.º 2, otoño 2018.
- LOVECRAFT, Howard P.: *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- LOVECRAFT, Howard P.: *Obras completas vol. 2*. Buenos Aires: Diada, 2009.
- MOOG-GRÜNEWALD, María: “Investigación de las influencias y de la recepción”. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Autónoma de México, 1987.
- OROSZ, Darío: “Cuentos de terror de Mariana Enriquez”, *La Voz*. [08-12-17], 2009.
- POLLACK, Michael: *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones Al Margen, Buenos Aires, 2006.
- PRATT, Mary Louise: *Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos*. En: *Revista de Historia* nº 156, 2007.
- PUNTER, David: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. Vol. II: The Modern Gothic. London: Routledge, (2013) [1996].
- ROAS, David: “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid. 2001.
- ROAS, David: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006.
- SOLLO, Manuel: “Mariana Enriquez construye en *Nuestra parte de noche*”, Radio Nacional: RTVE – A la carta, 19 feb. 2020, <https://www.rtve.es/alacarta/audios/biblioteca-publica/mariana-enriquez-nuestra-parte-noche/5516924/>, último acceso 10 abr. 2020.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, 2006.
- VANOLI, Hernán y Diego VECINO: “Subrepresentación del conurbano bonaerense en la ‘Nueva Narrativa Argentina’”, *Apuntes de investigación del CECYP*, n.º 16-17, 2010.

## **Anotación**

Nombre y apellido del autor: Bc. Filip Lošťák

Departamento y facultad: Departamento de Lenguas románicas, Facultad de filosofía, Universidad de Palacký en Olomouc

El título de la tesis: Transformación del miedo político y social en la Argentina de los años 80 y 90 siglo XX en lo fantástico en las obras de Mariana Enríquez

El supervisor de la tesis: Mgr. Cervera Garcés Fabiola

Número de caracteres: 174 413

Número de apéndices: 0

Número de recursos utilizados: 44

Las palabras claves: la dictadura argentina, literatura fantástica, lo gótico, Mariana Enríquez, la desaparición

Anotación: El objetivo de este trabajo era el análisis de una novela y varios cuentos de autora argentina Mariana Enríquez. En la parte introductiva hemos mostrado algunas características del género fantástico y del concepto gótico. Durante el trabajo hay un enfoque a la transformación de un horror político a un horror más bien literario y la ubicación a varias partes de Argentina desde el subterráneo hasta los márgenes de Buenos Aires. También hay un enfoque no solamente hacia los lugares más oscuros sino también hay muchas referencias a una lucha interior de los personajes que tienen que sobrevivir en unas condiciones muy sobrenaturales.

## **Annotation**

Name and surname: Bc. Filip Lošťák

Department and faculty: Department of Romance Languages, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc

Title of the thesis: Transformation of political and social fear in Argentina in the 80s and 90s of the 20th century into the fantastic in the works of Mariana Enriquez

Thesis supervisor: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

Number of characters: 174 413

Number of annexes: 0

Number of sources: 44

Keywords: The Argentine dictatorship, fantastic literature, the gothic, Mariana Enriquez, the disappearance

Abstract: The objective of this work was the analysis of a novel and several short stories by Argentine author Mariana Enriquez. In the introductory part we have shown some characteristics of the fantastic genre and the gothic concept. During the work there is an approach to the transformation of a political horror to a rather literary horror and the location to various parts of Argentina from the underground to the margins of Buenos Aires. There is also a focus not only on the darkest places but there are also many references to an inner struggle of the characters who have to survive in very supernatural conditions.