

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 Enriquez**

**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**

(Magisterská diplomová práce)

Autor: Bc. Filip Lošťák

Vedoucí práce: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

OLOMOUC 2023

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 5.5. 2023

.....

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
1. Contexto teórico	6
1.1 Introducción a la teoría del género fantástico	6
1.2 La teoría de Tzvetan Todorov	7
2. Presentación de la autora y su obra	9
2.1 Mariana Enriquez en su contexto	9
2.2 El concepto de lo gótico	10
2.3 Lo gótico en la obra de Cortázar	12
3. El concepto de lo gótico en <i>Nuestra parte de noche</i>	14
4. El papel de los cuerpos desaparecidos, fantasmas y la memoria	27
4.1 “Cuando hablábamos con los muertos”	27
4.1.1 La irrupción de lo sobrenatural	31
4.1.2 Las circunstancias fantasmáticas en la Argentina postdictatorial	34
4.1.3 Representación del horror a través de lo ficcional	41
4.2 “Chicos que faltan”	42
4.3 “El desentierro de la Angelita”	45
5. El concepto de horror en el terrorismo del estado	49
5.1 “Bajo el agua negra”	50
5.2 “El chico sucio”	52
5.3 “Las cosas que perdimos en el fuego”	52
5.4 “La Hostería”	55
5.5 “La casa de Adela”	56
5.6 “Los años intoxicados”	56
6. Monstruos y civilbarbarie en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i>	59
6.1 Las fronteras del horror: “Bajo el agua negra”	61
6.2 El adultocentrismo monstruoso como sujeto subalterno	66
6.3 El feminismo y el discurso sobre lo subalterno y monstruoso	69
6.4 Lo monstruoso desde la violencia entre el orden y el caos	71
Conclusión	74
Resumé	76
Bibliografía	77

Introducción

En el presente trabajo voy a representar algunas obras y cuentos de la autora argentina Mariana Enriquez para poder enfocar en 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 Enriquez 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, me voy a centrar en la teoría de Tzvetan Todorov y Sigmund Freud que también nos ayuda a entender esa formación literaria gótica de la autora. Mencionamos también otros autores en relación con lo fantástico y la creación literaria de Enriquez. Luego se introducen algunas informaciones sobre la autora y su dirección hacia la novela gótica que se analizarán más adelante.

En la parte analítica voy a analizar los textos de Mariana Enríquez, sobre todo la novela, que ganó varios premios, *Nuestra parte de noche*. También dedicaré cierta 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 nos ayudan a complementar al género fantástico. También vamos a ver en este trabajo la complejidad de este género, es decir, mencionaremos varios temas que Enriquez propone en su escritura (el feminismo, el adultocentrismo, los jóvenes y las drogas, la corrupción). Justamente es esta mezcla de lo fantástico y los problemas reales que nos rodean en nuestra sociedad. Y con esto, Enriquez nos muestra una fusión de lo fantástico a nuestro mundo que provoca en los lectores una vacilación de lo que estamos leyendo, y es precisamente este sentimiento que provoca en nosotros esta percepción del horror.

1. Contexto teórico

1.1 Introducción a la teoría del género fantástico

La intención de conseguir una definición exacta del concepto del género fantástico es una cuestión muy difícil. Todavía no prevalece alguna definición de lo fantástico que pueda servir como una explicación suficiente. Se trata de una definición muy compleja de este género tan amplio. Tzvetan Todorov, un filósofo búlgaro-francés, en su obra *Introducción a la literatura fantástica* formula la definición de lo fantástico como “un momento de duda del personaje y del lector implícito de un texto ante fenómenos sobrenaturales o maravillosos.”¹ Esta posible definición nos indica la imagen de un mundo realista o existente al que se están insertando los fenómenos extraordinarios. Aunque se trata de una definición bien reflexionada, no se nos da la definición completa. Muchas de las obras narrativas fantásticas no se identifican con esto a causa de que no siempre se trata de una duda o vacilación. Simplemente funciona como la base de la literatura fantástica un elemento extraordinario o anormal que se inserta a una vida rutinaria de tal modo que el protagonista principal del relato está totalmente desorientado de su racionalidad y no entiende nada de lo que ocurre a su alrededor. Y es justamente ese momento en que se producen las emociones más angustiosas como el miedo, vacilación existencial o la soledad.

Cómo vemos el género fantástico es un concepto muy amplio. También está vinculado a otros subgéneros como la ciencia ficción, el terror o los relatos mágicos. Pero hay que mencionar que es muy importante en el caso de la literatura fantástica la visión del propio autor y su postura hacia lo real o irreal. Con esto se relaciona una gran capacidad imaginativa porque se nos presentan figuras sobrenaturales, comportamientos extraños o simplemente estados que normalmente en nuestras vidas no somos capaces de entender, pero en estos mundos fantásticos están presentes normalmente.

En otros capítulos voy a presentar algunas teorías de los teóricos que considero más representativos en cuanto a este género fantástico. También va a surgir para una imagen de lo que es el género fantástico y la evolución del subgénero de terror.

¹ 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 lo más fundamental en el caso de que queremos estudiar la problemática del género fantástico. En la primera parte del libro Todorov básicamente revisa las variedades principales de prosa ficcional occidental desde los cuentos de hadas de Perrot y la adaptación de Gallan de “Las mil y una noches” hasta los cuentos de Gogol y Edgar Allan Poe. Estas dos variedades, es decir la “maravillosa” y “terrible” o literatura de “milagros” y de “monstruos”, se extienden de los románticos a los surrealistas. Otra cosa es que Todorov aquí presenta su definición de la literatura fantástica. Para él la característica de lo fantástico no es tanto una elaboración como una percepción, es decir, depende de los lectores. Son los lectores, como menciona Todorov, quienes perciben dicha “confusión del texto”. Sin saber si creerles o no, hay que tener en cuenta de que ante ellos no es poesía (para ella, tales inventos parecían ser naturales, y no había nada que dudar), ni una fábula (debe entenderse como una alegoría y, por lo tanto, no parece haber ningún tema para la confusión del lector). Como podemos ver, la ficción en esta parte del libro de Todorov no está relacionada con el texto ni con la literatura, sino con el contraste de la literatura y la realidad, y luego, la realidad y la ficción y, en última instancia, lo natural y lo sobrenatural. Las fórmulas finales del investigador dicen: “lo fantástico se define como una percepción particular de acontecimientos extraños”;² “Nuestra definición de la ficción es la categoría de lo real”.³

Posiblemente se trata solamente de un acercamiento al problema real y a otro libro codificativo del autor. En la mitad del texto, comienza a crecer gradualmente a través del primero, se entrelaza con él como contrapunto, de modo que ambos llegan al clímax en el capítulo final, donde los dos conceptos iniciales – “literatura” y “fantástico” - vuelven a tocar por última vez. Ahora comenzamos a entender que había un potencial marcado en el título aparentemente pacífico del libro. Y el sistema de oposiciones emparentadas que acabamos de construir: literatura / realidad, realidad / ficción, etc. - se quita inmediatamente. Resulta que lo fantástico permite conseguir una descripción sobre la idea de un universo que no tiene la realidad fuera del lenguaje; la descripción y tema de la descripción tienen un ambiente común. Básicamente, la ficción ya no es un tipo de literatura, sino su base esencial. También podemos entenderlo, así como un lugar experimental ejemplar en el que las principales características de la literatura se resuelven y juegan entre sí, pero también se debaten y se renegan. Como sucede en condiciones laboratorios, la ficción exagera estas características principales (por ejemplo,

² Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós, 2006, p. 21.

³ *Ibid.* p. 121.

acciones totalmente motivadas de los personajes o, por ejemplo, la importancia de cualquier detalle en el escenario de la acción), llevándolos al límite. Por lo tanto, el determinismo absoluto reina en él: “todo debe tener su causa”,⁴ “nada en el universo es indiferente ni impotente”⁵. Y esta transparencia continua de un mundo razonable y comprensible es proporcionada, paradójicamente, por fuerzas sobrenaturales, incluidos Destino y Causalidad. Todos ellos son comienzos de otro mundo y omnipresentes, que todo lo ven, pero invisibles (que pertenecen al “lugar” y la característica de “visibilidad”, “evidencia” son la base de las nuevas ideas europeas sobre lo real). Quisiera señalar el razonamiento del autor sobre la superación de la visión, “transgresión de la mirada” en la fantasía, sobre los motivos de las gafas y un espejo; a partir de aquí, el simbolismo de un telescopio o un microscopio, así como la metáfora de un “cristal mágico”, “lente mágica”, un maravilloso ojo de bola de cristal. Este es un autor-lector disfrazado, o, presentaré de manera diferente, la mente de un europeo que ha perdido su “naturaleza”, “imagen”, mirar a través de dispositivos ópticos similares, incluyendo literatura fantástica, a sí mismo, sin reconocerse a sí mismo en sí mismo.

⁴ Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, 2006, p. 81.

⁵ *Ibid.* p. 82.

2. Presentación de la autora y su obra

2.1 Mariana Enriquez en su contexto

Mariana Enriquez (nacida en Buenos Aires en 1973) es considerada en esta época como una de las autoras más importantes de la literatura hispanoamericana, así como una de las más populares de su país. Forma parte de un grupo literario denominado Nueva Narrativa Argentina (NNA) y, justamente en esta, se relaciona con la segunda generación de la época postdictatorial, es decir, aquellos que proceden de la década de los años 70. La NNA es el título usado para referirse a aquellos autores argentinos, que nacieron en las décadas de 1960-70, que intentan un cambio en torno a los años 80-90 en la forma de realizar su escritura frente a la literatura anterior. Dentro de esta nueva narrativa pertenecen personas como: Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Germán Maggiori, Pedro Mairal, Gabriela Bejerman, Washington Cucurto, Oliverio Coelho o Juan Terranova, etc.. Elsa Drucaroff diferencia dentro de la NNA a dos generaciones, los nacidos 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.”⁶

Se considera como un recurso que da inicio a la generación la publicación de Maximiliano Tomas de la antología de cuentos *La joven guardia* (Norma, 2005). El requisito para incluir a los autores en dicho libro era que fueran jóvenes promesas del panorama literario, con una obra publicada, pero sin la carrera artística consolidada. 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”⁷, quienes presentaban como idea común una visión crítica y reflexiva del mundo y su entorno. Estos escritores suelen situar sus obras en el contexto urbano argentino y, sobre todo, bonaerense. A pesar de su aparente visión heterogénea, manifiestan experiencias que los

⁶ 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.

⁷ 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.

influyen: infancia durante la dictadura, adolescencia bajo la etapa postdictatorial, juventud como estudiantes en la Facultad de Letras, víctimas de la crisis de 2001, etc. Enriquez se presenta actualmente como una de las principales narradoras argentinas, con una sólida trayectoria en la que recibió diversos y prestigiosos premios. Además, es periodista y docente. Los títulos que conforman 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* (donde demuestra su pasión por la música y el fenómeno “fan”) (Literatura Random House, 2017) y *Nuestra parte de noche* (2019), ganadora del Premio Herralde convocado por la editorial Anagrama; el cuento largo “Ese verano a oscuras”, con ilustraciones de Helia Toledo (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 marcada a un único género o temática, la obra de Enriquez se caracteriza por el uso amplio del noir y lo sobrenatural dentro del espacio cotidiano de lo real. Su escritura se muestra fascinada por los temas del mal, la crueldad y el horror, mostrando una propuesta de la estética gótica. Asimismo, encontramos en su escritura un fuerte componente de la literatura de género, marcada por un frecuente protagonismo femenino en las edades más jóvenes de la vida (infancia y adolescencia). La violencia, el terror, el horror, la represión, el compromiso social y político, la memoria traumática del pasado cercano, el ambiente argentino son habituales en sus textos. Veremos en este trabajo más detalladamente, cómo algunos de estos aspectos se hallan presentes dentro de esta actual.

2.2 El concepto de lo gótico

El análisis de lo gótico en el siglo XXI en Latinoamérica se pone dentro de los estudios culturales latinoamericanos que analizan cómo ciertas formas occidentales se adaptan a la realidad del Nuevo Continente. Así, entramos en el territorio de la apropiación, para el cual se han usado varios términos como hibridación o mestizaje. Concretamente, la fusión de transculturación y desfamiliarización es lo que da lugar a la ubicación de lo gótico. Este último habla de la reubicación de la estética en Latinoamérica, teniendo en cuenta su propio contexto, pero manteniendo los temas y tópicos habituales del 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, homenajea y parodia el género europeo, con el fin de ejercer una crítica social dentro del propio medio”.⁸

Por otro lado, en relación con lo gótico se relaciona lo “ominoso” o “siniestro”, traducción de *Das Unheimliche*, término proclamado por Freud en su ensayo de 1919. Este término hace referencia a aquellas experiencias acumuladas en la mente en forma de recuerdos encubiertos que surgen al presente de algún acontecimiento que causa temor o, al menos, una emoción desagradable en el sujeto. Para que se pudiera dar, debe aparecer una serie de factores, que se producen sin que el sujeto afectado sea capaz de entenderlos de la manera racional o hallar los motivos por los cuales se han producido. El antónimo de *Das Unheimliche* es *heimlich* (“familiar”). Se asocia a lo agradable, esencial y doméstico. De ahí la dualidad propia de la palabra y su difícil interpretación a otras lenguas. Esto se debe a que lo familiar también va unido a lo individual: se asocia a ese carácter oculto que se construye en el propio interior, no permitido a los demás de cara al público. En este sentido, se puede considerar 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”.⁹ Es la idea que propone 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”.¹⁰ De ese modo, nos movemos 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

⁸ 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.

⁹ Ana Isabel CAJIAO NIETO, *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2016. p. 32.

¹⁰ Julia KRISTEVA, *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1991. p. 9.

nosotros como real”.¹¹ Así entramos en el ambiente del terror. Todos estos conceptos están relacionados con el proceso de mestizaje cultural. En ellos el ser latinoamericano se convierte en sinónimo de “monstruosidad”. Para concluir, esa ubicación es un movimiento híbrido desde su nacimiento. En él la figura tradicional del monstruo se muestra de relaciones políticas y toda la pertenencia gótica se traslada a otra geografía en un proceso de reivindicación de lo propio que tiene como intención:

“enfatar el ejercicio de creación de espacios de otredad familiar —sinistra— 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”.¹²

2.3 Lo gótico en la obra de Cortázar

Como mencionó Cortázar en *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* (1975) este ha sido un género que los argentinos han gustado y han participado con placer en el siglo XX, dotándolo de unas variedades que lo han renovado y ampliado en el plano universal. Lo gótico argentino dispone de unas características que lo individualizan y lo destacan frente a otras expresiones góticas del subcontinente americano. La literatura latinoamericana ha producido un número importante de escritores que cultivan este género fantástico. Se pueden mencionar muchos ejemplos de autores como: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares o ya mencionado Cortázar. De cualquier manera, el argentino destaca en estas notas la variedad, con relaciones de superioridad manifiestas, de estos autores frente a las producciones de otros autores latinoamericanos. Además, se considera que seguir con la dirección literaria de finales del siglo XVIII en la literatura marca una falta de innovación. Se dirige a Edgar Allan Poe (un autor americano que es considerado como el fundador del género del horror moderno y que fue admirado por Cortázar que tradujo sus escrituras al español) como modelo prototípico de autor gótico, imaginativo e innovador frente al modelo

¹¹ Sigmund FREUD, “Lo siniestro”. Freud. *Obras Completas*. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, p. 2500.

¹² 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.

tradicional y repetitivo. En cuanto al cultivo del género, afirma que este es conveniente en épocas del aumento de la razón. El apoyo de la literatura gótica en el siglo XVIII y de las historias de fantasmas en el siglo XIX, solamente podían conseguir su máxima efectividad en épocas puramente racionalistas y en las que las supersticiones o mitos se presentan totalmente superadas.¹³ Para concluir, en estas breves frases, si dejamos de lado su subjetividad, se evidencian los rasgos característicos de la literatura argentina dentro del panorama amplio latinoamericano. También, se pone en evidencia la necesidad de una renovación que revela el género frente a los nuevos tiempos.

¹³ Julio CORTÁZAR, *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n.º 25, 1975.

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

Esta novela se ambienta en las últimas décadas del siglo XX, recorre los años 60-70, de sicodelia juvenil de Londres y Argentina; los finales de la dictadura argentina (1976-83), conocida como Proceso de Reorganización Nacional; la época postdictatorial de los 80 y llega a los años 90. Las experiencias que quedan en la memoria de la dictadura ocupan en tiempos de democracia un constante tema de la Nueva Narrativa Argentina y, también de la producción de Mariana Enriquez. Es donde se representa la realidad vivida en esos años y sus consecuencias que pasan después. Esto no significa que la novela se reduce solamente alrededor del ambiente político. Nos encontramos ante una novela, que mezcla la denuncia social con el placer de narrar historias, la concepción de escritura como entretenimiento y los recursos de excitación, generando una novela rica en lectura y perspectiva. El resultado e la intención es una historia de terror insertada al ambiente cotidiano y político.

Todos los lugares se ambientan en Argentina salvo una parte perteneciente a la narración de Rosario, que tiene lugar en Londres de los años 60-70. Esta parte además inserta una historia dentro de la principal: los orígenes de la familia creadora de la Orden, en los siglos XVIII y XIX en África e Inglaterra. Todo lo dicho conforma la estructura de la novela. Como se puede ver, se trata de una estructura compleja muy elaborada. El resultado es muy afinado y perfectamente entrelazado, mostrando que estamos ante una novela total, seguida en su ambición de la escrita por los grandes narradores hispanoamericanos. Además, se perciben paralelismos y vasos comunicantes con otros relatos de la autora, tanto en los acontecimientos expuestos como en los personajes. Esto nos podría recordar en cierta manera las conexiones que establecía dentro de sus obras también Gabriel García Márquez.

Este tema de maldad, que es uno de los grandes temas de lo gótico, adquiere dos puntos de vista en la novela. Por un lado, encontramos lo sobrenatural, encarnado en esa fuerza desconocida y oscura que Juan y Gaspar son capaces de aceptar como medios y a la cual la Orden adora. Los miembros de este orden buscan la inmortalidad y, para ello, están preparados realizar lo que sea necesario: torturar en crueles rituales a los inocentes, llevar a Juan, como el único medio del que disponen, hasta la muerte para que siga cumpliendo su misión, sacrificar a Gaspar para que de alguna manera sustituye a su padre. El culto que sigue la Orden se desarrolla de espaldas a la colectividad, soportándose en la superioridad de clase que les otorga 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. De este modo, las víctimas de la

represión dictatorial les sirven para esconder las muertes que causan o impulsan sus rituales. De esta manera, se establece una relación entre el poder de la secta, de origen sobrenatural, con el poder cotidiano realista de la dictadura, que se complementan uno al otro.

Ambos poderes basan su influencia en la represión y la violencia. Es un proceso simbiótico, es decir, tanto la Orden como el Estado necesitan de los más pobres y vulnerables para continuar con ese poder. Así, la Orden necesita de la intervención de Juan para lograr a la vida eterna en una situación de “antropofagia”, pues va absorbiendo la vida de otros para sobrevivir. Incluso en los rituales se describe literalmente cómo la Oscuridad se alimenta de los cuerpos que le ofrecen como en el momento del 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”¹⁴

La violencia que surge de estos dos poderes es fundamentalmente física. También se muestra una violencia psicológica, pero en la novela se nos presenta un especial protagonismo a los cuerpos deshonrados. Observamos entonces los cuerpos torturados, desaparecidos, violados y poseídos.

En *Nuestra parte de noche*, la evolución que presenta la historia de la Orden continúa la presentación de control del poder sobre el cuerpo; cuando Rosario habla de sus orígenes, cuenta cómo sus antepasados, llevaron al límite físico (vital) a los medios celebrando rituales de manera cotidiana, por lo que estos morían a los pocos meses. Sin embargo, durante la existencia de Juan, los rituales se reducen a una cada año para guardar la vida del joven más tiempo y así hallar la fórmula de la eternidad.

De este modo, la Orden se forma como un organismo de control de un poder sobrenatural, a la que la sociedad observa como una familia perteneciente a una clase social alta argentina que simpatiza con el régimen dictatorial. La jerarquía dentro de este grupo se instituye también a través del cuerpo y el dolor. De hecho, los iniciados promocionan de categoría si son afectados por la Oscuridad; es decir, heridos por las garras del medio, por lo que la cicatriz que les deja este gesto es presentada con orgullo. De esta manera, la deformación obtiene un valor

¹⁴ Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona: Anagrama, 2019, p.133.

destrutivo. El protagonismo del cuerpo aparece de igual manera en la enfermedad de Juan: produce un estado de somatización de la represión ejercida por la orden sobre su condición de medio. Gracias a ella y a la intervención del Dr. Bradford, Juan ha sobrevivido el paso de los años, pero también por su culpa su estado se ha agravado. De esta manera, se construye paralelamente una relación parasitaria y simbiótica. Así, queda clara la idea de que todo el poder corrompe y limite al individuo en un estado de continua dependencia. Tomándolo de la perspectiva sociopolítica, el ciudadano, en su ambiente individual y colectivo junto al resto de habitantes del país, se forma como el alimento fundamental, nivel estructural que apoya el poder estatal, sin cuya presencia todo el sistema se vendría abajo. Pero, al mismo tiempo, el ciudadano necesita ese poder, por más presión que sea, para que le proporcione unas condiciones básicas que le posibiliten el desarrollo vital como persona y unos derechos mínimos que le concedan la calidad de ciudadano.

No obstante, en esta relación desigual siempre los que se sitúan más arriba se aprovecharán gracias a su posición para recibir los mayores beneficios, con el mínimo esfuerzo posible, en agravio siempre de aquellos en posición más vulnerable. Sin embargo, el cuerpo también se encuentra en otro tipo de manifestaciones más positivas, como las escenas sexuales explícitas y el acto de libertad sexual de los personajes.

El sexo se convierte aquí en una posibilidad de huida en el Londres de los años 60 para Rosario y Juan. Por un lado, es una actividad que establece su vida con el resto del mundo y por otro, expresa un acto de liberación del cuerpo. En cuanto a las actividades sexuales llevadas a cabo dentro de la Orden, la provocación de esto fuera de su ambiente de influencia indica una expresión de rebeldía por parte de la pareja protagonista. Dentro de la Orden el poder rodea sobre las mujeres; concretamente, en el trio dirigente conformado por Florence, Anne y Mercedes. Esta última protagonista (madre de Rosario) indica un caso especialmente significativo, representado por su aspecto físico terrorífico y su carácter asqueroso. Probablemente sea el personaje más odioso de toda la novela, sobre el que podemos leer en relación 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”.¹⁵ Esta mujer, encarnada como una bruja maliciosa de las narraciones antiguas orales, lleva a cabo acciones y rituales crueles con niños indígenas abandonados

¹⁵ Ibid., p. 114

o robados por sus partidarios, a los que mantiene encarcelados en los subterráneos de su ambiente familiar.

“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”¹⁶

En este sentido, su personalidad se puede pensar como modificación de la figura del monstruo gótico. Pero ella procede de lo real, una mujer de carne y hueso, lo que la acerca al terror cotidiano. Justamente con este hecho se encuentra la experiencia de la maternidad, otro de los temas mencionados en la novela. Mercedes no solo odia a su hija, sino que posibilita su desaparición, mientras la otra líder de la secta, Florence, lleva a su hijo Eddie a la locura en su ambición por convertirlo en médium. Frente a ellas, encontramos personajes femeninos más positivos. Rosario, madre de Gaspar y mujer de Juan, es una joven que dirige su independencia y su sexualidad con libertad. Se establece en Londres para estudiar y alcanza el doctorado en antropología popular indígena, con una tesis sobre San La Muerte. Este poder femenino alcanzado no es algo nuevo en la creación literaria de Enriquez, en cuyos relatos encontramos personajes femeninos especialmente fuertes, que en la novela se mantienen en los nombres de Adela, Vicky, Tali o Laura. Otro de los temas presentes en la novela viene dado por la religión heterodoxa, también frecuente en las novelas góticas anglosajonas. La fe que creen los miembros de la Orden toca de cierta manera al fanatismo. El final del libro, además, prueba cómo todos los esfuerzos de la secta resultan inútiles, pues los seguidores acaban devorados por su propio dios. En cuanto al tipo de creencias, encontramos la presencia de tradiciones autóctonas y populares, dirigidas a la oralidad. Algunas proceden de leyendas y otras se dirigen al ambiente nacional o incluso local. Este es el caso del culto a San La Muerte, San Huesito, el mito del imbunche o las alusiones a los brujos de Chiloé. Algunos de estos, relacionados con sus orígenes familiares correntinos, ya se han presentado en cuentos de la autora (como “El chico sucio” [Enriquez, 2016]).

¹⁶ Ibid., p.157.

Un rasgo común en la escritura de los argentinos es la fusión del elemento autóctono (mitos, creencias o geografía local) con el elemento ominoso. O más bien, la fusión de lo siniestro con referencias culturales universales del carácter más diverso, donde se unen alta y baja cultura. Este hecho se puede calificar como “pastiche pagano” de Bizzarri, en el que encontramos manifestaciones 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 letreros de neón del súper de la esquina conviven con los altares dedicados a los ídolos más diversos y las 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”.¹⁷

Este mestizaje de elementos heterogéneos, también es una de los rasgos significativos de la época contemporánea, como consecuencia de “la refundición salvaje que identifica el idiolecto de globalización”.¹⁸ Al poner en escena la desconcertante condición hauntológica de las sociedades postindustriales, la escritora parece evocar la crisis de presencia del Yo que las define:

“[...] 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”.¹⁹

En *Nuestra parte de noche* nos podemos fijar en bastantes ejemplos de esta fusión de elementos culturales. Este hecho, por un lado, registra el género de terror como cultura popular, borrando la interpretación como un producto solamente de élite. Así lo muestra Enriquez en relación a un sistema que trata de:

“[...] 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

¹⁷ 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.

¹⁸ *Ibid.* p. 221.

¹⁹ *Ibid.* p. 220.

literatura, como digo yo, 'de la imaginación', y el confinamiento de esa literatura al juvenil me parece una pérdida para los adultos".²⁰

Por otro lado, la fusión de elementos supone una adaptación del gótico a las nuevas épocas. De ahí la presencia en la novela de la reproducción de la manera de vivir como hippie en la sociedad en Londres (sus formas de vestir, el contacto con las drogas, la promiscuidad sexual). Otro ejemplo es la aparición de David Bowie en la obra como una figura, que se nos representa como un joven que tiene alguna aventura 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".²¹ Su aparición tiene que ver con el ambiente andrógino que aparece en la novela, buscado por la propia autora:

"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".²²

El proceso de modificación, ampliación y adaptación de lo gótico también se refleja en la evolución de los personajes. Algunos personajes todavía estereotipados (las damas en apuros, femmes fatales, crueles villanos, antihéroes, etc.), ya no son en la posición como lo fueron los primeros modelos del género. La tensión de lo gótico, que hace oscilar al lector entre el sentimiento de atracción y aversión hacia lo narrado, se refleja 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 Jeekyll y Hyde o Dorian Gray, héroes y villanos de sus respectivas historias".²³

Esta ambigüedad se percibe especialmente en la figura de Juan. Como médium, simboliza la oscuridad en su propio cuerpo, en una modificación de los primeros modelos de esta figura. Así, resulta el prototipo de carácter romántico: hermoso e insano, consigue la edad adulta pese a la predicción de una muerte prematura por su enfermedad cardíaca; físicamente

²⁰ 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.

²¹ Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 404.

²² Elena HEVIA, "*Mariana Enríquez: 'Leía sobre las torturas militares y a la vez a Poe'*", El Periódico, 11 feb. 2020.

²³ 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.

imponente por su altura, resulta totalmente frágil; con angustia lucha por su destino (especialmente por su hijo Gaspar) hasta el final. Apretado y solitario, parece como una figura apasionada, promiscuita y bisexual, que se divierte por los psicotrópicos y es exageradamente sensible. En algunos momentos se comporta de manera violenta, llegando a aporrear a su propio hijo. Pero, al otro lado, se nos presenta como un padre que protege y está enamorado de su mujer, preparado hacer lo que sea inevitable por salvar a su familia, a pese de que lo quita su propia vida.

En la propia historia de Juan encontramos el tema del modelo experimental de la ciencia. El doctor Bradford experimenta con él, de la misma manera que se nos presenta en Frankenstein. Pero el protagonista, en vez de despertar horror, provoca fascinación tanto en hombres como mujeres, recordando la suntuosidad de los grandes héroes o dioses de la Antigüedad. En conclusión, en la figura de Juan se juntan varias tradiciones y tópicos, lo que representa la modificación del género en la obra de Enriquez. El otro personaje de la novela es Gaspar, el hijo de Juan, con semejantes paralelismos con su antepasado. Por el lado físico hereda su atractividad y de carácter hereda la independencia y desconfiado y testarudo, muestra una latente agresividad. Estos relatos son muy bien reflejados a través de breves comentarios del narrador, evidenciando el gusto de ambos por el nadar y las mujeres sin maquillaje, o sus manías de enrollar el dinero o ingerir las pastillas sin agua. Entonces, se retratan episodios que enfatizan el peso de la herencia genética de ambos. De esta forma, el padre e hijo se convierten en el centro sobre el que giran las esencias 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 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”.²⁴

Frente a esta postura pesimista, encontramos en la historia la presencia del amor y la amistad que es indestructible ante el mal. Entre los personajes dirigidos afectivamente no existe la infidelidad, ayudan entre sí, sin importar las consecuencias. Un buen ejemplo muestra Juan que hace todo lo que pueda, literal y metafóricamente, por salvar a su hijo con la intención de mantener la ignorancia de todo lo que se relaciona con la Orden. Este comportamiento, a medida

²⁴ Manuel SOLLO, “*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.

que va creciendo el niño, se muestra efectivo, pero también es doloroso porque causa el alejamiento progresivo entre el padre y el hijo que no entiende las medidas de un hombre que lo cuida. Este carácter perjudicial del silencio se pueda entender en ambiente político y ser trasladado al silencio de desapariciones que impuso la Dictadura sobre sus habitantes. En ambas situaciones, el silencio forzoso se presenta de manera no efectiva tanto en el ambiente político como en el crecimiento del hijo. Un ejemplo bueno es el episodio en que Juan se niega a que Gaspar se comuniquen con los fantasmas de los desaparecidos mientras el viaje de Buenos Aires 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”.²⁵

O también en el momento cuando Gaspar intenta hallar el lugar de Diana, la perra muerta de su amiga Vicky:

“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”.²⁶

De esta manera, Enriquez saca lo oculto, hecho que encuentra una espléndida expresión en el episodio dedicado a la casa de Villarreal. Evidentemente se puede relacionar con el cuento “La casa de Adela”, integrado en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). La protagonista del relato y Adela son la misma no solamente porque comparten el mismo nombre, sino también por el carácter, aspectos físicos y historias que mueven a la construcción del personaje. Este pasaje es uno de los más claves de la novela, no solamente por los traumas que provoca en los personajes que sobreviven la situación (Vicky, Pablo y Gaspar), sino por las apariencias en que podemos fijar en él. Estamos precisamente ante uno de los tópicos habituales del género gótico: el chalet encantado y el grupo de niños que se adentra por curiosidad en ella con trágicas consecuencias, pero Enriquez lo modifica con un sentido más bien político; se

²⁵ Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 56.

²⁶ Ibid. p. 204-206.

puede interpretar la casa como una metáfora de la dictadura y la desaparición de la niña como un ejemplo de las ocurridas.

Otro de los tópicos presentes de lo gótico es la figura del fantasma, que ocupa la escritura de Enriquez, adquiriendo un sentido político, entonces permite indicar a los desaparecidos por la dictadura argentina. Su presencia produce consecuencias en el mundo de los que viven (como el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” [2016]), “La angelita desenterrada” [2009] o “Chicos que faltan” [2009]). En el caso de *Nuestra parte de noche*, el fantasma se encarna en Adela, que se aparece de forma repetitiva a Gaspar desaparecida en el interior de la casa. Este episodio parece el más terrorífico de todo el libro. Por un lado, por la presencia de lo sobrenatural rodea a la casa, la que posteriormente descubriremos como un “Lugar de Poder” o “Otro Lugar”: “casas que, por fuera, tenían un aspecto, pero por dentro, eran completamente distintas”.²⁷ Se trata de un espacio introductorio que permite acceder a territorios gestionados por la Oscuridad. En la obra se mencionan los que existen en la mansión de Puerto Reyes o que encuentran Rosario y Juan en Londres. Funcionan como otras dimensiones, por esto, no están gestionadas por las leyes del mundo cotidiano. En estos lugares reales se instala cierta condición fantasmagórica (como con la casa de la calle Villarreal) como metáfora de la represión de la dictadura argentina o como un eco de esos lugares del pasado donde muchas víctimas fueron asesinadas o presionadas (como en “La hostería” [2016]).

En la novela estos “Lugares de Poder” se presentan como desconocidos terroríficos por parte de figuras que desconocen el universo sobrenatural de la Orden (Vicky, Pablo, sus padres), pero son aceptados por los que están bajo la influencia de la Oscuridad. Para estos, lo que produce terror es apreciar lo ominoso en el espacio de lo real, con rasgos presentes en la vida cotidiana y justamente con esto el miedo forma la base de la narración.

El hecho de “lo siniestro” se produce también mediante la estructura paralela de la trama. La primera parte, desde la perspectiva de Juan, recibe un relato narrado desde la perspectiva de Gaspar, donde se muestra el peso de la herencia del padre al hijo. Se produce la incomprensión creciente de Gaspar frente al comportamiento de su padre a medida que este enferma. El ya adolescente deja de reconocer al padre que lo guardaba para encontrarse a un enfermo impredecible y violento. Es justamente este momento cuando aparece lo ominoso: lo familiar deja de existir. La culminación de este proceso se da en una escena brutal en la que

²⁷ Ibid. p. 406.

Juan corta el brazo de su hijo hasta el hueso para insertarle un signo de protección ante la Orden. No explica su acción al hijo, lo que hace que el hijo piensa que su padre lo detesta y que se ha vuelto loco en una de las descripciones más brutales de la novela, entonces muestra la sensación de sensibilidad y soledad que provoca esta acción en el hijo. Momentos en los que percibimos el mecanismo de “lo siniestro” son frecuentes en toda la novela, tanto desde la perspectiva argumental como estructural. De esta manera provocan las apariciones inesperadas de figuras o perspectivas nuevas en el viaje por carretera narrado en la primera parte, cuando Juan se encuentra con un joven fotógrafo con el que tiene un encuentro sexual. Ese reaparecerá en la última parte como el Andrés Sigal, mecenas de Pablo y amigo de Gaspar que contribuirá a ofrecer una nueva perspectiva de Juan. Luego, el personaje de Marita lee un artículo de la reconocida periodista Olga Gallardo que fracasó su carrera por enloquecer bajo extrañas circunstancias. Pronto podemos descubrir que esta mujer es la narradora de la crónica que forma la quinta parte del texto. Por último, menciono el ejemplo de la identificación entre la prima de Rosario, Beatriz, y su hija baldada, con Adela, la amiga de Gaspar, y su madre. El uso de rasgos físicos también intensifica la sensación ominosa. Las partes humanas que formaban parte del ser, pero han dejado de serlo se han movido al umbral del cuerpo, bien por expulsión, amputación se constituyen como elementos abyectos, al abandonar los límites de lo subjetivo del individuo. Al abandonar al sujeto se convierten en objetos: residuos físicos que pasan a constituirse como figuras extrañas. Sin embargo, al ser en origen que procede de nosotros mismos y los reconocemos como propios, esto produce el fenómeno de lo siniestro, con la conocida sensación de 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”.²⁸

También el efecto de lo siniestro se intensifica con el uso del recurso de la visión del futuro, donde se indica algo que va a ocurrir a un personaje: “Gaspar recordaría ese día, y esa noche, como el último día feliz en muchos, demasiados años”²⁹; “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”³⁰; “Después, se enteraría Gaspar, los detenidos iban a llegar a ser más de

²⁸ Ibid. p. 228.

²⁹ Ibid. p. 308.

³⁰ Ibid. p. 564.

doscientos”.³¹ Otro ejemplo de lo ominoso son los ecos que oyen Gaspar y Juan en los lugares que murieron. Son víctimas de la dictadura que murieron en crueles condiciones y quedan como almas deambuladas en el mundo de los vivos, sujetados al lugar donde murieron. La condición de médiums es lo que permite a nuestros protagonistas reconocerlos. Como un ejemplo, en el que Juan y Gaspar llegan a un hotel donde el hijo siente una de estas 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”.³²

También disponemos de las ausencias, que se puede ver especialmente en la figura de Rosario, esposa de Juan y madre de Gaspar, desaparecida por el trío de matriarcas de la Orden, tan cercanas a la dictadura. También se puede llegar al personaje del padre de Adela, quien luego se revelará como guerrillero muerto durante la dictadura. O incluso se puede aplicar a desfiguraciones o partes del cuerpo como el brazo del que Adela no dispone, pero que la chica sigue sintiendo. Las desapariciones presentes en la narración producen la imposibilidad de llevar a cabo el duelo de forma natural por parte de sus seres queridos: “para vivir el duelo, hace falta un reconocimiento social de que la muerte es real. Para eso, hace falta un cuerpo”.³³ Esto es lo que le ocurre a Juan en su búsqueda de Rosario o a Gaspar y sus amigos ante la desaparición de Adela. De forma semejante, en la crónica de Gallardo, se describe el dolor e impotencia de las familias que están esperando noticias de sus muertos, con voluntad de guardar en memoria a todas esas víctimas olvidadas. Por último, la posmemoria, es otro de los temas presentados en *Nuestra parte de noche*. Pone en evidencia cómo estas desapariciones no solamente influyen a quienes las sufren, sino también a todas las personas cercanas a los desaparecidos que no vivieron directamente la violencia. Ese dolor que ataca y siempre vuelve en los cuentos de Enriquez, y se expresa de formas muy diferentes: en la dicha figura del revenant (como en “El desentierro de la Angelita” [2009] o “Chicos que faltan” [2009]); en las fobias y obsesiones (“El patio del vecino” [2016], “Fin de curso [2016]) u horrores psicológicos de los personajes (“Nada de carne sobre nosotras” [2016]); en el miedo irracional que

³¹ Ibid. p. 593.

³² Ibid. p. 25-26.

³³ Geneviève FABRY, “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de estudios filológicos*, n.º 28, 2005, p. 57.

experimentan ante un hecho evidentemente cotidiano (“La hostería” [2016]). Como menciona Leandro-Hernández:

“El relato de Enriquez propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural. Sujeto y otredad se enfrentan desde lo terrorífico. Enriquez 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.”³⁴

Finalmente, algunos temas que se nos presentan como secundarios, pero también son importantes en *Nuestra parte de noche* son la sexualidad y erotismo, temas que se pueden considerar habituales en la escritura de la argentina. En la novela encontramos varias opciones y orientaciones sexuales. Hay personajes heterosexuales (Gaspar, Luis); homosexuales (Pablo, Andrés Sigal, Laura) o bisexuales (Rosario). Varios de ellos además están dotados de la característica de ambos sexos que cubre la narración. Las expresiones sexuales y la sensualidad son evidentes; sirven como una forma de liberación de los personajes frente al poder de la Orden. En algunos momentos, estas escenas forman parte de rituales satánicos; de reuniones juveniles o clubs ilegales donde los homosexuales se contagian del sida en Buenos Aires en la época de democratización del país. En este sentido, la autora lleva a cabo una labor de crónica que testimonia de alguna manera el sufrimiento de todos esos enfermos olvidados.

“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.”³⁵

En cuanto al estilo, escribe con un estilo prudente, pero claro. Esto no significa que en ciertos momentos no utiliza el lenguaje técnico, sobre todo, en el ambiente médico como, por ejemplo, para hablar de la enfermedad de Juan. Es un estilo muy directo, describe los pasajes tenebrosos o violentos, narrados con gran realismo, con descripciones duras y descarnadas, pero

³⁴ 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 Enriquez”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n.º 2, otoño 2018, p. 162-163.

³⁵ 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.

sin caer en lo mórbido. Por otro lado, el horror de la situación no impide que exista una belleza poética del lenguaje. Lo podemos ver al final de la novela donde se percibe una identificación típicamente romántica del individuo, Gaspar, con la noche silenciosa y las estrellas:

“Le gustaban las lluvias violentas y cortas de Misiones, los ríos de tierra roja, el prelude a la noche negra y caliente con las estrellas que latían en el cielo. Un brillo, el silencio, otro brillo, como un corazón exhausto”.³⁶

En conclusión, esta novela se puede considerar la más ambiciosa de Mariana Enriquez. Es la culminación de toda su narrativa escrita hasta el momento. Nos presenta varios recursos, temas, obsesiones que están presentes en sus anteriores obras, pero los desborda y difunde en una novela total, siguiendo el estilo de los grandes autores latinoamericanos del “boom”. Asimismo, pertenece a la literatura de terror y gótico, una literatura social de la Argentina postdictatorial, pero sin caer en los convencionalismos de la literatura realista y políticamente comprometida. Esta novela es muy rica en recursos y temas que proceden de la actualidad y, al mismo tiempo, de la tradición gótica (el fantasma, la mansión abandonada, los personajes complejos, la presencia del miedo, la secta, los elementos sobrenaturales). Hay una prudente utilización de la técnica narrativa: el uso del perspectivismo, las varias voces narrativas, la alteración del tiempo, los detalles, la expresión del tiempo histórico. Todo ello la convierte en una obra popular en lecturas y de gran calidad literaria, a la vez que elevan el nombre de Mariana Enriquez al nivel de los grandes autores latinoamericanos del siglo XXI.

³⁶ Mariana ENRIQUEZ, *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 667.

4. El papel de los cuerpos desaparecidos, fantasmas y la memoria

En este capítulo introduzco la lectura de los cuentos “Cuando hablábamos con los muertos”, “Chicos que faltan” y “El desentierro de la angelita” de Mariana Enriquez, compilados en su colección de cuentos en el libro *Los peligros fumar en la cama* (2017). Mediante estos cuentos intento mostrar el problema existencial de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura. Su incomodidad por la ausencia en la vida, su ilusión e incompletud o su infamia. Estos temas presentan los terrores políticos de la dictadura en Argentina junto con la reflexión en torno al olvido y memoria.

4.1 “Cuando hablábamos con los muertos”

Mariana Enriquez destaca fuerza al uso de lo sobrenatural en “Cuando hablábamos con los muertos” para formar un espacio otro desde dónde podemos acercarse al pasado argentino, creando una reflexión en torno a la memoria y su reinterpretación mediante el tiempo ante traumas colectivos. Para conseguirlo, la autora intenta formar la idea de lo fantástico como posibilidad de provocar unos sentimientos horrorosos en el lector. Estos sentimientos se dan mediante la aparición de fantasmas y su comportamiento con un grupo de chicas adolescentes que buscan intensamente acerca de los desaparecidos por la dictadura cívico-militar en Argentina.

Una de las definiciones posibles del género fantástico es la capacidad de provocar miedo en el lector. Esta posibilidad se muestra por la aparición de lo sobrenatural dentro de un ambiente real, lo cual será explicado como lo ominoso, del cual “no hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror”.³⁷ El miedo ocupa el papel de lo imaginario de cada una de las personas, lo cual “parece brotar de la condición más humana del humano ser: su condición frágil”.³⁸ Este sentimiento se relaciona, según Bravo, 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

³⁷ Sigmund FREUD, “Lo ominoso”, en *Obras completas*. Volumen XVII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, p. 219.

³⁸ Víctor BRAVO, “El miedo y la literatura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 2005, p. 13.

verdad; y su reconocida exactitud garantiza en todas las épocas la autenticidad y dignidad del relato de horror preternatural como género literario”.³⁹

Este temor ante lo desconocido proviene de una tradición que intentó a organizar el mundo obvio e ambigüo con verdades absolutas y fijas. Por un lado, encontramos la realidad, que realmente vivimos nosotros mismos mediante nuestros sentidos y, por otro lado, encontramos una realidad imaginaria mítica formada por la religión y la creencia en la existencia de Dios. Todo lo que sale fuera de esta percepción de lo espiritual y corporal, se ha incluido a lo imaginario colectivo como lo desconocido y temible. Lovecraft opina:

“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”.⁴⁰

Con estas ideas se presenta el cuento de Mariana Enriquez, que intenta provocar temor en el lector fusionando lo fantástico con la realidad argentina: mediante la ficción se pone en evidencia el alcance de los desaparecidos realizados por la dictadura cívico-militar. Ante este momento histórico que todavía hoy en día intenta regenerar la identidad y la memoria de las víctimas de un proceso político de exterminación total, se enfrenta un presente marcado por ese dolor del pasado que resiste vivo. Con esto, las generaciones posteriores a este momento histórico político echan la culpa por esta violencia, viven con ella y la sienten como si fueran afectados con la misma. Mariana Enriquez, afectada por este período de violencia desarrollada en su país natal, se considera además afectada por algunos autores de literatura de terror, pero más bien su forma de expresión se aproxima a lo siniestro de un carácter más social: desde la violencia de los suburbios argentinos hasta la violencia del género, el fantasma del pasado de la dictadura de su país y la sensibilidad del ser adolescente. Como dice la autora:

“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

³⁹ Howard P. LOVECRAFT, *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.* p. 9.

importante para mí, y a Robert Aickman, que ahora mismo me vuelve loca, y a autores que han tratado la ciudad como personaje, como 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”.⁴¹

La referencia a Stephen King y a otros autores maestros del género de terror no es insignificante: a través de esta mención aparece una clara intención de relacionar cronológicamente su obra con la de estos autores. El género fantástico se pueda considerar muy hipertextual, lo que ofrece al autor la posibilidad de inspirarse de diferentes fuentes para formar uno de sus principales rasgos: formar lazos inesperados alrededor de la historia. Al hablar de relación genérica hipertextual, Jean-Marie Schaeffer la 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”.⁴²

Schaeffer representa esta relación entre géneros literarios como identificación genérica moduladora, no pretende ser fatigoso al generar relaciones entre géneros literarios que pretendan incluir todos los rasgos de un determinado género, sino ofrecer un marco general sobre el que el autor pueda elegir algunos elementos y usarlos de manera subjetiva, con lo que el género al que trata será enriqueciéndose y transformándose con cada nuevo uso que utiliza algunas de sus características. Podemos decir que Enríquez dialoga con el género de terror en “Cuando hablábamos con los muertos” por la posibilidad de proponer el género en que pueda ser políticamente destructiva, con lo que puede acercarse al tema del contexto argentino postdictatorial desde un ambiente literario que se distancia del mismo mediante el elemento sobrenatural. En la literatura fantástica el intento de determinar la trama del cuento en la comodidad del hogar resalta aún más la situación sobrenatural. La autora crea un ambiente verosímil por la descripción de lugares comunes e incluye el elemento sobrenatural en el entorno donde desentona más: lo cotidiano. Este es una solución habitual de la literatura fantástica, la cual utiliza el espacio literario para poner en duda la realidad. En palabras de

⁴¹ Laura FERNÁNDEZ, «Mariana Enríquez: “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género”», *El Cultural*: [05-12-2017].

⁴² Jean-Marie SCHAEFFER, *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006, p. 118-119.

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”.⁴³ La presencia de lo siniestro se da en ambientes que podemos considerar protegidos, es muchas veces en la comodidad de nuestro hogar donde se producen las aberturas por donde lo sobrenatural se infiltra en la cotidianidad de los personajes.

En “Cuando hablábamos con los muertos”, Enriquez se ocupa del espacio del hogar hasta tal punto que lo convierte en una frontera por la que se introduce la mezcla de dos mundos: el físico (que es real de las chicas) y otro que representa un mundo más allá de nuestra percepción, el lugar de los muertos. Este ambiente interdimensional en que se transforma la casa de la Pinocha introduce a una lógica que transforma el ambiente seguro y cotidiano del hogar y lo modifica en esa zona interdimensional donde la comunicación con los muertos ya es posible. Este ambiente que está entre dos mundos puede entenderse desde la lógica del cronotopo del umbral, que Mijail Bajtin define así:

“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”.⁴⁴

Enriquez produce este umbral espacio/temporal donde surge la posibilidad de producir nuevas formas de meterse al pasado argentino a través del contacto con el mundo que está más allá. La autora altera la lógica de la realidad que dirige el texto e inserta dentro de este ambiente interdimensional el hecho sobrenatural. Este otro espacio potencia una visión acerca de la situación de los desaparecidos en Argentina. El fantasma vuelve al mundo de los vivos para que su memoria sea regenerada, para que mediante su presencia espectral se conserva vivo el recuerdo de los crímenes de esa humanidad cumplidos por la dictadura. La autora 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

⁴³ David ROAS, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 8.

⁴⁴ Mijail 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.

acotados”⁴⁵ y, además, como figura que vela y censura a quienes se atreven a dialogar con su memoria. La figura del fantasma le ayuda a Enriquez traer al ambiente ficcional la situación de los desaparecidos por la dictadura cívico-militar, pero desde un ambiente otro, donde se altera la lógica de lo real desde donde se aborda usualmente el tema. El fantasma, como criatura insertada en una aparente realidad inspirada en la nuestra, pero que no pertenece a la misma, crea una raja desde donde descompone 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”.⁴⁶ Al mencionar el fantasma, aparece un término importante estudiado por Sigmund Freud que se denomina “lo ominoso”, que puede ponerse en oposición 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”.⁴⁷ Según el autor del psicoanálisis, este temor ante el aparecido (muerto) viviente está relacionado con las ideas del fin de la vida y con la de aclarar qué hay después de la muerte, siendo estas interrogantes una constante desde el ser humano primitivo hasta el moderno, es decir, que nunca se ha logrado sacar completamente del imaginario colectivo la idea del retorno de los muertos al mundo de los vivos pese al desarrollo cognitivo, científico y tecnológico.

4.1.1 La irrupción de lo sobrenatural

La primera pista que nos dirige a pensar en que nos encontramos ante un evento más allá de la realidad es el título del cuento, el cual ya nos intenta preparar como lectores que entraremos a una lectura en la que se dialoga con algo que está más allá. Posteriormente la autora nos insinúa que las chicas utilizan una copa para conseguir este contacto. Más adelante en el cuento, la Pinocha consigue una tabla de ouija que, durante los años 60 y 70 del siglo XX fue un juego popular en Argentina. La narradora/protagonista nos dice que la tabla fue adquirida con “algunos otros suplementos sobre magia, brujería y hechos inexplicables que se llamaban

⁴⁵ 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].

⁴⁶ Noël CARROLL, *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Routledge, Nueva York, 1990, p. 32.

⁴⁷ Sigmund FREUD, “Lo ominoso”, en *Obras completas*. Volumen XVII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, p. 241.

El mundo de lo oculto”⁴⁸, título que ya nos dice que estamos entrando detrás del límite de lo desconocido. Sin embargo, Enriquez concretiza ese “mundo oculto” indicando que la tabla de ouija fue comprada en un kiosco de revistas. Este hecho relativiza el medio con el que se posibilita lo sobrenatural para mantener una atmósfera verosímil en el cuento. En relación con situar el texto bajo la lógica de la realidad debemos recordar que, para Roas, “el relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble”.⁴⁹ Hablar con los muertos se muestra primero como un juego de rebeldía de los adolescentes, sin embargo, la trama se acerca hacia el pasado argentino cuando la narradora/protagonista menciona que Julita “se animó a decirnos con qué muertos quería hablar ella. Julita quería hablar con su papá y su mamá”.⁵⁰ Es precisamente aquí donde se menciona por primera vez el tema de los desaparecidos en Argentina mediante el caso particular de uno de los personajes, del cual se dirá lo siguiente:

“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”.⁵¹

De este fragmento podemos destacar dos cosas: que la narradora/protagonista menciona que la desaparición de los padres de Julita es algo de lo que no se habla, aunque es una situación conocida por todos y, el hecho de declarar que ninguna de las chicas sabe los términos con los cuales se habla de la situación, lo que podemos entender como algo que ellas no comentan entre sí o con sus familias o en el contexto escolar. Este tema de tabú con respecto a las desapariciones en Argentina podría ser la razón por la que las chicas hacen uso de lo oculto o lo sobrenatural para poder comentar el tema, ya que en lo público es prohibido a pesar de que la narradora menciona que:

“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

⁴⁸ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 188.

⁴⁹ David ROAS, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 24.

⁵⁰ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 191.

⁵¹ *Ibid.* p. 191-192.

traído a la escuela, porque en su casa se lo dejaban leer— y lo que contaban las revistas y la televisión”.⁵²

La situación que está presentada en el cuento se determina en los años posteriores a la época de la dictadura cívico-militar donde ya está instalada la democracia, se crean elementos para analizar los crímenes perpetrados. Así que se crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas para resolver las violaciones a los derechos humanos cometidas y en el año de 1984 se publicó el libro *Nunca más*, informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, que se menciona en el relato de Enriquez justamente con otros datos que nos evocan la temporalidad del texto, es decir, los hechos narrados a mediados de los ochenta. El texto comienza así:

“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 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*”.⁵³

Reign in Blood es el tercer álbum del grupo estadounidense de trash metal Slayer. Esta producción data del año de 1986 y sus textos giran en torno de temas como la muerte, asesinatos o se inserta una canción alusiva a la experimentación humana en los campos de concentración nazis, con los que podríamos encontrar algunas semejanzas con la situación descrita en la obra de Enriquez. Aparece un otro elemento que determina el cuento en esta época dura que sufrió Argentina: la película *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera, que es mencionada en el texto y que fue introducida igualmente en el año de 1986. La película se basa en lo sucedido la noche del 16 de septiembre de 1976, donde siete adolescentes de la ciudad de La Plata son secuestrados, torturados y la mayoría de ellos asesinados por el terrorismo de Estado, esto por luchar por una reducción en el precio de la tarifa del transporte público para estudiantes. También podríamos pensar en la propia experiencia personal de la autora, la cual vive su infancia en la época dictatorial y es una adolescente en los años posteriores a la misma. Enriquez menciona el tema en el siguiente fragmento de una 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»?

⁵² Ibid. p. 193.

⁵³ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 187.

—No a la hora de escribirlo, pero si[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.”⁵⁴

El terror está juntado a la presencia de lo que es desconocido, de aquello con lo que no nos identificamos ni nos representa. Es precisamente este momento donde aparece el fantasma como un otro amenazante. 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”.⁵⁵ El relato de Enriquez se presenta como ese ambiente literario donde el sujeto y el otro amenazante se enfrentan. El fantasma de los desaparecidos se presenta como esa espectralidad que aparece para invocar la restitución de su memoria.

4.1.2 Las circunstancias fantasmáticas en la Argentina postdictatorial

El fantasma acompaña el campo imaginario del individuo desde tiempos inmemoriales. Algunas veces visita para aconsejar como en el caso de Eneas con el fantasma de su padre en la obra de Virgilio. Este espectro que reclama una regeneración de la herida que le fue cometido, se infiltra en el ambiente de los vivos y condiciona la actuación de los mismos dentro del contexto inmediato a través de la constatación de su presencia por medio de la mirada. Al respecto del fantasma y su relación con la mirada, Ana González Salvador opina 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

⁵⁴ Darío OROSZ, “Cuentos de terror de Mariana Enríquez”, 2009, *La Voz*. [08-12-17].

⁵⁵ David ROAS, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 8-9.

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).⁵⁶

En el contexto literario argentino posterior a la dictadura, el fantasma se ha relacionado con las víctimas de desapariciones forzadas, las cuales desde su condición de otro ausente reclaman la restitución de su memoria a través de la espectralidad. Es así: “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”⁵⁷. Podríamos decir entonces que el fantasma en el cuento de Enriquez se presenta como una metáfora de la realidad social del tiempo de la dictadura cívico-militar en Argentina, produciendo un desplazamiento del mundo metaficcional hacia lo sobrenatural propio de la literatura fantástica. Este desplazamiento de lo real a lo ficcional se alcanza a través de la mirada, acción vinculada directamente con la percepción e interpretación del mundo físico, pero que también es determinante para potenciar 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”⁵⁸. Es decir que el hecho sobrenatural es válido porque se ha podido percibir a través de los sentidos. Sin embargo, para que algo sea conseguido por los sentidos debe ser parte de la realidad tangible y el fantasma no es en sí un ente físico. Al respecto González Salvador opina 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

⁵⁶ 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.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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.

contexto tales como «visión», «espectro», «sombra», «aparición», «espíritu», «alma», «aliento»⁵⁹.

Son las cinco chicas del relato (personajes que representan a los jóvenes de mediados de los 80, época posterior a la dictadura) las que muestran capacidad en conversar con esos muertos, víctimas de la dictadura cívico-militar. Julita siente un especial interés por sus padres desaparecidos, desea saber dónde están sus restos para así calmar la angustia de sus abuelos, los cuales pareciera no afrontan la verdad del desenlace de sus padres con ella y su hermano: “Julita decía que se los habían llevado, porque así hablaban sus abuelos”.⁶⁰ Esta relación vivo-muerto presente en el texto propone una manera de ver la historia argentina: a través de la ficción es posible atraer el pasado para interrogarlo, para ponerle un significado a través del texto, lo que propone una forma de expresión de la memoria. Al hablar de desaparecidos nos referimos a una maquinaria en función del exterminación de cualquier individuo disidente ante un Estado totalitario opresor. Este Estado totalitario formó una lógica de poder apoyada en provocar el miedo a través del secuestro y el exterminio, esto para garantizar la absoluta subyugación de la sociedad argentina. Para hablar de los orígenes de esta lógica del 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”⁶¹. Esta forma de operar se perfeccionó y formó una década más tarde: el miedo, la incertidumbre y la desaparición giraban en torno a los familiares de los desaparecidos, los cuales de la noche a la mañana se veían renunciados de sus seres queridos como si a estos se los hubiera tragado la tierra, pero este temor se difundió a todas las capas de la población, afectados directamente o no. Esta práctica le resultó oportuna al Estado porque lograba detener a toda la sociedad controlada por medio del terror que representaba pasar a aumentar las listas de personas extraídas. En palabras de 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

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 192.

⁶¹ Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998, p. 26.

torno al sistema de desaparición de personas, que se montó desde y dentro de las Fuerzas Armadas.”⁶²

A través del relato de Enriquez, podemos ver que el encuentro con los espectros se da en condiciones donde estos no aportan mucho acerca de su pasado, al menos no lo que verdaderamente interesa a los vivos, en este caso las chicas del cuento. Determinar el lugar donde se encuentran sus restos o ubicar al menos el lugar en el que los habían asesinado. La frustración de no sacar información precisa se muestra 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”.⁶³

Aquí se encuentra otro elemento importante de la historia argentina: los campos de concentración. Estos se presentan como espacios donde la vida y la muerte se sobrepasan, donde la identidad del sujeto no importa, ya que este es manipulado como un objeto por considerarse un insumo. Este ambiente se presenta como uno de los lugares que provoca el miedo en la sociedad argentina, esto debido a que:

“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”.⁶⁴

Los espectros del texto parecieran ser de víctimas de estos campos de concentración, lugares que suprimen toda individualidad y eliminan toda subjetividad para modificar a las personas en objetos listos para ser manipulados como mercancía dentro de un medio de represión cuya función es la exterminación de lo subversivo. Tal vez por esta razón los fantasmas que visitan a las chicas a través de la tabla de ouija parecen confundidos, o no quieren presentar su situación más allá de lo que su condición de espectralidad les permite. Es importante pensar que la actuación de los desaparecidos se da y al mismo tiempo no se da: lo que se construye es un encuentro con el espectro del desaparecido, ya que su condición de

⁶² Ibid. p. 27.

⁶³ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 194-195.

⁶⁴ Ibid. p. 252-253.

sujeto, cuerpo y espíritu, no es posible que aparezca. Esto quiere decir que el encuentro es solo evidente porque;

“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”.⁶⁵

En el texto de Enriquez, Julita quiere encontrar a sus padres a través de la tabla de ouija. La narradora/protagonista menciona 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”.⁶⁶ Es a través de esta sentencia que se concentra el dilema de los desaparecidos en el texto: por un lado, reivindicar la memoria de cada una de las víctimas de la dictadura cívico-militar y, por otro, reconocer el derecho de los familiares de los desaparecidos acerca de la restitución de la memoria de sus seres queridos que debió garantizar el Estado una vez implantada de nuevo la democracia en Argentina. Los espacios y situaciones en que se da el diálogo con los espectros siempre se desarrollan bajo la clandestinidad. Buscar espacios donde las chicas no sean interrumpidas por los adultos —lo que genera una atmósfera de estar en una situación prohibida— podría relacionarse con el hecho de que “los testimonios de cualquier campo coinciden en la oscuridad, el silencio y la inmovilidad”.⁶⁷

En mi opinión, en *Cuando hablábamos con los muertos*, Enriquez nos ubica en escenarios donde lo sobrenatural es posible, pero también en lugares que evocan la atmósfera que rodeó al campo de concentración argentino y los lugares de tortura: zonas alejadas de la ciudad y espacios dentro de la misma que operaban impunemente mientras el resto de la sociedad continuaba con su vida diaria sin la menor idea del operativo que se desarrollaba a su alrededor. El espectro que aparece en la última sesión de ouija no solo se comunica, sino que adopta la forma del hermano de la Pinocha. Esta sale de la habitación a petición del mismo, permitiendo que se lleve a cabo el hecho sobrenatural. Es interesante destacar que una vez descubierto que no es su hermano el que llegó a interrumpir la sesión, la Pinocha describe la aversión que le produce pensar que el espectro la había tocado. La narradora/protagonista nos dice que “hasta la ambulancia vino, porque la Pinocha no paraba de gritar que “esa cosa” la

⁶⁵ Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Editorial Trotta, Madrid, 2012, p. 118.

⁶⁶ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 192.

⁶⁷ Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998, p. 48.

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”.⁶⁸

Este sentimiento que invade a la Pinocha es la reacción que se supone se presenta al tener contacto con una criatura terrorífica como un monstruo, fantasma, vampiro, entre otros y representa, al igual que la inteligencia artificial, ese temor del ser humano hacia aquello en lo que es posible encontrar algo similar consigo mismo, pero con lo cual teme identificarse. Este momento es inconciliable dado que “horrific creatures seem to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting”.⁶⁹ Es el otro en el cual nos vemos reflejados, es la alteridad que, en el caso de los espectros de los desaparecidos, nos trae el pasado en busca de regeneración. Ahora analizaré el concepto de la memoria colectiva a través del texto de Enriquez.

El texto de Enriquez trabaja con el concepto de la memoria en la sociedad argentina de los ochenta. Las memorias condicionan el lugar indudable de la historia, esto con el fin de que esta incorpore en su discurso la multiplicidad de voces que luchan por que el pasado no se olvide.

“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.”⁷⁰

Sin embargo, aquí entran en un choque situaciones que la misma autora reflexiona en su relato, es decir, quién es el que posee esa memoria o quién tiene derecho de mencionar algo acerca del pasado y regenerarlo. El terrorismo de Estado fue un período que afectó de múltiples maneras a la sociedad argentina. El contexto de la Argentina postdictatorial permanece atravesado por un pasado de terror que no se ha superado. En la escritura de Enriquez se presenta además la situación que viven muchas personas que no sufrieron directamente el terror de la dictadura, las cuales podrían considerarse para algunos, invalidadas para hablar de una situación de la que no formaron parte de manera directa. Todas las chicas del relato aportan una víctima de desaparición que formaba parte de su vida, a excepción de la Pinocha: los padres de

⁶⁸ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 199.

⁶⁹ Noël CARROLL, *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Routledge, Nueva York, 1990, p. 21.

⁷⁰ Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI y Social Science Research Council, Madrid, 2002, p. 39.

Julita, el novio de la tía de la Polaca, el amigo del papá de Nadia, el vecino del fondo de la narradora/protagonista. Esta situación explota el hecho sobrenatural, ya que solamente es posible que se dé la comunicación con los espectros de los desaparecidos si los vivos que interactúan con ellos están confirmados para hacerlo, es decir, si tuvieron algún tipo de contacto con un desaparecido. A través de la escritura se problematiza quiénes son los poseedores de esa memoria y quiénes son las víctimas de ese pasado. En este escenario en el podríamos ver el conflicto entre memoria individual y colectiva, surgen algunas preguntas:

“¿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?”⁷¹

El hecho sobrenatural se presenta en el texto de Enriquez porque a los espectros les molesta la presencia de una persona que no aporta el nombre de ninguna víctima. Es por esta razón que “la cosa” (como la misma Pinocha lo describe) se presenta, ya que para alcanzar la comunicación con los espectros es necesario que la persona sin desaparecidos por la dictadura cívico-militar salga del rol. Al momento de que la Pinocha se va de la habitación donde se ha intentado producir el contacto sucede un cambio en la comunicación 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”.⁷²

Pese a no poseer en su núcleo cercano a una persona víctima de desaparición, la Pinocha forma parte de un contexto en el que una memoria colectiva alternativa y disidente ha afectado la memoria oficial argentina. Si bien ella no es víctima directa del terrorismo de Estado, sí que ha tenido que vivir en un contexto marcado por el mismo, hecho que también la condiciona y afecta su experiencia como individuo con respecto a un pasado que transfiguró el escenario social en el que habita. Esta relación entre diferentes memorias forma un espacio de pugna donde:

“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

⁷¹ Ibid.p.60.

⁷² Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 197.

específicos, de una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el Estado desean transmitir o imponer.⁷³

Esta memoria subterránea que menciona Michael Pollack se incorpora al imaginario argentino y provoca que las generaciones postdictadura vivan el pasado desde su propio tiempo, lo cual provoca una reinterpretación del mismo. Estas nuevas generaciones buscan formar parte de un pasado que les ha dejado una memoria heredada, desde la cual ellos deben regenerar esa parte de la historia, ya que todavía influye en su contexto inmediato.

4.1.3 Representación del horror a través de lo ficcional

América Latina ha sufrido los momentos terroríficos dictatoriales militares, eliminaciones por razones étnicas, guerras civiles e injusticias a las minorías como mujeres, inmigrantes, estudiantes o indígenas que no solamente ocupan su pasado, sino que son una realidad significativa para muchas regiones latinoamericanas. La escritura se puede considerar como un espacio de denuncia que intenta descubrir lo injusto, lo marginado y lo olvidado de los que sufrieron por causa de los gobiernos, grupos militares o paramilitares y el crimen organizado. Con esto, la escritura hace diálogos con lector y mantiene la memoria de los vencidos y pone en duda la evidencia de la historia y su mecanismo implacable de extinción de la diferencia. El relato de Enriquez propone un acercamiento a la historia argentina desde un punto de vista sobrenatural. La autora nos muestra su visión acerca de los años de postdictadura y la intención de la renovación de la memoria de los que desaparecieron. Se acerca a través de lo fantástico a la realidad argentina, creando una imagen de tensión que intenta desorganizar el concepto de realidad, pero que a la vez investiga acerca de la misma.

La literatura fantástica es ese ambiente fuera de los límites de la realidad desde donde el individuo puede alejarse del mundo que conoce e investigarlo mediante el lenguaje. La autora presenta el tema de la memoria, de la reinterpretación del pasado del que se crea parte de los argentinos y que influyó las víctimas del terrorismo de Estado junto con sus familiares, pero también en el campo imaginario las personas que, sin participar directamente los horrores de la

⁷³ Michael POLLACK, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones Al Margen, Buenos Aires, 2006, p. 24.

dictadura militar, sufrieron sus consecuencias. Esta memoria intenta mantener una continua actualización de ese pasado y causa a través del arte, el cine o la escritura, nuevas lecturas.⁷⁴

4.2 “Chicos que faltan”

Si estamos mencionando a los desaparecidos tenemos que preguntar de otra manera. ¿Qué es lo que podría ocurrir en estas sociedades víctimas en las cuáles están repetidamente violados los derechos humanos por las represiones dictatoriales, si esos cuerpos desaparecidos, que han determinado las historias y memorias de la sociedad, se encontraran, o más bien, si se encontraran con vida? Esta es la posible pregunta que destaca la premisa del cuento “Chicos que faltan”. Otra vez tenemos en este cuento, al igual que en el cuento anterior, el concepto de lo “desaparecido” que es lo fundamental para su lectura como cuento de horror fantástico que subraye los procesos horrorosos político-históricos de la época dictatorial, el estilo de la lengua y sus campos semánticos consiguen a ser los ejes articuladores. La trama de este cuento gira en torno a las reacciones y el transcurso de Mechi - la mujer que dirige “el archivo de los chicos perdidos y desaparecidos”⁷⁵ del Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes – y Pedro, un periodista y amigo que se especializa en secuestros de niñas por prostitución, después de la paulatina y masiva aparición de jóvenes desaparecidos en la ciudad que vuelven en los mismos cuerpos con los que habían vistos la última vez, y que por primero son recibidos con alegría eufórica por sus familias pero luego con el paso del tiempo, y ante la imposibilidad de “explicar este regreso sobrenatural”⁷⁶, junto con la ausencia de reconocer sus identidades, son “devueltos” o rechazados por los padres, y pasan a divagar por la ciudad, provocando una locura y temor colectivo.

Este cuento, de final abierto, en el que no se nos da una explicación a este hecho inusual de la reaparición (por no saber de dónde vienen, por qué llegan, hasta qué tiempo), destaca sobre todo el comportamiento emocional y psicológico de los personajes, que podemos observar a partir de los adjetivos insertados por el narrador omnisciente, asociados con el miedo, con los que se explora y profundiza la experiencia subjetiva del horror, al mismo tiempo que contribuyen en la creación de una atmósfera escalofriante: el periodista estaba “cagado en las

⁷⁴ 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.

⁷⁵ Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, 2017, p. 153.

⁷⁶ *Ibid.* p. 169.

patas mal”⁷⁷, los padres “primero se alegraban y después se aterraban”⁷⁸, el “barrio estaba aterrorizado”⁷⁹, los policías “estaban pálidos y temblorosos”⁸⁰, son una muestra de ello. A este recurso lingüístico al servicio de la ubicación del relato, es posible mencionar otra estrategia de enunciación que contribuye a que este sea interpretado desde los paradigmas de la memoria histórica y la reparación. Esta se desprende del hecho de que en este cuento los personajes que regresan no responden a desaparecidos políticos, sino a huidos, a secuestrados y posteriormente asesinados, todos ellos en un contexto alejado de la dictadura. Sin embargo, desde que se presenta a Mechi como la funcionaria del archivo de los jóvenes perdidos, los lectores inmediatamente pueden descifrar el significado de lo “desaparecido” desde su contexto político histórico; y lo relacionan tanto con los momentos en que se han encontrado cuerpos y se han alcanzado la identificación de los cadáveres y su devuelta a su familiar, como con aquellos casos de los propios hijos o nietos de las Abuelas de la Plaza de Mayo que han dudado de su identidad, revelando que en realidad son hijos de detenidos y asesinados políticos.

Es interesante, además, el cambio sufrido en el título del cuento al pasar de “Chicos que vuelven” a “Chicos que faltan”. El cambio de la palabra es relevante, ya que entrega diferentes aspectos a estos cuerpos-espectros imposibles. Si bien tanto el concepto de regreso como de ausencia están directamente dirigidos a la idea de lo desaparecido, en el primer título los cuerpos enunciados se alejan de esa categoría de pérdida y se dirigen a la pregunta de ¿quiénes son?, mientras que en el segundo título la mantienen y se dirigen a la pregunta ¿dónde están? Es decir, nos encontramos ante un relato que se apoya en la palabra “desaparecido”, ya sea como sustantivo o adjetivo, y otras relacionadas, y desde ahí se mantiene la alegoría con el horrorismo de la dictadura, para profundizar sus traumáticos efectos en las identidades de sus víctimas, tanto en las que intentan buscar y luchar por sus apariciones como en las que vuelven después de comprender su verdadera identidad. Sin embargo, ambos títulos, independiente del sentido de palabras, muestran la experiencia de ausencia, y se dirigen a las preguntas ¿qué les ocurrió?, ¿por qué desaparecieron?

De esta forma, las preguntas que causan los títulos de los propios cuentos consiguen observar cómo esa exigencia por la aparición de los cuerpos que funcionan como sinónimo de esa exigencia por la verdad y la justicia. En este sentido, es esencial prestar atención a los personajes, ya que sus protagonistas trabajan en la búsqueda del sitio de personas y en la

⁷⁷ Ibid. p. 195.

⁷⁸ Ibid. p. 169.

⁷⁹ Ibid. p. 172.

⁸⁰ Ibid. p. 173.

búsqueda de las explicaciones de esos casos, al mismo tiempo que tienen como intento descubrir los hechos, pero no consiguen sus objetivos: Pedro finalmente pide un traslado a la sección de turismo para “irse a la mierda de esa ciudad”⁸¹, mientras que Mechi, sin poder “explicar este regreso sobrenatural”, anhela “volver el tiempo atrás”⁸² y se emborracha “con la esperanza de la anestesia y el olvido”.⁸³ Esto, sumado a la repetición que crea el narrador, quien se refiere a esos sujetos que visitan la ciudad como “los faltantes”⁸⁴, “los ausentes”⁸⁵, “los aparecidos”⁸⁶, nos hace pensar en torno a los propios conceptos de desaparición, que enuncia una acción de horror, y de su efecto, su huella: los desaparecidos.

Así, mediante la figura fantástica del revenant (de ese cuerpo opaco y siniestro que vuelve a hacer visible al sujeto ausentado, sustraído), Mariana Enriquez compone un relato alegórico en el que profundiza el horror de las memorias históricas fundadas en los silencios, los vacíos y en la complejidad de la reparación y la justicia. En esta línea es interesante mostrar también al momento en que el narrador comenta respecto de las carpetas e informes de los archivos, particularmente a las fotografías para el cartel de los jóvenes, en la medida en que la fotografía de los desaparecidos juega un papel determinante en la reflexión crítica y social sobre la memoria, ya que funciona como registro visual de una memoria que da testimonio de la anterior existencia de una identidad, al mismo tiempo que avisa de su ausencia. De ahí su condición de documento de denuncia. Sin embargo, en el relato, la descripción de esos retratos visuales, de esos cuerpos que ya no están, pero que sí estuvieron están marcados por la fantasmagoría, por la imprecisión y por la imposible identificación:

“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”⁸⁷

⁸¹ Ibid. p. 171.

⁸² Ibid. p. 170.

⁸³ Ibid. p. 170.

⁸⁴ Ibid. p. 154.

⁸⁵ Ibid. p. 159.

⁸⁶ Ibid. p. 171.

⁸⁷ Ibid. p. 159.

4.3 “El desentierro de la Angelita”

En lo que se refiere el cuento “El desentierro de la angelita”, donde la narradora cuenta 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, podemos observar un estilo discursivo similar a los mencionados en los textos anteriores. Por un lado, el horror en este relato se materializa en el tono enunciativo indiferente de la narradora ante el insólito acontecimiento, y en su actuar cruel 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.⁸⁸ 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”.⁸⁹

Asimismo, el horror se expresa en la descripción que hace de ese siniestro cuerpo de bebé y abuela muerta que más que perturbarla por su imposibilidad, lo hace por su “personalidad demandante”⁹⁰, por seguirla y no darle otra opción “que dejarme acompañar”.⁹¹ Así el texto es protagonizado por expresiones propias de lo grotesco y la abyección, que dirigen al miedo y lo horroroso, pero ya no desde el estado emocional sino que desde el estado físico de descomposición: la angelita, en contraste con la imagen a la que remite la noción popular del angelito, vinculada a la pureza, lo ingenuo, lo puro del niño muerto, “está a medio pudrir y no habla”⁹²; asusta a quienes la pueden ver con “esa fea cara podrida verde gris”⁹³; y mancha lo que toca “con su piel podrida que se desprendía”.⁹⁴

Más allá de que el propio título del relato muestra la presencia de un cuerpo-cadáver, motivo repetitivo dentro del género fantástico para provocar la atmósfera del horror, en este caso es la presencia de dos elementos, que bajo un funcionamiento metafórico nos llevan a acercarnos al relato desde el horror político-histórico. Me refiero a la aparición de unos huesos y al acto de desenterrar. “Encontré los huesos después de una tormenta [...]. Se los mostré

⁸⁸ Ibid. p. 17.

⁸⁹ Ibid. p. 21.

⁹⁰ Ibid. p. 17

⁹¹ Ibid. p. 19.

⁹² Ibid. p. 16.

⁹³ Ibid. p. 19.

⁹⁴ Ibid. p. 20

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”⁹⁵, muestra la narradora al inicio de la historia, poco después de confesar que “adoraba la lluvia porque ablandaba la tierra seca y permitía que se desatara mi manía excavatoria”.⁹⁶ Si bien los huesos encontrados por la protagonista no corresponden ni a animales ni a desaparecidos, al igual que en el relato anterior, su sola enunciación en la introducción de la historia inmediatamente modifica su significado en el texto a la idea de los cuerpos de las víctimas políticas que fueron arrojadas en el mar o enterrados en tumbas comunes dispuestas por todo el territorio.

De la misma forma que el verbo excavar solamente se refiere a la acción de remover la tierra y pasa a ser una metáfora de la acción política contra el olvido, donde el desenterrar y rastrear los cuerpos va precisamente con lo de desenterrar y rastrear la verdad. Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son las acciones que han hecho sin dejar las agrupaciones de derechos humanos. Rastrear, socavar, desenterrar, indican la voluntad de dejar aparecer los cuerpos y verdad que faltan para unir así una prueba que complete lo incompleto por la justicia.

Podemos ver, por tanto, cómo Mariana Enriquez mediante el uso de estos referentes, determinados por su carga política histórica, muestra la representación de esas violencias de Estado, al mismo tiempo que, mediante 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 sujetos perdidos en una tierra de entierros se les arrebató no solamente la vida sino también su particularidad y su identidad. En este punto pueden servir las ideas de Adriana Cavarero en cuanto a que uno de los efectos del horrorismo contemporáneo es la transformación del cuerpo en un residuo, en un residuo de la escena del horror y deshumanizado: “El horror tiene que ver, en efecto, con la muerte de la unicidad, [...] consiste en un ataque a la materia ontológica que, [transforma] seres únicos en una masa de seres superfluos”.⁹⁷

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” podemos dar cuenta que en los relatos de Mariana Enriquez cuerpo y horror funcionan en un doble sentido, en la medida en que la autora se sirve de la modalidad estética del horror fantástico,

⁹⁵ Ibid. p. 14.

⁹⁶ Ibid. p. 13.

⁹⁷ Adriana CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador Agra. México: Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 80.

introduciendo cuerpos sobrenaturales y siniestros que entran inesperadamente en la narración, para representar el horrorismo de las violencias políticas contemporáneas. Es posible mostrar, por tanto, que en los relatos el miedo y el fantasma que regresa para cerrar 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.⁹⁸ 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.⁹⁹ donde la connotación pasa a reemplazar a la denotación, destaca en la propuesta literal de Mariana Enriquez 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”¹⁰⁰, y con ello de cómo esos cuerpos ocultados y restos (privados de 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

⁹⁸ Mónica SZURMUK, “Posmemoria”, *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI, 2010, p. 222.

⁹⁹ David ROAS, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011, p. 132.

¹⁰⁰ 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.

fantástica se describa como parte de las estéticas de la memoria que intentan buscar “volver visible esa invisibilidad” de esos cuerpos desaparecidos.¹⁰¹

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

5. El concepto de horror en el terrorismo del estado

La concepción del horror de Mariana Enriquez es en gran medida única. Se puede de manera clara percibir las fuentes de su creación poética en las raíces del relato weird de Lovecraft y lo gótico del estilo literario de Faulkner. Sin embargo, siendo ella una periodista argentina cuya infancia transcurrió durante la última etapa de la dictadura militar, los conflictos sociales pasan a formar los elementos fundamentales en su propuesta estética. Enriquez no pretende esconder sus motivos, sino que pareciera que intenta proponer claramente como lo permite el discurso ficcional que esos temores horribles se manifiestan cada hora de cada día y, probablemente, es justamente eso que los hace permanente terroríficos. Tales relatos horribles esperan y observan, tanto en un encierro, como dentro de nuestro propio ambiente. Podemos proponer la denominación de terrorismo como un modo de definir tal acercamiento de la situación social como elemento fundamental del relato de horror.

En este trabajo quiero representar el análisis de la recepción y semantización de la literatura de terror en el libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de la autora Mariana Enriquez. Para ello, quiero partir de que el horror está conectado con la literatura argentina contemporánea por la violencia social y de género; asimismo, las huellas de la última dictadura militar junto con las crisis económicas, producto de las políticas neoliberales, acusan una presencia fantasmática. En este trabajo intentaré mostrar este tema 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”.

Por primero podemos fijarnos que ya en textos fundamentales de la literatura argentina a la vuelta del siglo, los elementos terroríficos se introducen siempre a través de motivos claramente políticos. Un ejemplo podemos encontrar en “El matadero” (escrito entre 1838 y 1840) con su festín de vísceras y su niño decapitado; e incluso en *Facundo: Civilización y barbarie* (1845) que introduce un fantasma temible. Los rasgos temáticos que estos libros producen, están relacionados con el gobierno de Juan Manuel de Rosas y la barbarie como elemento otro que espera a la tendencia europeizante que pretende legitimarse en tanto que identidad. Ya hacia finales del siglo XIX se va a introducir el terror liberado del argumento político y los textos como *La casa endiablada* o *La bolsa de huesos* (1896) presentarán una conexión de los elementos terroríficos con los elementos policiales, pero presentando a la ciudad y a las culturas modernas como escenarios fundamentales de tal tensión, siguiendo el avance dado por Poe. El estilo de Enriquez va a experimentar, también, aquella tradición,

mezclándola a los paradigmas de lo fantástico rioplatense del siglo XX, la literatura de terror norteamericana y el gótico sureño (Cortázar, Quiroga, Lovecraft, Faulkner, King), pero también el cine inglés de los años 70 y el folklore argentino. Estos elementos aparecen repetidamente en todos los cuentos que forman parte de *Las cosas que perdimos en el fuego* al presentar el espacio como el rasgo que forma parte del protagonista. Se trata de este conurbano bonaerense, pueblos del interior del país e incluso las comunidades virtuales. En este sentido, el medio cotidiano revela sus rincones más desagradables a los personajes, y con esto a todos que pasan sus vidas en su interior. Se forma, de esa manera, un medio oportuno para la irrupción del elemento extraño o terrorífico. Entonces podemos considerar que el horror en Enriquez coopera con un realismo que no se relaciona con el estilo cortazariano, sino que pareciera ser su germen natural. También resulta importante mencionar que, en ruptura con las formaciones estilísticas de Lovecraft o King, el horror no se relaciona necesariamente con lo monstruoso.

5.1 “Bajo el agua negra”

El cuento “Bajo el agua negra”, por ejemplo, supone un cuento en el que el elemento terrorífico se aleja a la culminación del conflicto de lo extraño y lo monstruoso. El procedimiento policial en los ambientes marginales del sur bonaerense se produce a la vez como cotidiano y horrorífico. Eso solían provocar los policías del sur, en vez de proteger a las personas, matan a los adolescentes, a veces por un comportamiento incómodo, otras porque los chicos se negaban a cumplir para ellos –a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba–.¹⁰² Por un lado, el ejercicio de la brutalidad por parte de la fuerza policial en la Argentina del siglo XXI resuena como eco del terrorismo de Estado durante los años de la dictadura. A la vez, es una práctica tan cotidiana que el lector no alcanza el efecto de extrañamiento, sino que funciona como un abordaje a una serie de discursos que elevan el plano ficcional, como pueden ser el documental y el periodístico, es decir, algunos de los discursos que se corresponden con el trabajo profesional de Enriquez. Lo parecido sucede en “Las cosas que perdimos en el fuego”: la imagen de mujeres quemadas por los hombres es a lo largo del tiempo lo terrorífico y lo cotidiano para el lector contemporáneo de la escritora. Es justamente ese sentido en que estamos pensando que el horror es el único transcurso de existencia posible dentro del ambiente que Enriquez narra.

¹⁰² Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 156.

Por otro lado, el cuento “Bajo el agua negra” presenta un diálogo entre la tradición de la literatura de horror del siglo XX, en tanto que Enriquez se vale de una predominante escritura de transtextualidad con la obra del norteamericano H. P. Lovecraft. Podemos considerar que el relato de Enriquez pretende que lo monstruoso interviene en el ambiente marginado afectando a los cuerpos y el ser de sus habitantes. En el relato, la posición de los marginados ubica a los habitantes del asentamiento hacia un territorio periférico que limita con lo desconocido, en este caso se trata del espacio acuático desde donde lo monstruoso alcanza su aparición, apoderándose primero de los cuerpos, a los que moldea a semejanza, luego de la creencia y la devoción. Lo monstruoso se convierte en deidad y, en un proceso de unificación igualmente marginal, se le subyuga culto. Sin embargo, difiere en lo que se menciona al origen de lo monstruoso: para Lovecraft, lo monstruoso se basa en un plano que se revela al hombre, y frente a ello, el hombre no puede hacer nada. En Enriquez lo monstruoso es consecuencia del hacer del hombre, una producción que, cuando consigue suficiente fuerza, ataca directamente a su creador. Además de la hipertextualidad existe una relación a la poética de Lovecraft: la frase que pronuncia el niño deforme en la parroquia “En su casa el muerto espera soñando”¹⁰³ es una paráfrasis de *La llamada de Cthulhu* (1928): “En su morada de R’lyeh, el difunto Cthulhu espera soñando.”¹⁰⁴ De modo que podemos considerar un trabajo que implica una acción simultánea de traslación y resemantización de la tradición literaria de terror para adaptarla y presentarla a la contemporaneidad de la autora, y fijarse así de una crítica de acontecimientos extraliterarios; la discriminación, la estigmatización social, las consecuencias de años de contaminación.

De este modo, no se trata de un simple efecto de influencia, sino de lo que Moog Grünewald (1987) denomina recepción productiva, donde interviene entre el autor, la obra y el público una relación dialógica, determinada por la asimilación y el intercambio. La recepción productiva permite la lectura de una obra desde otra obra.¹⁰⁵ De modo del que podemos interpretar a Enriquez desde Lovecraft, pero también a Lovecraft desde Enriquez.

¹⁰³ Ibid. p. 169.

¹⁰⁴ Howard P. LOVECRAFT, *Obras completas* vol. 2. Buenos Aires: Diada, 2009, p. 22.

¹⁰⁵ 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.

5.2 “El chico sucio”

La violencia social como un tema subvariado del horror puede interpretarse también en el cuento que forma el libro, “El chico sucio”. El espacio funciona de nuevo como escenario que prologa el horror. La narradora da cuenta de la medida en que las políticas económicas liberales desde el gobierno de Isabel Martínez de Perón, pero cuya cumbre se proyecta en la figura de Martínez de Hoz durante la dictadura, llevaron al barrio de Constitución a una decadencia progresiva. De ser una zona exclusiva de la aristocracia hasta convertirse en una zona de temor donde esperan los miedos de las clases altas y medias.

La pobreza o más bien el miedo a caer a la pobreza, la delincuencia, la prostitución y la compra y venta de drogas. La narradora no está afectada por estos temores en tanto que acepta convivir con ellos, sin embargo, el consumo de pasta base marca a la madre del chico sucio y muta su cuerpo convirtiéndolo 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.”.¹⁰⁶ Si consideramos a la pobreza como un rasgo social que quita al humano su humanidad, podemos considerar al consumo de drogas como una manera fugaz de resolver aquel rasgo deshumanizante, pero que marca el cuerpo y lo esperpentiza. De modo similar, la creencia en una fuerza importante forma, en el relato, una manera de reparar las desgracias que causa la pobreza. No obstante, se trata de una creencia desplazada e igualmente marginada con respecto a la hegemonía del catolicismo. En el relato, los cuerpos abyectos persiguen su creencia hacia avatares que no reprimirían las peripecias cotidianas propias de su condición de pobres, como sí lo haría el decálogo cristiano: la Pomba Gira, el Gauchito Gil y San La Muerte. Estas figuras necesitan, sin embargo, de diferentes tipos de ofrendas desde velas hasta vidas de animales y personas. Es ello 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 exige a sus sometidos un precio sangrante a cambio de intentar reparar su condición, es decir, la propia humanidad afectada.

5.3 “Las cosas que perdimos en el fuego”

“Las cosas que perdimos en el fuego” es un cuento donde, al igual que en “Bajo el agua negra”, cooperan la tradición y las nuevas formas de violencia, nuevas en sentido que con

¹⁰⁶ Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 20.

anterioridad se mantuvieron invisibilizadas, como disparadores del horror. La diferencia que puede mencionarse 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 contestan a un vínculo transdiscursivo. En efecto, el relato que da título a la publicación de Enriquez funciona a un tiempo de manera dialéctica con el discurso histórico y el discurso político. Por un lado, la quema de brujas organizada por las instituciones religiosas entre los siglos XV y XVII. Por otro, la tendencia de la violencia machista de pretender el dominio sobre el cuerpo femenino, disponiendo de la disposición de mutilarlo, y la consecuente lucha por parte de colectivos y militante declarados a parar tal tendencia. La descripción que se hace de la mujer pretende introducir una primera idea de lo monstruoso, para luego deconstruirla y desplazar 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”.¹⁰⁷

La comparación del rostro desfigurado por el fuego con una máscara funciona para provocar en el lector una idea de lo antinatural. Asimismo, en su testimonio da cuenta de hasta qué punto la violencia de género está insertada en el inconsciente de la sociedad a la que enajena: “-Y le creyeron –sonreía la chica del subte con su boca de reptil–. Hasta mi papá le creyó”.¹⁰⁸ Podemos situar 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”.¹⁰⁹

En efecto, la mujer del subte quita el velo a aquello de lo que su existencia es sabida, pero que se interna en los conceptos de lo indecible y lo invisible: la violencia de género. La monstruosidad funciona como disparador a la acción en la madre de Silvina, y a mayor escala, inicia una primera concepción colectiva de las hogueras al declarar: “-Si siguen así, los hombres

¹⁰⁷ Ibid. p. 185.

¹⁰⁸ Ibid. p. 186.

¹⁰⁹ Gabriel GIORGI, “Política del monstruo”. Revista Iberoamericana, 75(227), 2009, p. 324.

se van a tener que acostumbrar. (...) Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva”.¹¹⁰ Se muestra así un nuevo concepto de belleza, al mismo tiempo que se da cuenta de un procedimiento revolucionario. El empoderamiento de las mujeres sobre el poder disponer de su propio cuerpo. Vemos entonces nueva polarización del discurso histórico al ficcional, donde se semantiza nuevamente la quema pública de mujeres. Mediante un mismo método, se muda la voluntad del hombre a la mujer. Paradójicamente, es entonces cuando se toman medidas políticas para desarraigar la quema de mujeres y desarmar el colectivo de Mujeres Ardientes, solamente cuando la mujer se realiza con el poder de decidir sobre su propio cuerpo. Esta lógica encuentra su correlato por fuera del discurso ficcional y puede establecerse el paralelismo con las políticas antiabortistas que indican un punto ardoroso en el feminismo contemporáneo.

Si nos encontramos, como en “Las cosas que perdimos en el fuego”, ante una hegemonía o una relativización de lo monstruoso, el monstruo deja de ser tal. Enriquez consigue desplazar lo monstruoso hacia el problema que se esconde en los límites de las relaciones sociales: la idea de disponer 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...”¹¹¹

Hay que mencionar que tanto en “El chico sucio” como en “Las cosas que perdimos en el fuego” los personajes del niño y la mujer quemada deambulan por un mismo ambiente, es decir, el subte. Podemos imaginar que el subte constituye una ciudad de Buenos Aires distinta, es la ciudad debajo de la ciudad, por lo que resulta un ambiente ideal para que pasen las alteridades que buscan visibilizarse. El ambiente cerrado, iluminado artificialmente, y de dinámicas asombradas son las únicas condiciones en las que pueden expresar y entrar en contacto con las identidades estandarizadas de la clase media.

En siguientes capítulos observamos otros cuentos denominados “La casa de Adela” y “La Hostería” que pueden clasificarse en términos de dispositivos de la memoria. En ambos casos hablamos de estructuras que otorgan, de manera residual, recuerdos de un acontecimiento traumático, de manera que establecen una comunicación fantasmática entre aquel pasado y el presente.

¹¹⁰ Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 190.

¹¹¹ *Ibid.* p. 197.

5.4 “La Hostería”

En “La Hostería” se cuentan muchos de los temores propios de la infancia y la adolescencia (el temor al acoso escolar, la discriminación, el no aceptar). El espacio se traslada desde Buenos Aires al interior de la provincia de La Rioja. Sanagasta supone ya un lugar de horror en tanto que se trata de un espacio hostil para la juventud. El aburrimiento, las tradiciones y costumbres aldeanos hacen 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 encendidas y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral”.¹¹²

El espacio de “La Hostería”, por su parte, funciona doblemente. En principio el ingreso durante la noche provoca las sensaciones en Florencia y conectan a un tiempo de oscurecimiento erótico de estar a solas con Rocío y el temor de ser descubierta (descubierta haciendo el acto vandálico, pero también descubierta en su excitación). Es, en tal sentido, un espacio donde puede aparecer lo antinatural, pero al mismo tiempo es aspecto de la memoria del comportamiento represivo de las fuerzas policiales durante la época dictatorial. De hecho, es precisamente cuando las jóvenes deciden estar juntas en la cama cuando la represión realiza su aparición. Se repite de modo fantasmático la violencia por parte de los funcionarios de la época del terrorismo e imprime su huella sobre el cuerpo subversivo 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?”¹¹³ Se introduce de ese modo otro de los terrores infantiles, es decir, el miedo de ser diferente.

¹¹² Ibid. p. 37-41.

¹¹³ Ibid. p. 47.

5.5 “La casa de Adela”

En “La casa de Adela” el dispositivo de memoria funciona de manera similar, aunque opuesto. El cuerpo de Adela ya está marcado por una anomalía, de la que se mencionan dos versiones, innata, que está de acuerdo con sus padres, y accidental, según ella misma. Esta anomalía física la aparta en una imagen monstruosa: “Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio...”¹¹⁴ Por otro lado, Pablo y la narradora establecen su amistad: “Pero, sobre todo, nos hicimos amigos de ella, mi hermano y yo, porque Adela tenía un solo brazo”.¹¹⁵

El ingreso a la casa está también lleno por aquel sentimiento adrenalínico de la infancia que tiene el protagonista en “La Hostería”. Pero si en aquel relato, la comunicación fantasmática se daba a partir de las apariciones, en “La casa de Adela” se expresa por las desapariciones. El trabajo transdiscursivo de Enriquez, 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 buscar una verdad por parte de la madre de Adela, la tortura psicológica de Pablo, y la intervención del espacio reivindicando 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”.¹¹⁶ De modo que el terror surge en estos cuentos a partir de la comunicación interdiscursiva entre ficción e historia o una comunicación fantasmática con un pasado que fue generando el terror que finalizó en el terrorismo de estado.

5.6 “Los años intoxicados”

Por otra parte, “Los años intoxicados” describe el horror de una adolescencia que sufre la descomposición social durante los últimos años del alfonsinismo y los primeros años del menemismo. Mencionamos una generación desencantada que vive un período marcado por la inestabilidad económica y el desempleo. Una generación cuyos padres se agrupan en un alejamiento y la resignación, y que encuentra un posible escape a través de drogas alucinógenas. El cuento está fragmentado por años (desde 1989 a 1994) donde la amoralidad funciona como

¹¹⁴ Ibid. p. 66.

¹¹⁵ Ibid. p. 66.

¹¹⁶ Ibid. p. 79.

el recurso que dirige la lectura. Los días que transcurren durante final del gobierno de Raúl Alfonsín están marcados por lo oscuro y nos encontramos con un correlato en el que progresivamente las protagonistas cometen en el consumo de drogas. Se puede establecer un paralelismo entre el oscurantismo cultural y la entrada de la cultura de consumo que trajo la Ley de Convertibilidad del Austral, con la falta de interés por la educación y el exceso 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”.¹¹⁷

Asimismo, nuevamente, se describen en el texto los fundamentos de lo monstruoso: “nosotras estábamos tan flacas que podíamos entrar por entre las rejas de la puerta (...) la falta de comida era buena: nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas”.¹¹⁸

En efecto, se trata de chicas muertas, chicas asesinadas socialmente por una tendencia económica en la que los ricos serían cada vez más ricos, y los pobres, cada vez más pobres. Es en esos términos que reflexionamos sobre una violencia social dirigida desde los estratos más altos del gobierno menemista como causa del horror. Incluso la violencia social coincide 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”.¹¹⁹

El afán de ganancia por parte de las vidas de las mujeres es nuevamente una consecuencia y una metáfora de las tendencias económicas de aquellos años intoxicados. La irrupción de lo extraño está indicada a partir de la chica de la mirada con odio que, de algún modo, determina el destino de las protagonistas. Efectivamente las protagonistas aceptan la forma de este comportamiento frente al novio de Andrea. La chica del parque se divide en la

¹¹⁷ Ibid. p. 54.

¹¹⁸ Ibid. p. 54.

¹¹⁹ Ibid. p. 58-59.

narradora y en Paula, la primera concentra su mirada, la segunda viste la cinta blanca, mientras acometen al joven punk. El ataque crea un último intento de recuperar 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”.¹²⁰ En efecto, Paula y la narradora están ahora liberadas de todo lo subjetivo. No son ya personas, sino un producto desarreglado después de la etapa de gestación de los primeros años de la década del noventa, y esperan ansiosas que Andrea recupere la conversión.

A modo de conclusión, el horror en Argentina ha sido siempre estrechamente político desde el siglo XIX. El miedo al otro forma parte de la dicotomía fundacional de la literatura nacional, al otro indio, negro o al otro bárbaro, pero también al otro que abusa el poder. De allí el desprendimiento de lo trascendental como origen del terror. No podemos creer que el horror proviene de fuerzas que trascenden y previenen al hombre, lo que es el otro y por lo tanto lo que puede significar el yo, es lo que hace verosímil el horror en Argentina. El miedo a la pobreza puede significar un miedo a caer en la pobreza. El miedo a la mujer puede ser un miedo a que la mujer intenta abusar el poder y disponga del hombre como él ha dispuesto durante la historia de la mujer. Por eso, el ambiente tiene una importancia muy significativa en la poética de Enriquez, es decir, el castillo gótico o el cementerio nunca fueron ambientes posibles en el horror argentino.

En la Argentina del siglo XXI hay un miedo de los barrios marginales, los pueblos conservadores, a las cárceles, a las inestabilidades económicas, a las brujas de los pueblos. Asimismo, se teme a repetir el pasado, que espera observando en las sombras. La amaga perdurable del fantasma del pasado ocupa los espacios que transitó alguna vez, y se presenta de modo falso, recordando que bastan pocas condiciones sociales para que vuelva en un nuevo cuerpo. Es así que el horror puede introducirse en la obra de Enriquez a partir de la visibilización de lo que en lo cotidiano no se quiere observar. La violencia social y la violencia de género funcionan como disparadores de un horror que, por otro lado, es establecido por la actitud del hombre. Asimismo, las sombras del terrorismo de estado, de la hiperinflación y la crisis social son determinantes de la poética de Enriquez en tanto que parte de la generación de los niños de la dictadura.

¹²⁰ Ibid. p. 63.

6. Monstruos y civilbarbarie en *Las cosas que perdimos en el fuego*

En este capítulo intento proponer el análisis del cuento “Bajo el agua negra”, de la escritora argentina Mariana Enriquez. El cuento pertenece a la antología *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016); y ubica al conurbano bonaerense y sus personajes en el centro de la historia, como un rasgo principal y desencadenante del estilo gótico. Es por ello, que lo fundamental de este análisis se presenta sobre el territorio urbano. Los principales rasgos teóricos que resultan útiles para este análisis son términos formulados para los estudios de la literatura de terror (sobre todo la teoría de David Punter sobre el género gótico) y la teoría de la “civilbarbarie” propuesta por Elsa Drucaroff para formar algunas representaciones de la Nueva Narrativa Argentina.

Resulta interesante pensar sobre aquel término de barbarie que David Punter desarrolla como elemento clave de lo gótico, junto a la paranoia y el tabú.¹²¹ También en este fragmento nos muestra hasta qué punto la cultura del horror está atravesada por una dialéctica entre poder e impotencia que resulta, cuando menos, ominosa:

“The question of the effects of this culture, to which I shall return, has centrally to do with perceptions of relations between the power of the State machine, which may in the West be seen alternately as totalitarian and failing, and the powers which, while apparently absent, may be seen as imminently achievable by the individual: through urban invisibility and its criminal concomitant [...]”¹²²

Todos estos aspectos, también mencionados en apartados anteriores, tienen su base en una serie de dudas acerca de la función de la civilización; dudas que provocan intensos estados de creciente angustia para la que no existe recurso alguno.¹²³ La barbarie de la ficción gótica se expresa constantemente en el miedo al pasado, lo que nos muestra la verdadera fuerza motivadora del género y el origen de todas las dudas que aparecen después de la angustia. El miedo de la aristocracia hacia el otro, el que viene de afuera y que es diferente, proporciona lo fundamental para las historias de vampiros que encuentran su lugar en la creación de Bram Stoker (1847); el miedo a la degeneración racial que introduce el terror en Stevenson (1850) o el miedo a los pobres da lugar a la ficción gótica en Mariana Enriquez (1973). El miedo a la barbarie es un miedo que entendemos como una entidad propia en la literatura de terror y con

¹²¹ 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.

¹²² Ibid. p. 184.

¹²³ Ibid. p. 184-185.

el que los autores góticos han creado una fuerza que se mueve acerca de las fronteras del mundo aparentemente civilizado. Según Punter lo que observamos como formas de civilización y que nos permiten establecer una oposición con un otro, son en realidad formas distorsionadas de una construcción cultural que adoptamos para mantenernos a salvo.¹²⁴ Las ficciones góticas se expresan básicamente en los márgenes de lo que somos capaces de aceptar, de lo civilizado, porque es justamente esta frontera donde nos encontramos con el miedo.

Y mencionando estos límites de lo civilizado, ya nos estamos acercando al desarrollo del aspecto de civilibarbarie introducido por Elsa Drucaroff. En su trabajo “El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento”, la escritora propone que con la Nueva Narrativa Argentina surge la civilibarbarie, una “fusión de la antinomia”.¹²⁵ Desde la primera mitad del siglo XIX y hasta finales del siglo XX, la literatura argentina y el pensamiento social, estuvieron desplegados de una distinción que funcionó como lugar de reflexión y de análisis de toda la cultura. Durante casi dos siglos, todas las ficciones se expresaron obsesivamente desde esta perspectiva analítica de civilización o barbarie, comprendida la primera como una “luz contra la oscuridad de la ignorancia y la violencia”,¹²⁶ especialmente durante el siglo XIX. Con el siglo XX, se produjo una relectura de la división, en la que lo “bárbaro” fue elevado por vital y auténtico, desde la verdad de los oprimidos que lo “civilizado” acallaba con su prestigio extranjerizante, antipopular.”¹²⁷

“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.”¹²⁸

Sin embargo, con la entrada del nuevo siglo, la fuerza de la contradicción entre civilización y barbarie se disolvió y esto provocó una mezcla que se presentó en el imaginario de la literatura nacional:

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

¹²⁴ 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.

¹²⁵ 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.

¹²⁶ Ibid. p. 296.

¹²⁷ Ibid. p. 297.

¹²⁸ 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.”¹²⁹

El concepto no indica una elevación o una síntesis de aquella contradicción inseparable y omnipresente durante los siglos XIX y XX. Se trata básicamente de una imagen en la que podemos observar que las fronteras se desenfocaron, el sentido insertado en la oposición civilización/barbarie a través de la narrativa argentina ha dejado de existir y estas nuevas generaciones comprenden algo que representan en su escritura y que se encontrará con claridad en el cuento analizado. No hay dicotomía ni nuevas discusiones acerca de la civilización y la barbarie porque lo ha dejado de existir por la opción entre una y otra, la civilibarbarie “contiene los dos términos que, indiscernibles, conviven con naturalidad.”¹³⁰

6.1 Las fronteras del horror: “Bajo el agua negra”

En “Bajo el agua negra” (2016), la trama narra sobre una fiscal que investiga el caso de un abuso policial en el que dos adolescentes son obligados a nadar en el Riachuelo y que, como se pueda predecir, acaban muertos. En un camino lleno de cruces entre lo universal y lo claramente latinoamericano y nacional, el cuento se establece ya desde el inicio en una frontera con el relato policial, que, como los personajes y los ambientes que narra, va mutando hacia el horror, para dirigir a un final que es claramente un homenaje a Lovecraft y su terror sobrenatural. Basado en el caso real y famoso de Ezequiel Demonty, un adolescente que después de una falsificación de fusilamiento fue obligado por la policía a nadar en el Riachuelo y luego murió, este cuento se introduce con la historia de la investigación de la fiscal Marina Pinat, que tiene a cargo los casos de las áreas más pobres del conurbano bonaerense y se sabe de memoria lo malo que se vive en Latinoamérica, y sobre todo en Argentina: la violencia institucional, aún más la violencia policial y la corrupción e impunidad subsiguientes:

¹²⁹ 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.

¹³⁰ *Ibid.* p. 296.

“[...] ¿Cuántas veces un policía le negaba, en su cara y frente a toda la evidencia, que había asesinado a un adolescente pobre? Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes [...]”.¹³¹

Controlada por una adolescente de la villa que entra en su despacho, de que Emanuel López ha vuelto de las aguas del Riachuelo, la fiscal se dirige hacia un camino que parezca ser heroico, pero que, bien al estilo de la tradición gótica del siglo XX, se transforma a lo ominoso e inalterable. El taxi la deja en el margen de la villa, el puente Moreno. Al acercarse cada vez más en el paisaje laberíntico, Marina Pinat se enfrenta contra una realidad extraña; faltan los elementos habituales de la villa; no hay olor, ni gente. Dirige entonces hacia la iglesia buscando a Francisco, el cura, al que encuentra borracho y atemorizado. Es este cura quien inicia el momento en el que, definitivamente, se rompe el ambiente de lo policial y se introduce el horror más oculto. Francisco le cuenta a la fiscal que el Riachuelo, es un río más contaminado del mundo y en cuya cuenca, denominada Matanza-Riachuelo, viven cerca de veinte mil personas, entre ellas las de la Villa Moreno, ambiente en que se ubica la narración, estaba contaminado por una buena razón. A lo largo de varias generaciones, todo tipo de residuos fueron echados ahí porque “Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro!”.¹³² Pero las cosas cambiaron cuando los miembros de policía empezaron a echar gente al agua, muertos que aprendieron a nadar bajo el agua negra y que entonces “lo despertaron”.¹³³ Mientras en las calles se oyen tambores cada vez más intensos, en la iglesia una sorda tensión se agrupa cuando un niño deforme da gritos mudos mientras el cura le roba el arma a Pinat y finalmente se pega un tiro. Al salir de la iglesia, la fiscal se encuentra con una peregrinación funeral y terrorífica.

El cuento termina con la imagen de las negras aguas del Riachuelo temblándose en una oleada creciente y la fiscal que huye hacia el puente sin mirar atrás. En “Bajo el agua negra”, lo gótico y la civilbarbarie se manifiestan a través de la violencia y también de la desigualdad. Dice Enriquez:

¹³¹ Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 155-156.

¹³² *Ibid.* p. 170.

¹³³ *Ibid.* p. 171.

“[...] one source of my horror—my idea of horror—is institutional violence and also violent crime, but in most cases it’s also related to inequality or some form of violence related to inequality”.¹³⁴

El horror está configurado y presentado en el ambiente, ese ambiente que ya no es bárbaro o civilizado, sino que ha sido regenerado a partir de la muerte y la miseria. Como en un juego de espejos, lo ominoso (Freud, 1919) se extiende a las configuraciones narrativas:

“So the river is a metaphor but also a geographical border. And when I take that into literature, that border appears in the frontier between realism and the fantastic, that not-so comfortable place where you recognize the setting and the words but reality dissolves into something sinister”.¹³⁵

El espacio de la ficción gótica es totalmente civilibárbaro. Lo universal y lo local también están fundidos; el terror político de la desigualdad y la violencia institucional es también el rasgo del terror sobrenatural. El aspecto del espacio se muestra ante la imposibilidad de optar entre lo local y lo universal. Hasta tal punto están escondidas estas características ficcionales, que no es posible explicar una sin la otra. Mientras el territorio de la cuenca Matanza-Riachuelo con sus aspectos temáticos pueda ser la realidad de El matadero (1840), la imagen de un dios antiguo representada en las paredes de la iglesia, es un claro homenaje a Lovecraft y sus monstruos. Parece esto a una diferencia, pero no lo es en total. La característica fundamental del texto de Echeverría y su concordancia geográfica con la Villa Moreno hace pensar en una entrada de alguna maldad, el momento en que todo se inició y que fue apoyado por varias generaciones. Característica que se mezcla con ese inevitable punto de presión fóbica que es la violencia policial en América Latina y con palabras en una lengua primitiva adorando varias veces a ese dios de la muerte al que se le han hecho ofrendas humanas. La división que estaba incuestionablemente válida durante la Generación del 37 ha terminado y se ha mutando; de la misma manera que ha mutado terroríficamente el ambiente mostrado en el relato. Si hay algo representado con claridad en esto no son ciertamente los avatares de la civilización y la barbarie, tanto como la evolución de un mal que desaparece y aparece representando un final. El final de la villa que queda literalmente bajo el agua negra.

¹³⁴ David Leo RICE, “Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror”. Entrevista. Literary Hub, 18 abr. Disponible en: <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror>. 2018.

¹³⁵ David Leo RICE, “Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror”. Entrevista. Literary Hub, 18 abr. Disponible en: <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror>. 2018.

Resulta interesante observar cómo este aspecto se amplía hasta los personajes, que, como pasa numerosas veces en la ficción de horror de Mariana Enriquez, se convierten en una representación del ambiente gótico. Nos encontramos así, con seres que han mutado como consecuencia de la contaminación con “brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas, los ojos ciegos y cerca de las sienas”.¹³⁶ A estos aspectos físicos, se suma que los personajes también conservan el matiz civil-bárbaro del espacio: Marina Pinat no es una joven indefensa que escapa de lo malo, es uno más de los tantos personajes de las ficciones de Enriquez que:

“[...] They crave evil because they feel guilty and want to be punished. So they seek it to see something they don't know, to get what they think they deserve, and in a way to see things as they really are and escape their cocoons”.¹³⁷

Sin embargo, aunque los personajes sean castigados, no se provoca ninguna sensación de desahogo o de reparación. Como dice la escritora:

“[...] it's not them, individually, that deserve the punishment [...]. [They] are involved in social situations that they just can't fix. Their good intentions are punished, because they're dealing with something way beyond them”.¹³⁸

Finalmente, podemos observar cómo todo aquel ambiente de la villa, que contenía música, bailes, comidas locales; ha mutado hasta transformarse en siniestra fusión:

“Ni civilización ni barbarie: el docto Estado civilizado asesina a sangre y fuego; jueces, Iglesia, prensa, policía son responsables del acotado genocidio, (de la villa), inquietante y bizarro núcleo de sociabilidad diferente que, por su parte, también fue lugar de violencia, delito, ignorancia, autodestrucción y arte [...]”.¹³⁹

Así es como Mariana Enriquez, como parte de esa NNA que “urde ficciones con la civilibarbarie”¹⁴⁰, transcribe los horrores propios de un género en plena vigencia como es el gótico.

¹³⁶ Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 159.

¹³⁷ David Leo RICE, “Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror”. Entrevista. Literary Hub, 18 abr. Disponible en: <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror>. 2018.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ 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. 300.

¹⁴⁰ Ibid. p. 301.

Como se ha observado a lo largo de este capítulo, el género gótico, según David Punter (2013), contiene tres representaciones indispensables como son la ficción paranoica, la barbarie y el tabú, utilizado este último aspecto a las utilidades de presión fóbica presentadas por Stephen King (2016). La barbarie que se manifiesta en las ficciones del horror no es otra que la expresión de los miedos y ansiedades de la clase media, que claramente se observan en el texto literario. La función de la tradición gótica ha sido durante la historia representar y poner sobre el ambiente aspectos de la realidad que tienden a ser escondidos, aquello que espera desde las sombras; ya sea en los márgenes de una zona prohibida o, como en este caso, en las orillas de un río de aguas contaminadas. Lo que decidimos ignorar intencionadamente se transforma en el monstruo que nos rechaza; las fobias sociales presionan hasta que la realidad se transforma en un hecho que explota ante nosotros, o que entra desde lo más oscuro.

La NNA busca la forma de filtrar en sus textos la desilusión y la crisis tan propias de la posdictadura. Mariana Enriquez elige un modo poco canónico y marginal, ese gran borde de la tradición literaria hispánica que es lo gótico, para desarrollar sus ficciones de impunidad, desigualdad y violencia. Ya completamente en “Bajo el agua negra”, encontramos un espacio explicado a partir de un hecho bastante común en este tipo de espacios olvidados por el Estado, algo que podría haber pasado desapercibido, como tantas otras veces. El residuo que ha ido a parar al Riachuelo solo ha iniciado el mal cuando lo arrojado han sido personas. Personas del borde, que son incómodas, son feas y que han ido sucediendo pequeñas monstruosidades escondidas en el laberinto de la villa, del que no se cree que salgan y al que no se supone que nadie entre. El límite dibujado por el puente y legitimado por la policía, que sabe que para desaparecer a alguien basta tirarlo al río, al otro lado del puente, cruzando ese límite. Los muertos por la pobreza y la policía no van a entrar a este lado del puente, van a entrar al olvido. El despertar de Emanuel, es la vuelta de un dios encarnado en el pobre, el marginado. Pero este dios, es un dios de muerte, un dios que tiene poder. En un ambiente ya aislado y olvidado como la villa, el dios de la muerte intenta recordar que todavía puede haber una regeneración territorial en la que tanto los habitantes como la policía van a entrar más allá del borde de la nada. La civilización y la barbarie mueren en la fusión de ambas y el territorio es un testigo clave de esta procesión hacia el final.

Los puntos de conexión con la realidad latinoamericana y particularmente argentina no son insignificantes; el más evidente probablemente sea aquel que nos presenta a través del cuento que, dentro de este sistema capitalista salvaje del que la NNA se ha ocupado bastante, los límites urbanos suelen trazarse para guardar a las clases dominantes y medias de los

excluidos para esconderlos. Las fuerzas de seguridad solamente funcionan en un sentido y el gobierno solamente presta atención y controla que la muerte siempre opera únicamente de aquel lado del puente. Tanto Mariana Enriquez como los autores del terror argentino actual nos proponen una imagen literaria sin utopías, sin promesas, donde la única ambición profunda sea recordar a la gente que todavía hay una capacidad de sentir los terrores más secretos; y que el monstruo viene encarnado en la desigualdad, en la naturalización de la violencia. Nos ponen frente con la civilbarbarie solamente para que se sepa que existe y que somos parte de eso. La acción de lo malo es solamente el ejercicio continuo de un pacto de desinterés que se forma continuamente.

6.2 El adultocentrismo monstruoso como sujeto subalterno

“La casa de Adela”, es un cuento en el que la protagonista es una niña con un brazo amputado, el izquierdo; nunca cuenta solamente una versión sobre cómo pasó el hecho, la habría mordido un perro al cual su padre disparó con una gran puntería, aunque el perro todavía llevaba a Adela entre sus colmillos al momento de apuntar. Pero a sus amigos, Pablo y Clara les gustaba escuchar sus historias, sobre todo al primero, con quien crea un vínculo basado en historias y películas de horror. De Adela todos sus compañeros de escuela se burlaban, recibía chistes y malos tratos, pero ella gustaba de callar sus bocas y parecer indiferente, en realidad le gustaba la atención recibida e 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”.¹⁴¹

El vínculo tan estrecho que llegó a tener con Pablo le costó a este recibir las burlas de sus amigos por pasar el tiempo con un monstruo. Juntos idearon la aventura de meterse en una casa cercana al lugar donde vivían para revelar qué había dentro y qué era lo que provocaba tanto miedo incluso en los adultos. Por la noche entran los tres, Adela parece conocer la casa, espera a sus amigos con la puerta abierta y las luces encendidas. Clara, la narradora, describe que la casa parecía bramar, una energía con la que Adela conectaba demasiado, al entrar, distintos hechos los llevan a caer en pánico, sobre todo a Clara. Adela aparece y desaparece,

¹⁴¹ Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p.41.

todo muestra que conoce la casa como si fuera suya, de un momento a otro Adela es apoderada por una habitación y la puerta se cierra para siempre. Clara y Pablo quedan asombrados, nadie puede explicar lo que pasó, los adultos no creen la versión de los niños, les parece que mienten, les exigen la realidad, creen que están jugando y la policía dice que la casa nunca tuvo nada en su interior, estaba vacía. La familia de Clara y Pablo se mudan, los niños del lugar inventan un mito en torno a Adela y su desaparición, quedó dentro de la casa y nunca salió. Finalmente, Pablo cae en una locura obsesiva al no poder explicar lo que pasó, se culpa por haber impulsado a Adela a esta aventura triste, nadie pensó nunca lo que para él realmente pasó, la misteriosa Adela se hizo una con la casa. Pablo se suicidó en un tren, paradójicamente también pierde su brazo izquierdo, además de su vida, su hermana sueña constantemente con el hecho, 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).”¹⁴²

Tener en cuenta la existencia del adultocentrismo como un sistema de dominación, manifiesta que cada clase de edad indica sus roles definidos. Gracias a una jerarquía, existen grupos dominantes y grupos subordinados, formando gran distancia entre ambos y sus formas de acercarse al mundo. Se propone una lectura de este cuento con el concepto del adultocentrismo en su posibilidad de dominación. Los adultos, que en esta jerarquía representan la postura dominadora, configuran el comportamiento y el relato de los niños. Grupo subordinado que no es tomado en cuenta, los padres prohíben y no son conscientes de lo que sus posiciones causan en los comportamientos y decisiones de niños.

A pesar de todas las prohibiciones de su madre, Clara sigue con la idea de compartir con Adela, las respuestas a todo lo que quieren saber (¿qué pasó con Adela?). En un sistema en donde la posición del poder pertenece a los adultos, son ellos mismos los que menos entienden que se perciben como superiores, para ellos los niños carecen, sin pensar que los niños sí que tienen una capacidad de decidir, de actuar y de comprender mucho menos parcialmente que ellos. Muchas ideas pueden decir con poco, ejemplo de esto es la percepción que sintió Clara respecto a Adela y la casa abandonada, ella sintió la necesidad de entender qué pasaba, mientras

¹⁴² Claudio DUARTE QUAPPER, “Sociedades adultocéntricas. Sobre sus orígenes y reproducción”. En: Última década n° 36, 2012, p. 103.

su madre solamente fue capaz a prohibirles hablar de ella por causar miedo. Aquí los chicos pasan a ser cuerpos en abyección, 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”¹⁴³, así, la presencia de Adela hacía causar a sus compañeros de escuela un contento por no ser así extraordinario como ella.

Adela al ser una niña en cuerpo monstruoso, es un cuerpo en un cierto momento cultural. Adela es el reflejo de su propia época, vive en la época del capitalismo en decadencia y la rodea la violencia. El monstruo siempre intenta escapar, es decir, Adela desaparece y de ella solamente queda el sentimiento triste que causó, ella se transformó a lo inmaterial y se difuminó, fue un corporal e incorporeal a la vez, mientras estuvo en el mundo de los vivos fue cuerpo monstruoso, al desaparecer fue leyenda abstracta monstruosa.

La aparición de Adela fue lo inicial de todo lo que estaba por suceder, el monstruo habita en el ámbito de la diferencia. Adela es la diferencia personificada que vino a habitar entre los vivos, también puede ser considerada como algo alterno. Adela como monstruo opera las fronteras de lo posible, es decir, aquí radica el carácter fantástico de los hechos, la extraña relación con los bramidos de la casa y la siguiente desaparición, todo lejano de lo posible. Lo que sus amigos sienten es el miedo hacia el monstruo que es en realidad una especie de deseo. Adela interesa, es una especie de conocimiento: “recuperación de lo suprimido o como la convulsiva proyección del objeto de un deseo sublimado”¹⁴⁴, indica todo aquello que no podemos alcanzar o que no debemos alcanzar, todo aquello que para un sistema adultocentrico parece como un riesgo o algo imposible.

El monstruo está en el borde de convertirse en algo más y volviendo a su desaparición. Adela como una diferencia abyecta amenaza al sistema con su presencia, y amaga en convertirse en algo más que queda fuera de todo lo real. Aquí podemos manifestar la relación que hace la autora con los mitos de barrio, constante en sus textos siempre intentando regenerar los caracteres de la calle. Adela se convierte en algo que persiste en el inconsciente colectivo del barrio que luego alcanza su amago. Siempre pervive la memoria y los recuerdos de lo heredado, precisamente por ello la escritura resulta tan importante para saber qué pasó y cómo lo vivieron las personas antes. Adela se presenta en el cuento como un ser otro, una niña extraña

¹⁴³ José Miguel G. CORTÉS, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997. p. 13.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 22.

que se une con el lado oscuro de las circunstancias, su diferencia incomodaba, su leyenda pervivió, y dejó la mente de Pablo totalmente afectada, la niña que siempre fue la burla, dejó marcada la experiencia vital de todos.

6.3 El feminismo y el discurso sobre lo subalterno y monstruoso

En “Nada de carne sobre nosotras”, la protagonista cuenta un día normal de su vida muy cotidiano. Se encuentra con una calavera a la cual le falta la dentadura, la protagonista escoge la calavera y la hace suya, la recibe en su hogar, camino a casa “con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana del bosque”¹⁴⁵, refiriendo a la tradición de las brujas en tiempos de la inquisición. Su novio duda su comportamiento, la trata de loca, ella es resistente y muestra una simpatía por la pieza, la nombra como Calavera o Vera, la modifica en su interlocutora, le cuenta sus problemas, lamenta con ella respecto a su novio, se refleja 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”.¹⁴⁶

A través de ella verbaliza sus indisposiciones y medita sobre ellos, sobre el hombre con él que vive; ella viste a Vera con una peluca rubia, collares, crea un altar en torno a ella, cada acto que se refiere a Vera crea más tensión en la pareja, él finalmente sale del hogar, no es capaz de soportar la obsesión que la mujer tiene con Vera y ella no es capaz de soportar la visión que ha ido formando de él, un gordo, descuidado que no se compara con la belleza ideal de Vera. Finalmente, ambas se unen, son 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 siente 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”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016, p. 84.

¹⁴⁶ Ibid. p. 85.

¹⁴⁷ Ibid. p. 86.

Lo monstruoso está presentado por la posibilidad de la muerte, por una emoción fuerte que acompaña a la protagonista desde el primer encuentro con Vera. Ella piensa en hacerla parte de su vida. Por eso la protagonista le da un nombre de género femenino. El monstruo expresa algo más que sí mismo. Vera significa mucho más que su reflejo, tanto para los que leen, como dentro del texto para la protagonista principal. De haberse significado nada más que una calavera, no le habría dado un nombre y no la habría llevado a su casa. El monstruo aparece simplemente en una época de crisis como una especie de un aspecto que profundiza los extremos. Crisis que le sirve a la protagonista para intentar formar su propio mundo desde una regeneración de las formas sobre cómo comportarse. La protagonista en sí no es un cuerpo monstruoso, en Vera intenta buscar la forma monstruosa para hacerse diferencia y dejarla vivir en este mundo. Vera tenía indicios de haber sido una ejemplar de laboratorio, pero su destino no fue establecerse allí, no quiso integrar en la ciencia y dejarse ejecutar, y por eso, escapó. De alguna forma quedó tirada en el camino, y apareció anunciando una crisis en la vida de la mujer. Tanto la mujer como Vera son parte de única forma abyecta. Podemos entender que lo abyecto es un espacio que desafía un orden simbólico desarreglándolo, dentro de lo simbólico mismo, lo abyecto es lo echado y lo reprimido. Pues el espacio de orden simbólico está controlado por lo masculino, lo patriarcal, es decir, la mujer está en una posición subalterna. Entonces una posible explicación pueda ser que la protagonista alcanza romper con los estereotipos de comportamiento e incomodar a su pareja y a las reglas que le imponen qué hacer, la protagonista alcanza liberarse a través de Vera y actuar por medio de ella.

También podemos observar un vínculo entre la significación de los cuerpos gordos y entre la delgadez extrema que narra este cuento. El cuerpo de la mujer es un cuerpo requerido por la violencia del sistema simbólico en el que está sumergido, el patriarcado y el capitalismo. Resistir por medio de un comportamiento exagerado sobre lo corporal es resistir sobre el mismo. En este caso podemos ver mostrado un enfado hacia una belleza otra, una mujer que no se refleja en la forma esperada de belleza de la delgadez, sino que lo refleja de modo más extremo. De pronto le incomoda la incompletitud de Vera, desea buscarle y completarle una humanidad para acercarla más a la realidad:

“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”.¹⁴⁸

Esta última parte podemos interpretar como una posible referencia a los cuerpos desaparecidos durante la dictadura, los olvidados, cuerpos femeninos que siguen cayendo en pérdida en la actualidad. Ella quiere darle esa posibilidad de vivir bajo una sublimación de la belleza diferente que como cuerpo incompleto desarregla la realidad, el comportamiento de la chica y la hace pensar, reflexionar y actuar más allá.

6.4 Lo monstruoso desde la violencia entre el orden y el caos

El cuento, “El patio del vecino”, es uno de los más crudos y terroríficos del libro, nos cuenta la narradora Paula su historia por medio de un cambio de casa, ella y su marido Miguel llegan a vivir a una casa nueva, ella mantenía una depresión por varios motivos pero el más impactante fue una negligencia en el tiempo en que trabajaba como asistente social y había descuidado a una niña en situación vulnerable, su marido solía reprocharle su depresión y sus angustias. Por la noche escuchan un ruido en la casa, nada atípico, pero Paula queda muy asustada, a las noches siguientes Paula logra percibir una presencia en su cama, medio dormida se sienta y logra ver algo como un niño por su tamaño, pero a la vez como un animal que escapó al percibir a Paula. Paula se da cuenta que en el patio del vecino hay un chico encadenado, no logra verlo por completo pero percibe que su forma es parecida a la de lo que vio las noches anteriores sobre su cama, esto la alerta, la pone ansiosa y a pensar en que quizá está imaginando cosas, en cuánto al haber dejado a la niña sola en el hogar temporal en su anterior trabajo, por beber cerveza y fumar marihuana, una culpa la rodeaba sin duda, esa culpa y enojo de su marido respecto al tema del chico del patio, la hace tomar la decisión de salir a su rescate, se adentra 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

¹⁴⁸ Ibid. p. 87.

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”.¹⁴⁹

Había escritos extraños en las paredes y libros de anatomía con dibujos perturbadores, era una situación irreal, Paula escucha que alguien entra a la casa y corre hasta la suya, ya dentro, sola, su marido no la soportó más y salió de casa por unos días, perturbada, oye a su gata Eli asustada, va hacia el comedor y ve 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”.¹⁵⁰

Finalmente, el chico la mira, un chico monstruo, fuera de los parámetros 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”¹⁵¹, con las manos muy grandes para su tamaño corporal, con el sexo desproporcionado, muy delgado, con colmillos y pelones en el cuerpo, toma las llaves de la habitación y se las muestra, avisándole que no hay vuelta atrás, todo parece ser una pesadilla, pero según Paula en las pesadillas el dolor no se siente como real. Lo crucial aquí es la percepción que Paula llegó a tener del niño, lo vio como un indefenso, intentó rescatar su culpa siguiendo un pensamiento muy racional: el niño está en peligro, debe salvarlo; razones por las cuales también Miguel escapó del asunto y escapó de Paula y ella logró percibir que ya no había un lazo que los unía. El niño monstruo se presenta al igual que en el cuento sobre Adela: un cuerpo monstruoso, el niño es la encarnación de la violencia de un medio devastador en donde el flujo y el progreso han funcionado bajo parámetros totalmente 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

¹⁴⁹ Ibid. p. 100.

¹⁵⁰ Ibid. p. 104.

¹⁵¹ José Miguel G. CORTÉS, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 14.

mercado es pensado como naturalmente nivelador, como algo inherentemente democratizador”¹⁵²

El monstruo significa algo más que solamente su reflejo, algo aparece tras este niño que evoca mucho más allá de lo que su imagen indica, es mucho más que un niño atado por un loco, es un monstruo que oculta su génesis. El monstruo es un símbolo de la crisis. Para Paula fue así literalmente, al darse cuenta de la presencia del chico toda su actitud cotidiana cambia por completo y la pulsión respecto a una catástrofe predomina en el ambiente. El monstruo controla los límites de lo posible, el chico se vuelve un peligro, al introducir una pulsión catastrófica en la vida de Paula, abre las puertas para que todo pueda pasar y su destino no fue otro, meterse en la pesadilla que al final terminó elevando a la realidad misma.

El cuento está descrito en lo más cotidiano, el patio del vecino es un lugar común en la vida de cualquier persona, el cambio de casa, la gata, la convivencia con su novio, todo puede ser fácilmente identificado como propio para cualquier lector, pero dentro de los lugares más comunes la autora inserta lo monstruoso conviviendo con lo real y lo natural, entrando la inseguridad y el terror, el niño entra al cuento desde la inseguridad, no se sabe quién es y por qué está allí, la inseguridad se empeora al manifestarse como monstruo, las fronteras entre lo real y lo fantástico-terrorífico se desarreglan.

¹⁵² Mary Louise PRATT, *Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos*. En: Revista de Historia n°156, 2007, p. 20.

Conclusión

En este trabajo podemos ver que por el tiempo la literatura de terror se encuentra en una posición poco difícil. La técnica y el desarrollo de la ciencia han causado desaparecer mitos y leyendas y han asustado los temores más tradicionales. La imagen a la que nos vemos constantemente sometidos provoca que perdamos el miedo a monstruos clásicos como Drácula, el hombre lobo o la figura de zombi. Ya nadie imagina que un vampiro pueda colarse en su hogar, a nadie se le ocurre que pueda atacarlo un hombre lobo en el bosque o que los muertos reviven para salir de sus tumbas en busca de órganos vivos. Nuestros temores se han dirigido hacia espacios más íntimos y personales, y escritoras como Mariana Enriquez han indicado el posible camino que debe seguir el terror en la literatura.

Mariana Enriquez (1973) se ha transformado en una de las autoras literarias de habla hispana más importantes del siglo XXI. Su carrera como autora, que empezó con sus novelas *Bajar es lo peor* (1995) y la novela con la que ha alcanzado el éxito *Nuestra parte de noche* (2019), esto es un ejemplo de novela total galardonada con el 37 Premio Herralde de Novela, concedida por la editorial Anagrama. En ella nos encontramos la historia de Juan y de su hijo Gaspar, que juntos tendrán que reencontrarse con la familia de la madre del chico, cuyos miembros forman parte de una oscura congregación que se nombra la Orden. A lo largo de la lectura nos encontramos con la Argentina militarizada de principios de los 80, sumida en el terror de la dictadura, con el Londres de las drogas psicodélicas, con casas que mutan en su interior y con extraños rituales cuyo objetivo es la comunicación con la Oscuridad.

Enriquez dinamitó el género de terror con su colección de cuentos *Los peligros de fumar en la cama*. En ellos el miedo hacia lo sobrenatural se entrelaza con lo cotidiano y con la crítica hacia la represión del pueblo argentino. En uno de sus cuentos más inquietantes, “Cuando hablábamos con los muertos”, utiliza el elemento de la Ouija como salvoconducto para encontrar a los desaparecidos de la dictadura, de los clanes criminales y del ineficaz sistema burocrático. Tras enfrentarnos a los cuentos de Enriquez nos damos cuenta de que no es el terror hacia aquello que es desconocido y que nos angustia, sino que es el miedo de nuestra propia realidad que se mezcla con el temor hacia lo sobrenatural, es decir, hacia aquello que no alcanzamos a comprender.

Es en 2016 cuando se consolida como una de las voces más representativas de la literatura con *Las cosas que perdimos en el fuego*. En esta nueva colección de cuentos, Enriquez

extiende su tono de denuncia a la corrupción política, a la pobreza de los barrios marginales y, sobre todo, a la violencia machista. En algunos de sus relatos incluye el temor que incitan enfermedades mentales, la esquizofrenia o el problema del aislamiento social. En “Los años intoxicados” cuenta las vivencias de un grupo de adolescentes de baja capa social que trata de evadirse de su realidad marginal a través de las drogas. En “Bajo el agua negra” critica la corrupción policial y su desmedida violencia contra las personas de los barrios más pobres. En el relato que da nombre al libro, “Las cosas que perdimos en el fuego”, cuenta la historia de las mujeres ardientes, que se rebelan contra una nueva forma de violencia doméstica.

La dirección literal de Enriquez es clara. Utiliza un lenguaje fresco y renovado y se vale de una realidad plausible, de un escenario obvio, muy cercano al lector, para adentrarse en su inconsciente y sacar a la luz sus inseguridades. Alcanza poner en consonancia al monstruo, es decir, a la figura que representa el mal, con el temor que se genera en el interior del inconsciente colectivo. Sus libros de cuentos y novelas suponen un soplo fresco dentro del panorama del género de terror. Enriquez recoge la herencia de los autores góticos, desarrolla los límites de la literatura y propone nuestros miedos más íntimos con la realidad de la dictadura militar, la pobreza o la discriminación social. En sus colecciones nos encontramos con una nueva forma de provocar terror: más verosímil, más cercana y con la crítica política como eje principal de la mayoría de sus cuentos. En ellos la sensación de terror tradicional se entretiene y sus historias exploran en lo más interior de la psique humana: nos rasgan desde dentro y sacan de nuestra mente nuestros miedos más profundos.

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 autorky. Také se zaměřujeme na poukázání termínu gotické literatury, která nás provází po celé čtení práce, a kde se nachází také snaha o zachycení jisté modifikace tohoto gotického konceptu na modernější pojetí, které nám prezentuje Mariana Enriquez.

Následuje analytická část práce, ve které můžeme vidět analýzu nejuznávanější novely od Mariany Enriquez, *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 Enriquez 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 Enriquez 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].
- RICE, David Leo: “Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror”. Entrevista. *Literary Hub*, 18 abr. Disponible en: <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror>, 2018.
- 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.º16-17, 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 Enriquez

El supervisor de la tesis: Mgr. Cervera Garcés Fabiola

Número de caracteres: 192 523

Número de apéndices: 0

Número de recursos utilizados: 45

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

Anotación: El objetivo de este trabajo era el análisis de una novela y varios cuentos de autora argentina Mariana Enriquez. 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: 192 523

Number of annexes: 0

Number of sources: 45

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.