

LATIN AMERICAN HORROR STORIES

La poética de Mariana Enriquez



GABRIELE BIZZARRI
FRANCESCO FASANO
(COORDINADORES)

t
teseo



LATIN AMERICAN HORROR STORIES

LATIN AMERICAN HORROR STORIES

La poética de Mariana Enriquez

Gabriele Bizzarri
Francesco Fasano
(coordinadores)



Gabriele Bizzarri, Francesco Fasano (coordinadores)
Latin American Horror Stories / Gabriele Bizzarri, Francesco Fasano
(coordinadores). – 1a ed. – Buenos Aires: Teseo / SDL, 2025.
ISBN 978-1-917723-41-1
1. Literatura Hispanoamericana. 2. Horror. 3. Enriquez, Mariana. I. Título.
CDD 863.01

© Editorial Teseo, 2025
Buenos Aires, Argentina
info@editorialteseo.com | www.editorialteseo.com
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

DOI: 10.55778/ts917723411

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son
responsabilidad exclusiva del/los autor/es.



EBOOK



TeseoPress Design (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 253248. Sólo para uso personal
teseopress.com

Colección AISI – Editorial Teseo

La colección AISI de la editorial Teseo pretende fomentar, gracias a la organización de un proyecto editorial coherente, la difusión de los productos científicos de investigación de las socias y de los socios AISI a través de tres líneas editoriales: “Pluralia”, “Hilaciones” y “Calibania”. “Pluralia” se dedica a los trabajos colectivos, coordinados por miembros de AISI, que surgen de encuentros de investigación, seminarios y congresos; “Hilaciones”, dedicada a trabajos individuales y monográficos, se propone difundir los estudios de ámbito hispanoamericano, en particular de investigadoras e investigadores italianas e italianos; “Calibania” respalda la publicación de los trabajos de jóvenes galardonados con el premio bienal de AISI “Tesis doctoral”.

Dirección

Susanna Nanni (Università Roma Tre)
Andrea Pezzè (Università di Napoli L'Orientale)

Comité Directivo

Edoardo Balletta (Alma Mater Università di Bologna)
Maria Amalia Barchiesi (Università di Macerata)
Fernanda Elisa Bravo Herrera (CONICET)
Camilla Cattarulla (Università Roma Tre)
Sabrina Costanzo (Università di Catania)
Domenico Antonio Cusato (Università di Catania)
Emilia Perassi (Università di Torino)
Laura Scarabelli (Università Statale di Milano)

Comité Científico

Dante Barrientos Tecún (Universidad de Aix-Marseille)

Gabriele Bizzarri (Università di Padova)

Michela Craveri (Università Cattolica, Milano)

Daniel Link (Universidad Nacional de Tres de Febrero,
Buenos Aires)

Daniel Nemrava (Palacký University Olomouc)

Francisca Noguerol Jiménez (Universidad de Salamanca)

Julio Ortega (Brown University)

Julio Premat (Universidad de París VIII)

Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Saúl Sosnowsky (University of Maryland)

Comité Editorial

Federico Cantoni (Università di Salerno)

Angela Di Matteo (Università Roma Tre)

Pablo Lombó Mulliert (Università di Torino)

Índice

Introducción: <i>Latin American Horror Stories</i> . Líneas de fuga para una poética.....	11
<i>Gabriele Bizzarri y Francesco Fasano</i>	
Un camino hacia el terror. Romanticismo, política, miedo e imaginación en América Latina	45
<i>Mariana Enriquez</i>	
Todo lo que realmente pasa me pasa a mí. La maravilla de la experiencia lectora	57
<i>Andrea Pezzè</i>	
Las brujas re-existen. “Las cosas que perdimos en el fuego”, de Mariana Enriquez	83
<i>Margherita Cannavacciuolo</i>	
Relacionarse desde los márgenes. Un análisis poshumanista y xenofeminista de “Rambla triste”, de Mariana Enriquez	111
<i>Carola Rius Ribaudi</i>	
Afectos, comunidad y horror en dos cuentos paralelos de Mariana Enriquez: “El chico sucio” y “Mis muertos tristes”	135
<i>Emanuela Jossa</i>	
El mal de verdad en <i>Nuestra parte de noche</i> , de Mariana Enriquez.....	171
<i>Maria Amalia Barchiesi</i>	
<i>The Ghost of You Lingers</i> : Mariana Enriquez y el <i>rave</i> de los cadáveres balbuceantes.....	201
<i>Francesco Fasano</i>	

Un etcétera sucesivo. Silvina Ocampo retratada por Mariana Enriquez	225
<i>Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila</i>	
“Mi Marilyn viene a mi tugurio por una noche”. Consumo pop y canibalismo latinoamericano en Mariana Enriquez	247
<i>Gabriele Bizzarri</i>	
Poses del siglo XXI: figuraciones digitales de Mariana Enriquez.....	275
<i>Ana Gallego Cuiñas</i>	

Introducción:

Latin American Horror Stories

Líneas de fuga para una poética

GABRIELE BIZZARRI Y FRANCESCO FASANO

El proyecto de este libro, cuyo título programáticamente revela su ambición cartográfica, nace de la voluntad de poner el acento, cuando se cumplen los treinta años de la publicación de su primera novela (*Bajar es lo peor*, 1995), sobre la escritura de una de las plumas más reconocibles y, a estas alturas, desde muchos puntos de vista, más importantes de la lengua española, cuando no universal. La afirmación no parece validarse solo en términos de datos, pensando en el flujo masivo de traducciones y reseñas internacionales que sus libros no paran de estimular, sino también, mucho más significativamente, en términos de “influencias”, reconociendo el verdadero contagio viral, que afecta no solo a América Latina y a España sino que se expande irrefrenable a lo largo del vasto territorio editorial global, provocado por el foco infeccioso de su irresistible lectura tercermundista de un género —desprovisto de una tradición específica en el ámbito hispanoamericano y que ella se encarga de importar, acentuándolo localmente, desde el contexto anglosajón— que parece haberse convertido en una vía de acceso privilegiada hacia el relato de nuestra contemporaneidad desbandada (de capitalismo *gore* y apocalipsis ambientales y humanitarios): el que, según las circunstancias, considerando, a veces, su pedigrí histórico afincado en los sueños de la razón dieciochescos y en los pliegues y reverses más disturbantes del romanticismo,

se denomina “gótico”, y otras, resaltando sus connivencias “populares”, su impaste pop, “de terror” u *horror*.

No se trata acá de canonizar a Mariana Enriquez (lo cual, por otro lado, crearía un conflicto con sus ambiciones reivindicativamente sectoriales, con su militancia anticatólica en las trincheras “paraliterarias” del género). De otra parte, el volumen de estudios críticos hasta aquí dedicados a distintos aspectos y vertientes de su obra —hasta la fecha, cuatro novelas (*Bajar es lo peor*, *Cómo desaparecer completamente*, *Este es el mar* y *Nuestra parte de noche*) y tres recopilaciones de cuentos (*Las cosas que perdimos en el fuego*, *Los peligros de fumar en la cama* y *Un lugar soleado para gente sombría*), aumentadas por toda una serie de estudiados y sugerentes *détours* perfectamente dialogantes con el corpus principal: entre otros, el libro de crónicas para fanáticos de cementerios *Alguien camina sobre tu tumba*, la carta de amor para Suecia, la última de las bandas “malditas” del rock británico, la biografía novelada de Silvina Ocampo, “hermana mayor” en tenebrosidades argentinas...— empieza a ser considerable, apuntando a todo un repertorio de temáticas recurrentes, constantes estilísticas y trucos narrativos emblemáticos o tratando de insertar su escritura en el más amplio contexto del que se ha dado en llamar el nuevo *boom* de escritoras —en femenino— no realistas (o diversamente realistas) actualmente activas en el continente y que involucra a otras autorías fuertes, como las de Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Giovanna Rivero y Fernanda Trias. Si, de acuerdo con una agenda política *de rigueur* —la que, sin dejar de brindarle al estudioso las herramientas necesarias para orientarse entre las coordenadas degradadas de la acción cultural contemporánea, amenaza, a veces, con reducir el texto, sus complejidades y ambigüedades, a un mero pretexto para levantar trincheras y arengar a los ya convertidos— se ha leído, y mucho, a Mariana Enriquez desde el género, en clave feminista, en clave *queer*, en relación con el problema de los cuerpos invisibilizados según directrices de clase, raza e “higiene” (productivo y reproductivo), desde

la biopolítica —allí donde se intersectan, de manera perversa, poder estatal y poder capital—, desde el marxismo (o su irremediable ocaso), de acuerdo con los postulados de los *trauma studies* y los *memory studies*, desde la espectralización del pasado dictatorial de la nación y, como decíamos, en tanto emergencia significativa de un fenómeno literario más amplio del que, en más de una ocasión, se la convierte en abanderada, parecen faltar casi del todo intentos orgánicos de dialogar con su obra en términos “poéticos”, que se interroguen acerca de su poética, que articulen temas y formas presentes en su macrotexto (y hasta acá utilizados apenas para defender tesis culturales específicas o filiaciones a tradiciones, escuelas o esferas de influencia determinadas) en una visión de conjunto, leyéndolos, más que como síntomas o emergencias de una condición presente —a la que su escritura, pensada desde la actualidad y para la actualidad, resulta, sin duda, particularmente atenta—, como elementos integrados de una personalidad autoral determinada, que construye su discurso a partir de una sensibilidad, un imaginario, una visión del mundo irrepetibles, que selecciona y pliega, en plena conciencia, los medios de expresión que utiliza para centrar ciertos objetivos. Esperando la llegada, más que ausplicable, de la segunda monografía dedicada a una de las autoras más icónicas del panorama contemporáneo, tras la excepción representada por *La narrativa oscura: Mariana Enriquez y la cadena infinita* (2021) de Adriana Goicochea, y tomando en cuenta que el único otro intento orgánico de razonar, justamente, desde la poética proviene del libro de entrevistas recién publicado por Lorena Amaro —cuyo *Recolectoras* (2024), además de tomarse la molestia de una conversación iluminadora con la escritora, la introduce con un ensayo de gran espesor—, el presente volumen se propone seguir llenando ese espacio vacío —componer ese retrato— capitalizando los resultados de la jornada de *panels* y conversatorios informales que se celebró, ante la presencia de Mariana Enriquez —quien integró las mesas de debate y se puso generosamente a disposición de los ponentes—,

en la Universidad de Padova (Italia) el 1 de julio de 2024, la primera de un ciclo intitulado “El día de la autora”.

Dos palabras acerca del panorama, para connotar y caracterizar, desde nuestro punto de vista, la perturbadora consistencia del fenómeno editorial en el que *la Enriquez* participa, sin duda, desde un lugar destacado: el de las “nuevas escrituras latinoamericanas de la rareza” del siglo XXI, que nos gusta denominar a través de una etiqueta intencionalmente difuminada, que sí coquetea, traduciéndolo, con el sentimiento de lo *weird* fisheriano, pero no se atreve a apretar los límites del género, apostando, si acaso, puestos a elegir, por la idea de una evolución imprevista, sintomáticamente contemporánea, de la gloriosa tradición fantástica hispanoamericana del siglo XX, según una intención de lectura que la prosa de Enriquez no desautoriza en absoluto —a pesar de confundir sus referencias, como decíamos, con modelos excéntricos (H. P. Lovecraft y Stephen King, entre otros), además de cultural y lingüísticamente deshomogéneos, reconducibles a tradiciones diferentes de la fantástica—, dialogando a lo lejos, por supuesto, con Silvina Ocampo, pero también, solapadamente, con Borges y Cortázar, pero cuyo discurso, el que activa sobre sí misma, en realidad, repudia, dando pruebas de una voluntad de distinción nítida entre lo gótico y lo fantástico y decantándose, como no, por el lado más tenebroso de la frontera trazada, el más connotado sectorialmente, el más bajo y desprestigiado, el más peleado con el canon, el más abyecto.

Como mencionamos en otras ocasiones, para nosotros y desde nuestro punto de vista, la literatura de Mariana Enriquez participa, de hecho, del fenómeno que denominamos “fantástico de la globalización”¹. La “rareza” literaria latinoamericana contemporánea, para utilizar una expresión

¹ Refundimos acá, a lo largo de las siguientes tres páginas, una parte de la introducción que escribimos para el volumen *Astronaves en la cordillera, tentáculos en la selva. Fantástico y globalización en la literatura hispanoamericana contemporánea* (de próxima publicación para Iberoamericana/Vervuert).

que, encadenando a Mark Fisher con Rubén Darío y Ángel Rama, pretende apuntar a la aclimatación inédita de las etiquetas importadas, es, hoy en día, un hecho creativo y editorial, una realidad consistente y contundente, un bul- to anómalo imposible de minimizar que no solo caracte- riza concretamente y de manera ineluctable el panorama del subcontinente, sino que se presenta también como un *unicum* de la experimentación literaria actual, puesto que no parece que pueda identificarse a nivel global otra concen- tración comparable de escrituras que, consciente y autoral- mente, apuesten de manera convergente por la rarefacción del principio de realidad, manipulando códigos sectoriales mixtos, relacionados con todas las posibles variantes de la representación alterada, trapicheando con *trópoi* rescatados *ad artem* del amplio contenedor de la ficción no realista más vistosamente alucinada, más periférica o incluso marginal con respecto a las aspiraciones y pretensiones del canon. Sin exotizar y correr el riesgo de divulgar fetiches fácilmen- te comercializables, no sería descabellado, para dar cuenta de la calidad y dimensión de esta textualidad enloquecida que parece estar moviéndose como una nebulosa, borrando confines geográficos y genéricos, empapando los paisajes de América Latina en una luminiscencia siniestra, un love- craftiano “color caído del cielo”, pensar, *mutatis mutandis*, en una vuelta (de tuerca) de los fastos mágico-realistas o, mejor aún, en una segunda temporada ácida, adecuada a la especificidad de los *tiempos interesantes* que están atravesando el sistema mundo y, aún más de cerca, sus periferias, de ese “fantástico” (o neofantástico) que Julio Cortázar define en sus “Notas” “en una acepción muy amplia, que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con fre- cuencia perceptible” (1975: 145). Es necesario puntualizar entonces el uso que hacemos del término “fantástico”, que habrá oportunamente que entrecomillar, puesto que aquí nos referimos a una producción que difícilmente resistiría la prueba no solo de la definición todoroviana del género,

sino tampoco las acotaciones más abiertas y laxas, puestas al día para un siglo XXI ya curado en espanto con respecto al fetiche del intelecto triunfador, de críticos como Pampa Arán, Rosemary Jackson, Rosalba Campra y Jaime Alazraki, entre otros. Aquí, la palabra “fantástico”, más que a un género, remite a un modo de la representación, o mejor aún, pretende evocar un ambiente textual sintomáticamente promiscuo, en el que, monstruosamente, se entrelazan, remezclan, hibridan contenidos y formas específicos de la ciencia ficción, del fantástico tradicional, de la literatura gótica y del *weird* lovecraftiano, solo para nombrar algunas genealogías y otras tantas continuidades. El elemento unificador, el gluten textual, coincide con el sentimiento de lectura que Mark Fisher describe en *The Weird and the Eerie*, por contraposición con lo ominoso freudiano, como una emoción estética más extrema (y ambigua) que, sin tener necesariamente que vincularse a doble filo con lo sobrenatural —cuya definición, a estas alturas, de cara a las ilimitadas conquistas y catástrofes de la última era del Hombre, tan superada e ingenua nos parece—, restituye a nuestros anestesiados dominios el interrogante de lo incontrovertiblemente *exterior* y, de allí, apunta a una vorágine de la comprensión definitiva, irrescatable para el sentido, perdida para los recorridos de la significación, resistente al relato psicoanalítico, imposible, en otras palabras, de reconducir, incluso por negación, a la casa de lo humano, dando paso, viceversa, a la especulación acerca de la “infinita soledad” —pero también el potencial creativo en términos de adaptación antihegemónica y resiliencia descentrada— de un mundo —el que creímos era el nuestro— que Liliana Colanzi, en uno de sus cuentos más emblemáticos, descubre “desquiciado y sin propósito” (2016: 87). Como lúcidamente señala Ramiro Sanchiz en su prólogo a la que podemos considerar la primera antología literaria dedicada al estallido confuso y extraño que pretende tomarle el pulso a nuestra extrema contemporaneidad, sería tal vez productivo pensar, desde Ballard, “en un continuo *weird* que contamina y contagia

todos los rincones del territorio literario y filosófico” de nuestros tiempos, refundiendo “un amplio panorama de ficciones de toda clase”. Más de cerca, se pregunta el escritor uruguayo, “en lugar de compartimentar y separar géneros y subgéneros, ¿por qué no pensar en un territorio, en una zona perturbada y perturbadora de la que emergen objetos literarios/criaturas híbridas, mutantes, aterradoras?” (2022: 17). La propuesta nos resulta mucho más que sugestiva, más bien directa y concretamente operativa, y, de hecho, sin detenernos demasiado en la oscilación terminológica fantástico/*weird*, o fantástico/gótico, nos decantamos decididamente por la idea de un *continuum* posgenérico de la rareza literaria latinoamericana y avanzamos la hipótesis de que su condición impura, su exacerbada promiscuidad, su condición de territorio narrativo extenso y monstruosamente expandido, de zona contaminada, de *lugar sin límites*, aluda encubiertamente al que representa, desde nuestro punto de vista, uno de los contenidos prevalentes del corpus, tal vez, incluso, diríamos, su elusivo, informe y difuminado monstruo de referencia: esa globalización, también aciagamente anunciada en el título de este libro, que responde al acuerdo económico sin solución del Capitaloceno, sacrificando “los viejos cobijos de seguridad regional” en pos de la ilustración de una “esfera artificial de recambio” (Sloterdijk, 2003), un parque temático sin puertas de salida ordenado desde lo económico y sistemáticamente atravesado —como consecuencia de la veleidosa abolición de las fronteras que antaño vertebraban todo un paisaje de la diversidad garantizando la reconocibilidad simbólica de los espacios, repartiendo claramente, por lo menos en principio, las respectivas competencias de lo propio y de lo ajeno— por corrientes inidentificadas, flujos viscosos, resacas circulares, restos vagantes, despojados de toda pertinencia y dirección.

En la monografía a cuatro manos que estamos ultimando, donde capitalizamos y sistematizamos determinadas estocadas interpretativas anteriores dedicadas a algunas de las autorías prominentes del nuevo canon, nos proponemos

convocar el corpus y gatillar su lectura a partir de la idea de la *espectralización de la globalización*, estudiando cómo las dinámicas circulares del mundo global y la sintaxis recursiva del neoliberalismo quedan constantemente, cuando no representadas, por lo menos aludidas en los textos, impactando profundamente en la mecánica narrativa de un relato que, tradicionalmente, se basa en una gestión oposicional de los espacios (el mundo a y el mundo b) y que, en cambio, aquí parece responder a infecciosas dinámicas de refundición, opera a lo largo de una espacialidad única y enrarecida, caracterizada por interferencias aberrantes e inextricables interdependencias patógenas. Desde nuestro punto de vista, las condiciones de vida, el estándar de normalidad dictaminado por el “realismo capitalista” (Fisher, 2016), el implícito consenso que tributamos automáticamente a ese orden extraño, están produciendo una mutación profunda de las prácticas de extrañamiento mediante las cuales la literatura, entre comillas, “fantástica” acostumbra tensar los límites del modelo y apuntar a su transgresión, con lo cual da lugar a una transformación profunda de los aparatos consabidos, visible tanto a nivel semántico como en la sintaxis del texto. En síntesis, la literatura *diversamente mimética* que Latinoamérica produce desde este lado del nuevo milenio monstruosificando los síntomas del mundo mercado, enrareciendo los términos perfectamente neutralizados del gran acuerdo global —las crónicas *weird* de la era del *anthropos* que se vuelve Cthulhu, aprontadas, con el rabillo del ojo, desde uno de los posibles y resistentes márgenes del sistema— podría tal vez reconocerse como fenómeno literario destacado a partir de la catalogación de ciertas imágenes recursivas y mecanismos de funcionamiento originales, altamente alusivos del *Zeitgeist* contemporáneo:

1. En el plano de la puesta en escena, de la representación del prodigio, se vuelve inquietud la sensación de lo ya visto, la inquietante reabsorción de la alternativa en una especie de acuerdo idiotizado y prejuicioso

que no permite separar las imágenes de lo posible de las de lo imposible, lo que deriva en una impresión de homogeneidad uniformemente desconcertante. La fuente de lo siniestro no es, pues, la posibilidad de lo Otro, sino la recursividad paralizante de lo Mismo. La sintomática “crisis de la presencia del yo” que afecta a las sociedades posindustriales reverbera, de hecho, en la que podríamos definir como “crisis de la alteridad del otro” también alarmante, una problemática remodelación imaginaria de la alteridad en el juego diferencial de lo idéntico que se repite, igual y sin contradicción, en un escenario de indiferenciación, en el páramo de una sistemática e inevitable *reductio ad propium*. En este sentido, los portadores emblemáticos del terror contemporáneo, las imágenes de referencia del nuevo repertorio del horror, pasan a ser, entre otras, el clon (el yo replicante, el yo reproducido en serie), la amalgama (el híbrido absoluto sin historia, ni tiempo, ni lugar) y el enjambre (la nube de pertinencias identitarias difusas, ya no identificables).

2. En el plano de los procedimientos narrativos, la restitución del espantoso negativo fotográfico del mundo global pasa por la que podría definirse como una agotadora e insistente “narrativa de la circulación” —con sus nefastas variantes, solo superficialmente atractivas: interconexión, refundición, reciclaje, amortización...—, en la que, reformulados o desmaterializados los cuerpos, derribados los muros del hogar, despejadas las fronteras que aislaban culturas diferentes y tradiciones no homogéneas, se objetiva la distintiva extrañeza de una vida desvinculada del presidio de una circunstancia, ambiguamente nómada, fatalmente fluida, difícilmente reconocible como depositaria del lujo de un derecho.

A estas alturas de una trayectoria que comienza a parecer importante y culmina con el inmenso fresco de

destellante oscuridad representado por su novela de 2019, cabe preguntarse cuál es la parte que le corresponde a Mariana Enriquez dentro de la espectacular noche narrativa que, a partir, *grosso modo*, de los primeros años dos mil, se instala en el mero cenit de la región literaria latinoamericana según los modales de un evento atmosférico ineluctablemente extraño, igual de inevitable que ese universal diluvio de cachivaches mágico-realistas que, hacia mediados del siglo pasado, logró durar bastante más que los proverbiales “cuatro años, once meses y dos días señalados en su novela-monumento” (García Márquez, 1996: 439). ¿Cuál es, en otras palabras, su versión de esa nueva literatura de la rareza latinoamericana que, procurando la hibridación infecciosa entre diferentes discursos de lo no mimético (terror, ciencia ficción, fantasía, *weird* y *new weird*, fantástico en su declinación más propia...), parece estar adquiriendo la dimensión de un verdadero acontecimiento en el contexto del canon continental, aglutinando afinidades dispersas y empezando a provocar incluso cierto efecto de serialización, en otras palabras, enseñoreándose, como se ha dicho, a la manera de un nuevo *boom*?

Para caracterizar su peculiar inserción dentro del cuadro de contexto que acabamos de esbozar, procederemos por grados, destacando y describiendo por separado —utilizando, a manera de ejemplos, algunas de las entradas más conocidas y emblemáticas de su macrotexto— tres rasgos definitorios que nos parecen esenciales, justamente, para definir su poética. Nos referiremos 1) a la “traducción” de modelos “extraños” dentro de la casa o mansión en la que se defienden las sagradas costumbres y tradiciones nacionales; 2) a la apuesta por un “fantástico político”, explícitamente político, basado en el principio de la explotación terrorífica del “margen” (del lugar de lo marginal, de lo marginalizado...), que es desde donde se construye la contraofensiva al excluyente pacto societario que ratifica un estado de poder que, de paso, en sus narrativas, acaba arrasando también con la realidad común, con el orden del mundo tal y como

lo conocemos y, por último, 3) a un modo peculiar, estudiadamente infido, de representar América Latina, la América Latina de la “contaminación” neoliberal, como un metamargen universal, desde donde parecería posible reanudar políticas poscoloniales trasnochadas, repolitizar lo periférico, jugando con el poder disruptivo de lo que, inopinada y abortivamente, podría llegar a generarse a raíz de la “afeción”, allí donde lo propio y lo ajeno horriblemente se enlazan en un sistema de interdependencias enfermizas. Los tres núcleos generadores del sentido que estamos a punto de detallar están acomunados por la presencia obsesiva —y la acción difuminadora, que tiende a confundir arbitrariamente los espacios, tanto los sociocultural y geopolíticamente definidos como los característicos de la axiología fantástica tradicional— de una imagen tutelar o, mejor, de un campo semántico distintivo y recurrente, que ocupa un lugar clave en la poética de la escritora argentina: el de lo sucio, la suciedad, que, en sus diferentes declinaciones (la mugre, el despojo, lo abyecto, lo indiferenciado, lo descartable...), apunta a líneas de exclusión, rebasa umbrales, profana recintos de distinción, confunde paradigmas.

En relación con el primer elemento cabe subrayar el gesto de estudiado, malicioso ensuciamiento —del canon nacional argentino, del canon continental latinoamericano, sobre cuyo immaculado mantel, desalineando las coreografías perfectas dibujadas por las tazas de té, las cucharitas y los terrones de azúcar, como una *teenager* en pleno *hanger*, Mariana Enriquez vomita toda una plétora de conejitos ensangrentados— que motiva y sostiene la operación de “transculturación” latinoamericana de las formas y motivos del gótico anglosajón que, pasando por la mediación del *southern gothic* americano practicado por autores como William Faulkner, Carson McCullers y Toni Morrison, se convierte en sus manos en el gótico de un sur mucho más profundo, hasta, en algunos casos, como veremos, en un gótico del Sur Global, preparado para hacerse vehículo de las tensiones neocoloniales encubiertas por el sistema

globalización, en todo caso fundando, en el encuentro con lo que emerge del contexto de recepción, una literatura de terror latinoamericana, útil para descubrir sombras, penumbras y tinieblas marcadamente locales, para solicitar y poner en marcha “la parte de noche” que les pertenece a las periferias del sistema. En otras palabras, la sorpresa de la importación de algo impropio, “que no debería estar allí”, que la autora directamente deduce de su personal pasión lectora, de sus febriles, desorbitados gustos de morbosa adolescente de provincia, no se queda en eso, no se limita a funcionar de anacronismo o exotismo, sino que se convierte en una herramienta de conmoción de todo un mundo, un dispositivo profundamente calado en la dimensión del arribo, comprometido con la circunstancia del “lado de acá”, algo dinámico que Enriquez utiliza para remover lo encubierto y lo negado, hurgar entre los secretos del lugar, despertar, por el contacto, a los “fantasmas del territorio”. Utilizamos esta expresión invocando una interpretación doble, pensando, por un lado, en la labor puntual, de “recolectora” etnográfica, que la escritora realiza para otorgarle una tradición literaria al folclor del nordeste argentino, allí donde la “orgullosa Argentina blanca del bicentenario” se descomponen delante de la vorágine o el pulmón verde de insospechada e inasimilable alteridad representada por el “lugar salvaje” de lo guaraní —preferencialmente, aunque no de manera exclusiva, si pensamos, por ejemplo, en la dimensión, diríamos, “panfolclórica”, de catálogo general de mitos y leyendas (no solo) latinoamericanos, que alcanza la novela mayor, donde se incluyen, por ejemplo, *imbunches* y otras oscuridades propias de la brujería de la isla chilena de Chilo— y, por otro, en los reprimidos históricos de la nación y del continente —señadamente: la dictadura, las dictaduras, y la colonia, una colonia que no cesa de reproducirse en las estructuras del Estado criollo, atrapado en el girón infernal de la reproducción del modelo de la modernidad liberal y neoliberal—, que son los elementos con los que la autora se dispone a la empresa de “inventar” (o descubrir...) un

folk horror argentino, no pensando únicamente en lo rural (puesto que muchos de sus cuentos presentan una ambientación rabiosamente urbana), sino mucho más en la idea de un horror popular, un folclor oscuro que, como todo folclor, le pertenezca a la gente, le hable a un pueblo, lo enfrente con el lado en sombra, con el lado sombrío, de sus representaciones identitarias. Sin olvidarnos —lo que nuestra autora no hace nunca— que lo propio de la actualidad es la inevitable contaminación de los sistemas puros, de que vivimos en una esfera de refusiones, superposiciones, confusiones entre materiales culturales cuyo origen resulta, a estas alturas, imposible de rastrear, de que las tradiciones, toda tradición, tanto las cultas como las populares, tanto las masivas como las minoritarias, están sometidas a un proceso de remezclamiento constante que, para bien o para mal, las corrompe, las vuelve forzosamente espurias, traicioneras. Lo cual nos devuelve al dispositivo de la transculturación que desepultamos de los anales más empolvados de la teoría cultural latinoamericana para convocar el inquietante, a la vez que productivo, reflujo de materiales encontrados, recíprocamente ajenos, que la escritura de Enriquez, constantemente, favorece y representa: como síntoma emblemático de nuestra actualidad global —al que no parece difícil sacarle el lado oscuro—, como prueba de la actualidad extrema de los imaginarios que convoca, las colecciones populares a las que su literatura alude (el mito guaraní, los cuentos de la abuela correntina...), además de entrechocarse con la biblioteca (la novela gótica inglesa, las Bronte, *Frankenstein*...), no paran de colapsar sobre el repertorio del entretenimiento *massmediático* global (cine clase b, *fanzines*, leyendas urbanas, *fan fiction* macabra y *creepypastas*...), sintomáticamente “ensuciándose”, trabando insospechables, problemáticas alianzas, hibridándose por afuera de toda norma y modal, hasta llegar, en algunos casos, a producir resultantes inéditamente monstruosas, inevitablemente terceras, que ya no les pertenecen a nadie ni dependen de la relación con ningún lugar específico,

y que a menudo los textos trabajan, desde la ilegibilidad, como un peligro, cosas de alto riesgo. ¿Los responsables de la degollación del “chico sucio” son los narcos o los brujos? ¿La amenaza que demora “más allá de las vías del tren” tiene que ver con los cultos de San La Muerte o con la enésima encarnación serial de Michael Myers? ¿La estatuilla, “mil veces reconvertida”, que desata la violencia en el espacio trampa de la tosquera, es una virgen cristiana, una Pomba Gira afro-brasileña o, directamente, algo alienígena, descendiente directo de Cthulhu? Si, para citar a Angel Rama, siempre se transcultura desde abajo, con tanto de favorecer la supervivencia plástica del elemento cultural más débil y desesperadamente descentrado, la situación aludida por el gótico transculturalizado de Enriquez es mucho más ambigua y compleja, y se vuelve tal vez representativa del estado de alarmante descontrol de “las provincias” en épocas de globalización, cuando la idea transcultural, el modelo de la resistencia sincrética, fácilmente puede llegar a interceptar el discurso cultural dominante, ratificando sus estructuras de apropiación, encubiertamente violentas.

Pasando a comentar el segundo aspecto mencionado, el segundo rasgo definitorio de la poética de Mariana Enriquez, como decíamos, no podemos dejar de destacar la naturaleza manifiestamente política de su literatura que, como el discurso académico a ella dedicado no ha dejado de subrayar, proviene, a menudo, de modo bastante directo, de la crónica violenta de nuestra cotidianidad, con sus injusticias y atrocidades ordinarias, del día a día, allí donde la violencia, en realidad, implosiona, se deja normalizar por la rutina; más atinadamente, deriva de la transformación alquímica de la violencia común —la que normalmente pasa desapercibida, se vuelve invisible— que, viceversa, en sus textos, se nos devuelve no solo brutalmente intacta sino encandilada, trabajada visionariamente desde los códigos sectoriales del terror, confundida o vuelta síntoma del “horror cósmico” que nos rodea, rozando, siempre en el límite, la comunicación de una dimensión sobrenatural maleva que todo lo

imbuye, transformada en algo incendiario, listo, por un lado, para gatillar una reacción, para poner en marcha afectos reactivos, inherentemente políticos (de malestar físico, de disgusto, de pánico, siempre, en todo caso, de incomodidad violenta) y, por otro, para sugerir la sensación desesperante de una ambigüedad (moral, metafísica, ontológica) difusa, que rebasa los veredictos de los hombres y trasciende los límites de la historia. Como obsesivamente se pregunta a lo largo de toda su obra el autor que Mariana Enriquez, en más de una ocasión, ha dado muestra de considerar un paradigma de la contemporaneidad, Roberto Bolaño, ¿es el Mal algo “causal” —y, consecuentemente, tiene sentido denunciarlo, abogar por la justicia social, tramitar una restitución debida— o, viceversa, responde a la mera casualidad, es la mera expresión de fuerzas abstractas e inmanentes que emergen como consecuencia y demostración de la naturaleza “weird” —fatídica— del universo en el que nos ha tocado vivir y, tal vez, de todo universo posible? En cualquier caso, sin pretender en ningún momento solucionar esta duda sustancial y dejándola, más bien, dramáticamente abierta, descuadrnándola una y otra vez en sus páginas, no cabe duda de que, como la crítica ha remarcado alabando su participación en las militancias *de rigueur* de la agenda de la contemporaneidad, Enriquez exhibe en sus textos una teoría de cuerpos que no cuentan, cuerpos in(con)formes, irreconocibles como portadores autorizados de derechos y, de allí, expulsos, expuestos a la intemperie del “afuera” del pacto societario, etimológicamente “abyectos”. Es, de hecho, como decíamos, alrededor de esas otredades (de la clase, del género, de la salud, de la raza...), incapaces de interceptar una categoría plena de la subjetividad, como consecuencia del estado de excepción violenta del que son víctimas, que se origina, en la literatura enriqueziana, ese contradiscurso terrorífico, ese movimiento devastador, que hace que nuestro orden implomione, que arrasa con nuestra “realidad”, que acaba con la posibilidad de que todos, absolutamente todos, sigamos viviendo naturalmente dentro de nuestras casas,

protegidos por las fronteras de la ciudad letrada y transparente, parapetados por la ilusión de un confin. Sin embargo, a pesar de que no sería difícil catalogar los cuentos de Enriquez por rúbricas de actualidad biopolítica —cuentos de la marginalidad socioeconómica (“El carrito”, “El chico sucio”...), cuentos de la marginalidad social o étnica (“Tela de araña”, “El aljibe”...), cuentos de la marginalidad de género (“La hotelera”, “Los himnos de las hienas”...), cuentos de la marginalidad corporal y la deformidad física (“La casa de Adela”, “Julie”...)...—, es fundamental subrayar que cada uno de ellos excede ostensiblemente los límites de la crítica social y rompe con la estructura cerrada, la axiología bipolar, de la “*reverse colonization*” (Gelder, 1989), según una expresión que se suele utilizar para dar cuenta del regreso vengador, de acuerdo con las potencialidades expresivas del gótico y del fantástico más tradicionales, específicamente, de las alteridades indígenas colonizadas en espacios controlados por una voluntad de imperio, pero que se podría perfectamente rescatar también para dar cuenta de la activación de un mecanismo de reconquista similar de espacios soleados comunes por parte de otredades excluidas de otra naturaleza (indigentes, pordioseros, locos, drogadictos, discapacitados y otros fantasmas en vida). En efecto, lo que acompaña en la narrativa de Enriquez la denuncia, la puesta en escena, apenas subida de tono, de un horror que pertenece a nuestra realidad, que permanece en el ámbito de una realidad común que se descubre “otra”, “de noche”, incluso sin la ayuda de la parafernalia gótica al uso, es el repudio de todo lugar común y el rechazo de toda narrativa de reparación. Ni siquiera el gusto sádico, el regocijo catártico que se podría sacar de la detallada ilustración de la venganza sanguinaria de las víctimas confirma esa hipótesis de lectura, puesto que ninguna verdad afirmativa, ningún contravalor revolucionario parece, de hecho, instalarse en el relato a raíz y como consecuencia de la devastación de la situación de partida (el mundo a, la jerarquía ordinaria, el *setting* inicuo que hemos aprendido a reconocer como un “cosmos”).

No hay ganadores en estos cuentos, no se trata, en ningún momento, de promover la instauración de un orden alternativo, oportunamente invertido o reintegrado, de afianzar la versión de los excluidos y volver inteligible su mensaje, iluminar su parte de la historia, la parte invisibilizada de la historia, sino, mucho más, de promover el derrumbe del orden, el orden roto, como única verdad posible, negativa sustancial, contravalor radical, convirtiendo a los marginalizados y excluidos, los que condenamos a vivir afuera de nuestras ficciones de seguridad, en heraldos del Afuera, caballeros de un apocalipsis que nos acomuna sin órdenes ni pirámidas, visionariamente educados (justamente por sus vidas al ras) acerca de una verdad más profunda y menos aparente que la de la “justicia”: la de la desprotección metafísica del hombre de cara a las fuerzas extrahumanas que lo gobiernan (y de las que el capital, el monstruo principal de la contemporaneidad global, sería apenas la última y más creíble encarnación), según un mecanismo, un movimiento, que, en definitiva, nos destierra a todos. Si, en otras palabras, los habitantes del afuera, a menudo, en sus cuentos, actúan de (corazones) delatores del horror encubierto en el sistema que, como consecuencia de su infernal, ambiguo, casi siempre ininteligible llamado, su pedido de atención y justicia, se desata por vía sobrenatural y acaba con todo lo que conocemos, la retórica fantástica con la que se trabaja es, mucho más la de la inevitable “corrupción”, que se amplía inexorable como una mancha de aceite a partir de un cebo, una carnada insinuada en el adentro por uno de sus muchos excluidos, que la de la invasión (y subversión) necesaria de los equilibrios al uso, del regreso ominoso de los sujetos negados, que se niegan, de hecho, a funcionar, freudianamente, como otros tantos *révenants*. Tomemos el ejemplo de “El carrito”, uno entre muchos ejemplos en los que el agente provocador del desorden (como en “El chico sucio”, en “Tela de araña”...) es la indefinición de la mugre, el bulto peregrino de lo no procesado ni procesable que, si se relaciona clarísimamente con la suciedad real, la

exposición económica y social de “un villero” que parecería estar reclamando un lugar dentro de la ficción nominal representada por el suburbio inmaculado de la burguesía porteña, pronto se convierte en otra cosa, mucho más poderosa, ambigua y difícil de asimilar, en una visión insomne, a la vez atractiva y repelente, en todo caso inevitable, de lo degenerado y descompuesto, alrededor de la que se articula el vértigo de un *cupio dissolvi* universal. La “mierda” que la villa rebota en el espacio de la autoproclamada “civilización” embarrando las fronteras simbólicas que decretaron su excepción, irritando el sistema inmunitario de la nación modélica, acaba rebasando su función simbólica primaria, hasta coincidir, finalmente, con el arquetipo fantástico, o fantasmático, principal de toda la ficción de Enriquez: el escándalo de lo informe, la amenaza de lo que no tiene forma o se sale de la forma, lo primariamente incontrolable, lo culturalmente indistinto, su versión —a menudo, como en este caso, directamente estimulada por el anzuelo de la crítica social, con la vertiente social de su obra— del contemporáneo bestiario de atrocidades invocado por Eugene Thacker como síntoma de la renovación del repertorio teratológico al uso, entre limos, babas, nubes, nieblas y cúmulos de suciedad. Fundamental e inolvidable, a este respecto, la imagen clave alrededor de la que se articula la narrativa de “horror verde” de “Tela de araña”, que reanuda una tradición local de la selva que encanta y devora y que funciona, para todos los efectos, como uno entre muchos relatos de “desaparición” —¿de desaparecidos?— presentes en el arsenal terrorífico de Enriquez. Ahora, lo que “desaparece” al macho abusador, el detentor de la presunción cultural de la metrópolis sorprendido de improbable excursión turística por ese lugar extremo —artimaña de bruja local, eco atrapado de un patrón dictatorial no-muerto—, no puede dejar de relacionarse también con la impresión y la obsesión de *la mancha* que campea aquí, donde, literalmente, mierda y selva se complicitan para embarrar el perfil de las cosas:

El baño todavía me persigue en sueños. El olor era brutal: había dedos de mierda sobre los azulejos celestes; sin papel higiénico a la vista, mucha gente se había limpiado con los dedos. ¿Cómo podían hacer una cosa así? La tapa negra del inodoro estaba llena de bichos. De langostas, sobre todo, y grillos. Hacían ruido, un zumbido que se parecía al de una heladera. Salí corriendo y llorando y me bajé los shorts y meé al costado de la estación de servicio. Nunca les dije nada a mi tío ni a mi mamá, nunca les hablé de la mierda estancada en el inodoro, del botón del baño sucio con huellas digitales marrones, de las langostas verdes que cubrían casi totalmente la lamparita solitaria que colgaba del techo sin protección alguna (Enriquez, 2016: 106-107).

Lo mismo, de manera igual de paradigmática, pasa con “Bajo el agua negra”, donde el retorno ominoso de los excluidos, dos chicos de la villa ahogados en el río por un policía violento, se abre a una versión característicamente modificada y mutante del reveniente (y de la narrativa que, supuestamente, vehiculiza, de su mensaje de redención de la opción descartada), para todos los efectos, ya no solo la versión perturbadora de las víctimas reclamando lo suyo —justicia, una voz, un lugar...—, sino también, mucho más, como resultado de la contaminación del río infecto del que inopinadamente resurgen (donde la contaminación es física, ecológica, pero también semántica en un sentido amplio, epistemológica y, tal vez, ontológica), monstruos absolutos, desvinculados de cualquier circunstancia, listos para divulgar un evangelio de pura destrucción, en el que constituye el cuento más explícitamente lovecraftiano de Enriquez, allí donde acontece, clarísimamente, el relevo entre lo ominoso y lo *weird* que su narrativa una y otra vez favorece.

El tercer aspecto que importa destacar nos devuelve al descriptor que, en la parte general de este ensayo, hemos asociado con el fenómeno literario más amplio, distintivamente latinoamericano, en que la escritura de Enriquez viene a integrarse: el que nos gusta denominar “fantástico de la globalización”, dándole paradójicamente a la etiqueta

una geolocalización determinada e invocando, para la nueva literatura diversamente fantástica que actualmente se produce en el subcontinente, una lectura contestataria, que vuelve a actualizar, en circunstancias que habrá que considerar como extremas, una militancia periférica de nueva cosecha, sintomáticamente enrarecida, curada de espanto con respecto a la imposibilidad del enfrentamiento directo, de la defensa de identidades “solitarias”, protegidas, remotas —de cara al modelo subrepticamente impuesto por un centro que se presenta cada vez más difuso, deshilachado, capilarmente irradiado, engañosamente “descentralizado”—, lista para tramar nuevas estrategias de desalineación, ensayar nuevas tergiversaciones del proyecto “de lo idéntico que se repite”. Mariana Enriquez trabaja América Latina —el espacio latinoamericano inevitablemente interferido por los procesos de mundialización— como una tierra afectada, un espacio no solo desh homogéneo y espurio, de acuerdo con la que representa una puesta en escena hipertradicional del imaginario local, sino también mutante, infiable, abierto al malentendido cultural que, en sus manos, se transforma en una falla ontológica principal, una traición que es, a la vez, política y metafísica, una ocasión para, más o menos literalmente, “echarlo todo a perder”. Su visión de América Latina, morbosa a más no poder, no rechaza, sino que elabora, capitaliza el dato incontrovertible de la globalización, sin añorar la posibilidad del aislamiento e intentando, viceversa, sacar placer estético y fuerza política de la intoxicación cultural en la que viven los suburbios del mundo global, entre aprovechamiento oportunista de sus narrativas maestras y más o menos consciente distorsión de sus mensajes imperiosos. En otras palabras, volviendo al segundo punto de nuestro análisis, en la literatura de Enriquez, América Latina parece estar llamada a desenvolver el papel de margen universal, lugar en el que se concentra la reflexión acerca de las posibilidades y alcances de lo periférico en el “todo-mundo” de la actualidad. Para situarnos en el paisaje que sus ficciones privilegian —que es el extrarradio de la gran

megalópolis latina donde, por falta de recursos y necesidad de negociación con otras economías simbólicas, desde luego más informales, la globalización no directamente aborta, sino que produce versiones variablemente alteradas (enraizadas, contrahechas, “pirata”, atenuadas o aumentadas de manera delirante)—, diríamos que su versión exacerbadamente contemporánea, “neon-pop” del lugar esconde un doble fondo engañoso, apuntando una y otra vez a la situación de descontrol de las sucursales provinciales del Imperio, a lo sin norma de las alucinantes periferias de la aldea global, allí donde justamente el colapso de todas las referencias y direcciones se vuelve peligroso, literalmente, produce monstruos. Activando un cortocircuito entre la idea de la imposibilidad de trabajar los textos de Enriquez a partir de una estructura fantástica tradicional que se base en una contraposición nítida entre espacios listos para que la dinámica narrativa invocada, fatalmente, los revuelva —puesto que aquí, de antemano, estamos convocados a movernos en espacios incoherentes, no marcados, mixtos o directamente “sucios”— y la promiscuidad cultural sintomática de la globalización neoliberal que su escritura constantemente convoca (barrios gentrificados, villas mutantes, yerbatales invadidos por fuerzas extrañas, folclor rural y mitos indígenas refundidos con leyendas urbanas...), citando el título de uno de los cuentos más anodinamente perturbadores de *Las cosas que perdimos en el fuego*, “Los años intoxicados”, podríamos hablar de una América Latina intoxicada y, por ende, reactivamente tóxica, *weird*. Desde la imposibilidad de identificar, a ciencia cierta, qué es propio y qué es ajeno, dónde termina lo autóctono y empieza lo importado, qué participa del adentro y qué proviene del afuera, qué es real, qué es imaginario y qué es, banalmente, simulado o generado artificialmente, qué es natural, qué es virtual, qué es sobrenatural —allí donde todo principio de autenticidad y hasta de verosimilitud parece haber estallado—, se procede obsesivamente a tematizar —también desde este punto de vista más útil a la crítica cultural que a la teoría del fantástico y

consiguiendo un efecto de cohesión magistral entre ambos aspectos— un caos imaginario, a la vez, chirriante, nefasto, revelador (de la desestabilización de toda posición determinada, de toda posibilidad de orden, de toda ilusión de habitar, en plena seguridad, un “centro”), mimético del horror de la refusión indiscriminada impuesta por el poder global, y también, contraintuitivamente, mayéuticamente, transformado en ocasión para un destierro definitivo de todas y cada una de nuestras certidumbres, aprovechado en tanto dispensador insano de anarquía, fatídico punto de caída del imaginario común que acaba contradiciendo, en última instancia, la narrativa maestra que lo construye. En otras palabras, América Latina, ese margen que no se parece ya a un margen, que ha perdido la conciencia de margen o que es margen sin lograr ya ser alternativa, que se “confunde” por entre las capas del maquillaje y el diseño de un mundo falsamente ecuménico, ese ya-no-afuera del circuito cultural contemporáneo, renace en los cuentos de Enriquez como una “zona”, de acuerdo con el que constituye un tropo fundamental de esa rama de la ciencia ficción hibridada con terror —inaugurado, a saber, por el cuento “El color caído del cielo”, de H. P. Lovecraft, y reaprestado, notoriariamente, en clásicos de la literatura y el cine como *Stalker* y *El resplandor* hasta llegar a la *Trilogía del área X* de Jeff VanderMeer y su impacto en el *new weird* británico— que Mark Fisher describe como una trampa metafísica mortal, un *cul-de-sac* para la ilusión de control, un lugar que parece común, que simula una apariencia común, pero que, en ningún momento podemos considerar que coincida consigo mismo, puesto que imperceptibles alteraciones de la superficie, un aura aciaga, un zumbido inidentificado, nada mayúsculo, algo apenas radioactivo nos invitan, inefablemente, a desconfiar, y que magistralmente Mariana Enriquez explota, diríamos, culturalmente, no solo para dar cuenta del destino de “desidentificación”, de la pátina de subrepticia violencia que el “realismo capitalista” global impone, radialmente, a todas sus potenciales otredades, sino también para

traicionar ese mandato. De hecho, su América Latina, su *Weird-América*, es el lugar donde se desmiente la validez de un principio de realidad que uniforma y aprieta, es, por antonomasia, a pesar de las apariencias, a veces, enervadoramente comunes, el lugar en el que nadie puede sentirse seguro, en el que nadie puede sentirse en casa. Así como “La casa de Adela” —a la par de muchas otras estructuras habitacionales que, en su narrativa, reabren el cliché de la casa embrujada, variablemente ocupada, sustrayéndolo a la retórica de la invasión, neutralizando el contrapunto exterior/interior— se presenta como una casa de por sí “errónea”, una casa-cáscara que encubre un agujero negro apuntando a una perversión intrínseca de la posibilidad de lo doméstico, los paisajes de ese Sur Global normalizado que la literatura de Enriquez privilegia, reproduciendo los *diktat* de la economía circular —y dando de ellos, dicho sea de paso, una versión convenientemente harapienta, coherente con la dominación neocolonial a la que se refieren—, oscuramente, se convierten en maliciosos puntos ciegos del imaginario occidental-vuelto-global, en insospechados, subversivos *loci horribiles* de un sistema que se ha devorado a sí mismo, de los que se desprende una crítica cultural y filosófica radical que apunta a desmentir la Modernidad, el Humanismo, el Sujeto..., en otras palabras, los principales fetiches de los orígenes de la crisis capital actual. La identificación con un lugar periférico, la reactivación de la militancia ex-céntrica a la que nos referíamos, acontece, entonces, en un segundo nivel de la significación, una vez dadas por perdidas, tal vez incluso rechazadas como otros tantos anacronismos ingenuos, las narraciones-casa, las narraciones-patria, las narraciones-espejo de antaño; se da, de hecho, de manera mucho más actual, en el sabotaje subrepticio de un lugar común, de un lugar conquistado cualquiera, en el peculiar tratamiento de los panoramas de la globalización convertidos en zonas de extrañamiento universal, en cuentos como “Rambla triste” —ese cuento europeo, dedicado a la gentrificación turística del barrio barcelonés del Raval, limpiado de

todas sus escorias y reconvertido en espacio salvado para la circulación y el consumo, donde, en realidad, todo acontece en la mirada periférica de unos migrantes argentinos, que son los que, productivamente, se atragantan, según la que representa una maravillosa figura de la interrupción, con “los cócteles de diseño” y las ensaladas de dátiles que allí se sirven— y en el que representa su relevo latinoamericano, “El chico sucio”, vinculado temáticamente con el anterior mediante el motivo de la infancia abyecta, en cuyo centro campea el descontrol imaginario de la barriada del Sur Global, donde, entre escorias de la mundialización, supermercados chinos, basura, heladerías de franquicia, intemperie callejera común y “otras cosas” inidentificadas, escondidas “allá atrás” —rebotes de un pasado bárbarico, premoderno, que se ha olvidado de sus narrativas de referencia—, en esa tierra de nadie, baldía, irremediabilmente corrupta, falta de todo criterio, solo aparentemente arrodillada ante las reglas de lo común, se está trabando otra ciudadanía, otra desquiciada manera de habitar.

Todo esto desemboca en la gran novela de la madurez, a la que nos gustaría dedicar algunas palabras de síntesis antes de cerrar. ¿Cómo llega Mariana Enriquez a la concepción de ese gran fresco, el libro símbolo de la narrativa actual, la fantasía oscura latinoamericana que, en 2019, llega a nosotros con una fuerza de convocación similar a la de *Cien años de soledad* y compartiendo con el clásico de los clásicos algo más que el éxito, señadamente, el uso, si queremos, otra vez, político de una puesta en escena violentamente no realista para dar cuenta, sin ratificarla, de la realidad de un continente dominado? Nos parece interesante subrayar que el libro refunde —y amplifica monstruosamente— dos textos previos, dos cuentos preparatorios, diríamos, a los que ya hemos tenido modo de aludir y que constituyen primeras aproximaciones importantes a los que representan los dos macrotemas, los dos monstruos principales, a los que la novela se refiere: la dictadura y la colonia. Con “Tela de araña” *Nuestra parte de noche* comparte un espacio, el salvaje,

y luego vuelto aún más salvaje por el ejercicio cruel del poder, donde se edifica la mansión gótica, el edificio colonial habitado por los miembros de la Orden. Ya mencionamos, aunque de paso, en ese cuento excepcionalmente no urbano, la resurrección terrorífica del “espacio nativo”: el nordeste argentino no se trata ahí, de hecho, bajo el prisma de un nativismo reconfortante, como un fetiche nostálgico del origen extraviado, sino más bien como una anomalía que “desaparece” toda impresión de orden, la morada de una energía extraña que se relaciona, por un lado, con la reactivación dañina de cierto folclor local indómito, que no se deja aprovechar turísticamente, una rehabilitación de la barbarie, de lo que no acaba de cocerse culturalmente en la cadena de procesamiento total de la “gran esfera”, y que aquí está tratado como una energía monstruosa a punto de desatarse y devastarlo todo, y, por otro lado, con las instalaciones violentas sembradas en el territorio por un orden de control, explotación y extracción que contagia, contamina, intoxica esos espacios una vez originarios para provocar la liberación de algo totalmente nuevo, como si del “*the horror, the horror*” conradiano, los crímenes indecibles de un imperialismo que no cesa y que la globalización actualiza, surgiera un imprevisto deshumano, uniformemente peligroso, inmanejable para todos, sobre todo para los “dueños de la tierra”, mientras que sus “condenados” han desarrollado un don (de negociación con la violencia del otro, de lo otro) y, de alguna forma, han aprendido a tratar, a “estar con” el problema. En otras palabras, en las viejas “zonas de contacto” de la teoría poscolonial, donde los mecanismos de la explotación neoliberal, que no dejan de reproducir y aumentar esquemas antiguos, suspenden todo principio de inmunidad, para bien o para mal, el paisaje se desgarrar, según los principios de la estética y de teoría política del *weird*, y el sistema se fisura, se cae en un “abismo de inteligibilidad”, se encubre de “Oscuridad”. Por otro lado, siguiendo el otro hilo rojo narrativo, el relativo al otro horror “de la casa” que la novela magistralmente convoca, en “La casa de Adela” se juguetea

con el trauma dictatorial y con la literatura de la memoria practicada por los H.I.J.O.S., inventando una narrativa de la restauración imposible, haciendo pesar el valor contradiscurso de la ausencia, de lo que no sirve para la extracción y la construcción de una totalidad coherente: la brecha *weird* que se abre, justamente, en el medio de la unidad cero de las que representan nuestras certidumbres de protección —la casa—, succionando a la pequeña exploradora, sugiere, referencialmente, las prácticas de encubrimiento del crimen en habitaciones privadas y comunes durante el proceso de reorganización nacional, pero también, por otro lado, aprovechando, para decirlo de alguna manera, el rastro de esa violencia, representa un sugerente asomo hacia el Exterior, una ventana abierta hacia otro lugar completamente —hacia el Otro Lugar— del que nada sabemos, que productivamente nos expulsa lejos del mito de la comprensión universal, de la ilusión de un mundo doméstico, disponible y al alcance. En la novela vamos a tener respuestas, llegamos a saberlo (casi) todo de hecho —adónde ha ido a parar Adela, cuál es su nueva morada, por qué le pasa lo que le pasa, el porqué de la falta física que la individualiza y la predestina...—, la vorágine de significado que se relaciona con la niña del cuento encaja a la perfección dentro de una arquitectura completa, ocupa su justo lugar en el contexto de un majestuoso, complejo edificio exotérico, pero poco varía en el proceso de significación activado, que sigue tematizando, poniendo en abismo, el valor eurístico de lo que falta. Ambos textos confluyen en *Nuestra parte de noche* hibridando sus respectivos intereses y paisajes —el norte rural y el legado de la violencia colonial, por un lado, la ciudad, el conurbano bonaerense, con sus corrimientos y subsidencias (culturales, metafísicos...), y el terror de Estado, por otro—, a partir de, como decíamos, préstamos y resignificaciones de personajes, narrativas e imágenes de referencia (Adela, Natalia/Tali, la casa que, en activo, “desaparece”, la Otridad como una sustancia característicamente informe, una nada voladora...) con la ambición de tocarle el pulso, de

manera definitiva e icónica, a la condición violenta de un lugar específico —Argentina, el continente, el Sur Global—, “presa inconsciente en las deslocalizadas mazamoras de los horrores globales” (que insisten, justamente, en estructuras preexistentes, formas de violencia cíclicamente renovadas bajo el nombre de “amos” cambiantes), al que se representa dentro de un “esquema de poder”, con el fin de definir su espacio simbólico, “reflexionando sobre la asignación y la posibilidad de habitarla transgresivamente” (Bizzarri, 2022: 13). En este sentido, podríamos afirmar que “la búsqueda enriqueciana de un horror latinoamericano alcanza acá su fase poscolonial” (Bizzarri, 2022: 14), puesto que, volviendo a convocar los fantasmas de las oligarquías coloniales y dictatoriales, Enriquez nos habla de una nueva subalternidad, heredera de viejas esclavitudes pero radicalmente “presente”, además de presente a sí misma, cuyas tribulaciones dependen de la acción predatoria de la que podemos considerar la resultante última de esas fuerzas todavía plenamente identificables y dotadas de un perfil monstruoso convencional: la violencia inmaterial y sistémica impartida por las energías desencarnadas, extrahumanas que identifican la fase necrocapitalista del Imperio. Como *2666*, o mejor, retomando las visiones terminales de Bolaño desde el género, *Nuestra parte de noche* es una novela gótica global que decide pensar el Apocalipsis inminente del sistema-mundo desde el más significativo de sus márgenes, desde una de sus más reconocibles zonas de excepción, dispuesta a convertirse, para resistir, en una puerta abierta hacia la alteridad absoluta. Los procesos de extracción y dominación violenta, el imperialismo apocalíptico, el necropoder económico han tocado su fase definitiva y, justamente allí donde se ensañan más al desnudo, en los pródromos del “fin del mundo”, ya libres de no seguir aparentando ninguna coartada de civilización, emanando sin fricciones directamente del sadismo de nuestro orden de realidad, está a punto de liberarse una monstruosidad con la que no se puede hacer negocio, algo del todo inmanejable que, por un lado, proviene de la

“aceleración” de nuestra modernidad desbocada y, por otro, de mucho más lejos y mucho más antes, restituye al mundo lo que los antiguos, los otros antropológicos del *anthropos*, intuyeron, nos vuelve a hablar de la constitución ajena, o hasta alienígena, de un mundo que nunca ha sido para nosotros, alejándonos de una vez de la presunción de ejercer un control absoluto sobre el *oikos*. Esa es, obviamente, una deuda que Enriquez establece con la dura mayéutica de los Grandes Antiguos lovecraftianos, pero también, de nuevo, explotando fisherianamente el potencial político de lo *weird*, se alude al capital, ese algo que hemos creado y creemos poder administrar pero, de hecho, nos domina como un “dios demente”. De allí la representación simbólica de La Oscuridad (ese matiz imposible del negro) como un recurso extremo y definitivo, una secreta y exótica especia que habrá que extraer haciendo sangrar otra vez las venas abiertas de las decretadas “zonas de sacrificio” del mundo global, una que, sintomáticamente, parecería conceder el acceso al don de la “vida eterna”, de la reproducción total, de la renovación circular, según la que se presenta como la reproposición sintomáticamente contemporánea de un milenarismo desafío alquímico. Obviamente, el acceso a ese producto último será controlado por una poderosa secta “multinacional” con sucursales, “puertas” —¿habrá que llamarlas, bolañanamente, maquiladoras?— deslocalizadas a lo largo de todo el sistema-mundo, que reafirman viejas periferias y viejos chivos expiatorios, carne de cañón para el progreso, la producción de futuro, la circulación de energías: a la vez castigando la inocencia “capitalista” de un acercamiento extractivista a la nada del cosmos —la que mencionaba con respeto y terror Lovecraft en el más icónico de sus ensayos— y meditando sobre el lugar clave, de mediadores, mediadores imposibles, fallidos y/o rebeldes ocupado en el sistema por sus “esclavos” —todo un ejército de criaturas desidentificadas, abiertas entre diferentes categorías, seres intermedios reagenciados como “médium”, a la vez tribulantes y subversivos: niños robados, indios

robados, cuerpos tocados por el “pasaporte nocturno” de la enfermedad y, por ende, basculantes entre la vida y la muerte, cuerpos *queer* y mestizos o bastardos mágicos (como, significativamente, lo es el protagonista, el brujo aprendiz, el joven Gaspar)—, Mariana Enriquez consigue una gran alegoría de los horrores del poder (y de los poderes del horror) de la contemporaneidad global, una en que el lugar del subalterno (en la más plena conciencia de la estirpe poscolonial que la palabra acarrea) vuelve a ser, paradójicamente, un “lugar de poder”, un espacio de negociación disidente o, por lo menos, de tergiversación compensatoria de las tramas del Poder.

Es dentro de este marco general de análisis que pretendemos colocar los nueve ensayos que componen este volumen, que cuenta, además, con un importante texto inédito en el que la autora misma diserta acerca de su formación literaria y nos entrega así algunas claves de acceso privilegiadas para entender los recorridos de localización latinoamericana del género que la seduce. Con la excepción de sus primeras dos novelas, e incluyendo textos “marginales” de su proteiforme constelación de publicaciones de los que la crítica se ha ocupado poco o, directamente, ha omitido, se abarca aquí su entero recorrido escritural, juntando reflexiones más teóricas, de posicionamiento de la autora dentro de las políticas de la escritura y la recepción —el ensayo de Andrea Pezzè, que rescata una cercanía bolañana a la que ya hemos tenido necesidad de aludir—, con verdaderas luchas cuerpo a cuerpo con algunas obras cardinales de su producción, procurando la revisión crítica de algunos de los *tópoi* más relevantes levantados por su literatura —la relectura que Margherita Cannavacciuolo hace de un cuento capital como “Las cosas que perdimos en el fuego” y su feminismo a la vez intransigente y ambiguo, encarnado y calcinado en el acto en la reproposición del motivo de la quema de las brujas; el trabajo minucioso, oscuramente iluminado, que Amalia Barchiesi conduce desde el testimonio revelando los intertextos referenciales de “ciertas partes de noche”,

poniendo en diálogo la novela con el documento de los documentos de la memoria postraumática, el *Nunca más*; el análisis, otra vez, desde el *gender*, desde el rechazo xenofeminista de la maternidad, que Carola Rius hace de ese cuento de la globalización *gore* que es “Rambla triste” bañándolo, por otro lado, inesperadamente, en tintes poshumanistas—. Dos artículos, corrigiendo una omisión de la aquí presente introducción, se refieren a algunos de los cuentos más significativos de la más reciente recopilación de Enriquez, *Un lugar soleado para gente sombría*, destacando, sobre todo, el valor “regresivo” de la obra, su funcionamiento dentro de un sistema de signos ya ampliamente reconocible, cuando no plenamente iconizado, su “manierismo”, su significado de intervención “póstuma” y segunda mirada dirigida hacia motivos ya precedentemente frecuentados por la narrativa de la autora —el diálogo que Emanuela Jossa establece entre “Mis muertos tristes” y “El chico sucio”, hacia el reconocimiento, tal vez imposible, de una comunidad transversal de afectos y solidaridad “entre mundos”; el trabajo de Francesco Fasano sobre la revisión del tópico del reveniente y su trascendencia contracultural que aquí, en este libro melancólico y hauntológico, parece atascarse, sugiriendo apenas el efecto sonoro de un eco atrapado en el flujo de las repeticiones, según los acentos típicos de la música *vapor-wave*—. Rematando desde las franjas, el texto escrito por Meri Torras y Aina Pérez estudia la peculiar inserción de *La hermana menor* dentro (o afuera) del género de la biografía de autor, desde una mirada que rescata la convocación del fantasma de Silvina Ocampo en tanto “cuerpo” autoral femenino y a partir del cuerpo autoral femenino de la médium, mientras que el de Gabriele Bizzarri, interpretando ese texto mixto que es *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede* y recalcando el primer plano que la música y su consumo, en tanto producto cultural masivo, ocupa en la literatura enriqueciana, postula el gesto fanático, que transforma la sujeción en un acto subversivo y, en última instancia, distorsionador, como modelo de recepción ideal,

una y otra vez puesto en abismo y recomendado dentro y para la literatura de Enriquez. Cierra el volumen, desde afuera de los límites de la textualidad, la intervención de corte sociológico, de sociología de la literatura, aprontada por Ana Gallego Cuiñas, quien encuentra en Enriquez un caso de estudio ideal para trabajar las extensiones extraliterarias del acto literario en sí en la era de la autopromoción en letras capitales, estudiando las interesantísimas “poses del nuevo milenio” y *performances* de autor(a) con las que la escritora argentina continúa su obra en la construcción “social” del personaje de sí misma.

Para terminar, este libro existe como consecuencia de la individuación de un proyecto. Desde nuestro punto de vista, uno de los más reconocibles dentro del informe, ectoplasmático panorama de las letras globales, uno que, participando de esas mismas dinámicas, adoptando justamente esas reglas del juego, pretende, a la vez, entreverarlas, introduciendo una serie de variables potencialmente explosivas: el que le devuelve al sistema-mundo sus historias de terror, las de un terror local infiltrado e infiltrante, un idiosincrático terror latinoamericano, en el que se lea, en filigrana, la violencia de un imperio que no cesa y que sigue conquistando por apropiación sistemática de los campos otrora reservados a la otredad.

El proyecto Mariana Enriquez.

Referencias

- Amaro, Lorena (2023), *Recolectoras. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas contemporáneas*. Santiago: Montacerdos.
- Bizzarri, Gabriele (2019), “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”. *Brumal*, vol. VII, núm. 1, pp. 209-229.

- Bizzarri, Gabriele (2022), “El sello del (2)666: orden global y revenants periféricos en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enriquez”. *Orillas. Revista d’ispanística*, 11, pp. 11-27.
- Bizzarri, Gabriele; Fasano, Francesco (coords.) (2025), *Astronaves en la Cordillera, tentáculos en la selva. Fantástico y globalización en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (en prensa).
- Colanzi, Liliana (2016), *Nuestro mundo muerto*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cortázar, Julio (1975), “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, 25, pp. 145-151.
- Enriquez, Mariana (2017a), *Las cosas que perdimos en el fuego*. New York: Penguin Random House.
- Enriquez, Mariana (2017b), *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2020), *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Fisher, Mark (2016), *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, Mark (2018), *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- García Márquez, Gabriel (1996), *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Gelder, Ken (ed.) (2000), *The Horror Reader*. London/New York: Routledge.
- Ghosh, Amitav (2017), *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University Press.
- Goicochea, Adriana L. (2021), *La narrativa oscura: Mariana Enriquez y la cadena infinita*. Buenos Aires: Dunken.
- Haraway, Donna (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Kristeva, Julia (2004), *Poderes de la perversión*. Buenos Aires/Ciudad de México: Siglo XXI.

- Lovecraft, H. P. (2006), *Supernatural Horror in Literature*. Project Gutenberg Australia, <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html> [consulta: 15/09/23].
- Pratt, Mary Louise (2008), *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York/London: Routledge.
- Sanchiz, Ramiro; Bizzarri, Gabriele (2020), “New Weird from the New World’: escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020). Introducción”. *Orillas. Revista d’ispanística*, 9, pp. 1-14.
- Sanchiz, Ramiro (2022), “Bienvenidos al continuo weird. Prólogo”, en *Un mundo weird. Antología de nueva ficción extraña, vol. 1*. Barcelona: Holobionte.
- Sloterdijk, Peter (2003), *Esferas 1*. Madrid: Siruela.
- Thacker, Eugene (2015), *En el polvo de este planeta. (El horror de la filosofía, vol. 1)*. Barcelona: Materia Oscura.
- Vedda, Miguel (2021), *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en tiempos de neoliberalismo*. Buenos Aires: Físcal-Book.

Un camino hacia el terror

Romanticismo, política, miedo e imaginación en América Latina

MARIANA ENRIQUEZ

Desde niña amé el terror. Parece una paradoja, pero no lo es. Se suele pensar en las infancias como eras de unicornios y arco iris, pero es una romantización creada por los adultos. Una ficción que inventan los adultos para convencerse de que los humanos pequeños son felices, y de que ellos también lo fueron. La infancia es mucho más extraña que un territorio de juegos y sonrisas. La mía transcurrió en la última dictadura cívico-militar argentina, que fue de 1976 a 1983. La dictadura de la Junta, silenciosa, sangrienta pero secreta. No sé qué mirada tienen en otros países sobre la dictadura de mi país, pero la violencia que deben imaginar no ocurría a la vista de los ciudadanos. Era soterrada, nocturna y, en muchos casos, consentida. No había demasiados enfrentamientos entre organizaciones armadas y el Estado terrorista: las desapariciones, es decir, los secuestros y la posterior prisión clandestina, no se nombraban. En muchos casos se ignoraban, en otros se fingía desconcierto. El eufemismo más usado era “se llevaron” a alguien. Un niño se preguntaba dónde, quiénes, acaso estoy a salvo. El miedo era el aire. Mis padres tenían la información política de lo que sucedía y lo susurraban entre ellos y un grupo selecto de amigos y familiares, por la casa. La información me llegaba a cuentagotas, confusa, llena de ruido, pero el miedo era metálico y concreto. Los chicos pensábamos que nos habían adoptado. De eso se hablaba en el colegio.

Jugábamos a adivinar qué padres no eran los verdaderos padres. Teníamos una intuición monstruosa, porque la dictadura en efecto secuestraba niños y se los entregaba a otras familias, esos que hoy siguen buscando organizaciones de derechos humanos como Abuelas de Plaza de Mayo.

Mientras esto sucedía, en mi casa suburbana de un barrio semiindustrial, leía a Edgar Allan Poe, *Frankenstein*, Michael Ende, mitologías y cuentos de hadas. Además, mi abuela me contaba historias de fantasmas y de aparecidos y de monstruos de su tierra, el litoral argentino, la provincia de Corrientes, esa zona cerca de la selva desde donde había migrado hacia Buenos Aires en los años 30, y donde la magia y la cosmovisión pagana guaraní conviven con el pensamiento racional y la religiosidad occidental.

Leía sobre el gato negro emparedado y el corazón debajo del piso de madera y entendía la paranoia que me rodeaba. Pensaba en *Frankenstein* y ese cuerpo hecho de otros cuerpos muertos. Leía sin parar a Michael Ende y *La historia sin fin*, con la Nada que avanza y destruye un mundo. Mi abuela me contaba sobre su hermanita bebé muerta que, de noche, cuando había tormenta, lloraba. Los libros de mitología guaraní me advertían sobre las mujeres que se comportaban mal y cómo el dios, Tupá, las transformaba en pájaros. Esos relatos eran mi alegría en una infancia gris y llena de miedos, con los adultos silenciados, asustados, en perpetua disputa, distraídos.

El género de terror puede pensarse como un género dedicado a pensar la otredad. Sobre aquello a lo que le tememos, por diferente o por desconocido. Sobre lo que es esencialmente otro porque es sobrenatural. Sobre los monstruos, propios y ajenos. Quien escribe terror intenta acercarse al otro y al mismo tiempo resaltar ese miedo a la diferencia, que es ineludible en nuestras sociedades, y que parece acentuarse.

Quiero contarles la historia de cómo empecé a escribir terror, cómo elegí el género —que no es excluyente en mi

trabajo, al contrario, pero es el más leído— y por qué quise, con el género, pensar a esos otros.

Siempre fui lectora de terror, pero no pensaba en ser escritora. Ni de terror ni de nada. Quería ser música y, como no pude, escribí una novela. Y estudié Periodismo para poder entrevistar a músicos. Aquella novela se llamó *Bajar es lo peor*, se publicó en 1995 y tenía influencias del bello tenebroso de Baudelaire —la carroña y las Letanías de Satán, de Lord Byron, de Rimbaud, de Emily Brontë, de los vampiros de Anne Rice, de Clive Barker, de la cocaína—. Era (es) una novela romántica, al fin y al cabo. Con toques góticos. Quise que fuera de terror, no supe cómo lograrlo. Ya había leído a King, a Lovecraft, a Shirley Jackson y sus casas como prisiones, a Silvina Ocampo y su crueldad; ya había leído los cuentos de Cortázar y *Macbeth* de Shakespeare. Ya había encontrado el terror en la poeta argentina Alejandra Pizarnik. Alguien dirá: no existe la poesía de terror. Lean, entonces, este poema:

La luz del viento entre los pinos ¿comprendo estos signos de
tristeza incandescente?

Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila.
Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a
mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de
medianoche.

Lo que quería entonces, y no lograba, era escribir género. De hecho empecé a hacerlo por un motivo técnico que al final resultó profundamente literario e incluso personal, como suele suceder. Después entendí la dimensión histórica y cultural del género, por la que me preguntaba, pero entonces de una manera vaga y poco reflexiva.

Bajar es lo peor y *Cómo desaparecer completamente*, que publiqué en 2004 —y fue traducida al alemán—, son dos novelas muy distintas, pero ambas son realistas. Y los narradores, en ambos casos, son varones. *Bajar es lo peor* es una historia de amor gótica y *Cómo desaparecer* es una historia

de iniciación y abuso que cuenta la crisis argentina desde el conurbano bonaerense y desde un cuerpo dañado. Pero yo no quería escribir realismo. Quería escribir género: fantástico y horror. Estaba formada, había leído todo lo que estaba a mi alcance, clásico y contemporáneo. Pero, después de dos novelas, no podía encontrar la voz necesaria. No podía entender cómo debía escribir ficción de horror en castellano y, más específicamente, en *argentino*. Cuáles eran nuestros miedos, nuestros monstruos, nuestros fantasmas porque, en mi opinión, la ficción de horror tiene resonancia social. Está incluso en la oralidad, las supersticiones y mitos urbanos que codifican el malestar diario.

Aquí hay una dimensión importante de *otredad*. Mi tradición de horror literario era *otra*. Fundamentalmente, la anglosajona. Desde el gótico del siglo XVIII hasta Emily y Charlotte Brontë: *Jane Eyre*, la novela, empieza con el horror a los fantasmas de una niña encerrada en una habitación supuestamente encantada. Y, luego, el gótico sureño: esa tierra maldita de William Faulkner y de Toni Morrison, con su gran novela de fantasmas, *Beloved*. Me frustra cuando se dice que es una alegoría de la esclavitud. La novela es sobre la esclavitud, sin alegoría. Una novela fantástica no es alegoría: es. Cuenta desde otro ángulo diferente a la mimesis. De hecho, *Beloved* me sirvió para entender esa otredad: por primera vez sentí piedad y horror ante la liberación de una mujer esclava, lo sentí de un modo que toda información histórica sobre la esclavitud no había logrado.

El horror y el fantástico se sienten como estar en casa. Steve Rasnic Tem & Melanie Tem, dos escritores de género norteamericanos que eran pareja y solían escribir en conjunto, dicen en un cuento extraordinario que se llama “El hombre en el cielorraso”: “Escribo ficción oscura porque me ayuda a saber cómo vivir en un mundo con monstruos”. Es una respuesta posible pero no es la verdad completa del porqué. No creo tener la respuesta.

En cualquier caso, y retomando: había publicado dos novelas y en ninguna había hecho lo que quería hacer, ficción fantástica.

Hasta ese momento, no había podido crear una narradora femenina. Cierto, mis narradores masculinos no eran “convencionales”, pero yo necesitaba escribir un personaje mujer. Eso sí es *otredad*: pensaba que con ser mujer, como autora, bastaba. Como mujer y escritora, la narradora femenina debería ser lo más natural, me dije. Fue lo opuesto. No estaba entonces, y tampoco ahora, interesada en la autoficción, escribir siempre fue acerca de personajes que no estaban cerca de la narradora-autora. Y mis primeros intentos de escribir mujeres fueron desastrosos. Tenían mis modismos. No podía encontrar el mundo de estas mujeres. No sabía qué hacer con ellas. Así que decidí probar si encontraba la voz de ese elusivo femenino en un cuento de terror. El género suele ser más efectivo en un relato corto; y una narradora, que me resultaba compleja, quizá era más fácil de controlar en una pieza breve. Ese cuento se llama “El Aljibe” y yo entendí, en primer lugar, que el estado ideal de un escritor es el del andrógino, igual que en la magia. En segundo lugar, di con el horror del que podía hablar. Y encontré que mi narradora femenina favorita no es tanto la protagonista sino la testigo, incluso de sus propias circunstancias. Algo distanciada y un poco desquiciada.

Después está el problema, que anticipé, de la tradición literaria. Hay relatos aislados, y escritores importantes que trabajaron el género en América Latina y en España, pero no hay una tradición de horror o ficción oscura en castellano, de la misma manera que existe en inglés, por ejemplo. Podemos nombrar a Horacio Quiroga, a Julio Cortázar, “Aura” de Carlos Fuentes, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, el “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato, Amparo Dávila, redescubierta, y poco más. Los ambientes de José Donoso y de Juan Carlos Onetti, algún cuento de Rosa Chacel. No contar con el género en el idioma propio es un problema,

porque obliga a la traducción, y no hablo solo de un idioma a otro, sino de un lenguaje.

Hay muchas razones, pienso, por las que no hay una tradición de horror en español (sí hay de fantástico rioplatense, en Buenos Aires y Montevideo, que es diferente). La explicación más común es el catolicismo, la manera en que la religión destruyó creencias tradicionales o persiguió supersticiones. No me parece adecuada, del todo adecuada, porque hay muchos temas de horror en el catolicismo, el Diablo, la vida después de la muerte, los muertos vivos. Además, el sincretismo conserva lo fantástico y lo tenebroso de las religiones originarias y el catolicismo, como en el caso de la *Ánima Sola* de Colombia o el *San La Muerte* de Argentina y Paraguay. Creo que en América Latina el problema fue una cuestión de clase: la fantasía, lo irracional, era el terreno de los morenos, de la servidumbre, de los indígenas y sus cosmogonías. El racismo es necesario para esta ausencia, pero no suficiente: en Europa también había clasismo pero las supersticiones locales, como el vampiro o los hombres lobo o ciertos seres del folklore, entraron a la literatura, en cuentos de fantasmas, cuentos de hadas, después en relatos y novelas. Los vampiros son de Europa del Este: John Polidori y Bram Stoker escribieron sobre vampiros, Rudyard Kipling escribió sobre hombres lobo años después en “La marca de la bestia”. Lo mismo no se aplica a la literatura en español. De hecho, incluso es raro que nuestras creencias locales no aparezcan en literatura. Seres como el Pomboro, los brujos mapuches, la mitología de la brujería de Chiloé no se encuentran en literatura de canon. Jorge Luis Borges escribía sobre sagas islandesas ¿Por qué? Pienso que por ser creencias supersticiosas se las pensaba de iletrados, de gente sin educación, relatos indignos de entrar a la ciudadela literaria. Insisto: no es que no haya relatos o libros de género. Pero una tradición es otra cosa. Es un lugar donde ir, donde encontrar a otros escritores construyendo una literatura donde se comparte imaginación, lengua, rasgos nacionales —desagradables y positivos—, geografías.

Cuando no se la tiene, el escritor está un poco perdido. Tiene que reinventar o, mejor dicho, tiene que buscar solo, con la guía de los pocos pioneros. Esa es solo una parte. La otra es encontrar el horror propio. Nuestros terrores. Entonces entró la dimensión histórica, política, regional.

Pensé cuáles habían sido los primeros textos de horror que había leído en mi idioma, y eran los testimonios periodísticos de la dictadura. El *Nunca Más*, informe sobre centros de detención, torturas y testimonios que mandó confeccionar el primer presidente de la democracia de los 80, Raúl Alfonsín, y estaba en todas las casas, como una Biblia. Revistas en las que se daban detalles de los años oscuros, donde aparecían croquis de los centros de detención, entrevistas con torturadores, dibujos de los detenidos, crónicas sobre restituciones de niños, exitosas y fallidas. Publiqué *Los peligros de fumar en la cama* en 2009 y usé en un cuento, “Cuando hablábamos con los muertos”, a los desaparecidos en una ficción de género. Fue difícil porque el género se suele asociar con el entretenimiento y el entretenimiento se asocia con la banalidad, y me daba miedo ser acusada de banalizar un tema serio. No creo que el entretenimiento tenga semillas de banalidad y también creo que el prejuicio en contra del entretenimiento nace, básicamente, del hecho de que es popular, y la crítica suele ser elitista, y los escritores en muchos casos también, y desprecia lo que le gusta a la gente. El cuento salió y no pasó nada, lo que me enseñó algo más: la gente no le presta tanta atención a la literatura y yo no era tan importante.

Por supuesto, no solo encuentro el miedo en la Historia, y tampoco solo en ese período de la Historia. La violencia institucional continuó en otras formas, y la perpetua crisis económica argentina es una forma de terror sin fin. La mayoría de mis cuentos están protagonizados por mujeres y tratan sobre el cuerpo, la adolescencia, el deseo, el poder, la culpa. “Nada de carne sobre nosotras” es la historia de una mujer enamorada de una calavera, en consecuencia enamorada de la muerte, es una historia sobre la

anorexia. Decidí que iba a ser una historia con humor o al menos esa fue la voz que llegó para contar la historia. Hay algo muy aburrido y domesticado en el confinamiento de la enfermedad mental al discurso médico o la autoficción. El cuerpo desatinado tiene otro lenguaje, un tipo de libertad, su propia voz literaria. La mayoría de mis primeras mujeres eran adolescentes. Ser adolescente es ser una especie de monstruo, es convertirse en otro: loca, sola, jugando con la muerte, detestada y odiosa, a veces perdida. Para mí, además, ser adolescente en un país que atravesaba una crisis económica brutal, me refiero a la del final del gobierno de Alfonsín, también hacía sentir que todo podía desaparecer. Hoy mis cuentos se asocian a mi cuerpo y el de las mujeres de mi edad: en *Un lugar soleado para gente sombría*, relatos como “Metamorfosis”, “La desgracia en la cara” o “La mujer que sufre” tienen al cuerpo en un lugar central. El cuerpo observado y sin mapa especialmente en mi cuerpo menopáusico. El cuerpo propio como un otro, el cuerpo como un desconocido, como un lugar con límites. El cuerpo es el monstruo, otra vez.

La violencia institucional de nuestros países es otro de mis temas. Suelo usar casos reales, pero mi interés no es *true crime*, porque no creo en la resolución, o la justicia institucional. La violencia me interesa en un sentido amplio, pero mi tema es la provocada por la desigualdad. En el caso de “Bajo el agua negra”, tomé el asesinato del joven Ezequiel Demonty. Es un cuento lovecraftiano: el chico de la historia es un profeta del Dios que vive bajo el agua. Pensé en el Riachuelo, un río contaminado en Buenos Aires, como signo de negligencia y abandono. Otro territorio del horror actual son las clases medias que abandonaron opciones de representación progresistas y se arrojan al fascismo. En “Mis muertos tristes” el otro es el vecino, el migrante, y los violentados son vengativos.

Todo esto se puede hacer con el horror. No hay literaturas serias y literaturas menores: no hay nada más serio que un fantasma, un ser atrapado en su trauma, personal

o político, alguien que pide la justicia que no tuvo, y está en un *loop*, y se repite y cuenta su historia para siempre, incapaz de romper el ciclo, imposible de aplacar, desesperado por ser escuchado. Es una metáfora poderosa que no debería estar confinada al mundo de la literatura juvenil o del entretenimiento; los adultos no deberían privarse de esto. No es justo que nos roben la imaginación. Voy a citar a Ursula K. Le Guin cuando le dieron, a edad avanzada, el National Book Award en Estados Unidos:

Se lo dedico a mis compañeros autores de fantasía y ciencia ficción, escritores de la imaginación, que por los últimos cincuenta años han visto a estos hermosos premios ir a las manos de los llamados realistas. Creo que se vienen tiempos duros durante los que vamos a desear las voces de escritores que pueden ver alternativas a cómo vivimos, que puedan ver otras formas de ser, e incluso imaginar terrenos reales de esperanza. Vamos a necesitar escritores que recuerden la libertad. Poetas, visionarios, los realistas de una realidad más grande.

El terror y el fantástico tienen una explosión en la literatura en español contemporánea. Apenas algunos ejemplos: Fernanda Melchor y Bernardo Esquinca en México, María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda (Ecuador, ambas migrantes en España), Juan Mattio, Luciano Lamberti y Samanta Schweblin en Argentina, Fernanda Trías en Uruguay, Elaine Vilar Madruga en Cuba, Maximiliano Barrientos en Bolivia, Layla Martínez en España. ¿Qué pasó para esta presencia, que además tiene traducciones y es reconocida internacionalmente? Por un lado, el pop: es una generación que vio cine de horror cada fin de semana, que se crio con Stephen King y *Twin Peaks*, que tiene en cada país su propio cine fantástico, de horror o inquietante, desde Lucrecia Martel hasta J. Bayona, pasando por Pablo Larraín y Guillermo del Toro. En todos los países hubo dictaduras y violencia política, en muchos casos hoy reemplazada por el narcotráfico, el crimen, la violencia económica y ecológica,

las migraciones. Es normal que todos, en el continente entero, podamos dialogar con el miedo. Todos compartimos, además, la noción de la oportunidad única dada por el contacto con la precariedad. Guillermo del Toro decía que hacer una película en América Latina es un milagro y les insistía a sus estudiantes que si alguien les producía un filme, lo hagan. No importa si no era el filme de sus vidas. Iban a aprender y se les abría una puerta. Esa noción por fuera del privilegio de países desarrollados provoca urgencias, incomodidad, supervivencia, y se traslada a la literatura porque es la vida.

Y para todos nosotros es extraño que nos hablen de realismo mágico. Yo, por ejemplo, adoro a Gabriel García Márquez. Pero su América Latina y la de sus contemporáneos es completamente distinta a la actual. Gracias a la Revolución cubana y otras coordenadas históricas y culturales, aquel continente era futuro y esperanza. Hoy pasamos las dictaduras y presenciamos en qué se convirtió esa revolución, y también vemos cómo el sueño se desfiguró hasta la pesadilla en Nicaragua o Venezuela. El escritor que, a mi juicio, fue el primero o el más claro en su articulación y capacidad de narrar esta nueva América Latina de la desazón es Roberto Bolaño. La belleza de la poesía, la picardía para hacer trampa y sobrevivir, la convivencia con el miedo, su condición de migrante. Y la persecución de un sueño sin final, o que culmina de forma abierta en el desierto en esa búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*. Somos hijos de Bolaño: su obra toma la exquisitez del *boom* pero está influenciada por la literatura norteamericana, por la dictadura de Pinochet. Es una obra latinoamericana contemporánea: si hay magia, es negra, y el realismo es fantástico y tenebroso. Y el estado de ánimo es gótico: habitamos las ruinas de un capitalismo que nunca se desarrolló, y esto sobre el apocalipsis de la Conquista que exterminó al 80 % de los nativos. La literatura fantástica y de terror contemporánea en América Latina dialoga con la

muy real incertidumbre y desesperanza de nuestra realidad. Es vital, claro, porque así es nuestra forma de vida.

Nuestra época es pura incertidumbre: lo más honesto que podemos ofrecer es decir: no sabemos. La vida es misteriosa, también lo es la literatura. La realidad se parece al género más que al realismo, que es representación. La imposibilidad de explicar debe ser reconocida. No es la tarea del escritor proveer de comodidad o tranquilidad. No creo que tengamos ninguna tarea, pero si hay alguna, aunque menor, es provocar preguntas. Señalo el misterio, pero no trato de resolverlo. Me gusta permanecer en lo inexplicable.

Todo lo que realmente pasa me pasa a mí

La maravilla de la experiencia lectora

ANDREA PEZZÈ

Introducción

Una de las maravillas que acontecieron en mi vida lectora fue el encuentro con *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges. La sensación de que ese *imago mundi* fuera paulatinamente imponiéndose sobre lo real chato, el regocijo al celebrar la falacia de toda pretensión de simetría lingüística, la comprensión de la herramienta meramente conceptual y especulativa del mundo serían las razones por las que hoy sigo imaginando la lectura desde esa fabulación. En las primeras páginas de “El jardín de senderos que se bifurcan”, Jorge Luis Borges escribe “que solo en el presente ocurren los hechos” y que por vasto que sea el universo e inmensa la envergadura de la historia, solo podemos conocer lo que nos acontece: “innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí” (2004: 102). Una celebración de la fenomenología, de la posibilidad de vivir lo desconocido, de la elaboración de una posición en el mundo a raíz de la experiencia individual. Estas páginas arrancan desde esa singularidad: la lectura es un acto solipista que entra en sistemas que la definen, la reglamentan o hasta la disciplinan.

Me acuerdo del día como un suceso notable, no recuerdo los detalles, dónde estaba, con quién ni en cuál de los pisos de estudiantes en los que viví en mis años de carrera universitaria, cuando abrí por primera vez una novela de Roberto Bolaño. ¿O fue en un parque? ¿O en un sillón de terciopelo verde, de espaldas a la puerta sin esa irritante idea de una intrusión? Solo recuerdo que era una edición italiana, de Sellerio. Tampoco sé si era *La literatura nazi en América* o *Estrella distante*, obras que saben barajarse como parques en continuidad entre ellos.

Recuerdo que, años después, divisé otra vez el estupor frente a estas líneas: “La primera vez que Jean-Claude Peltier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años” (Bolaño, 2005: 15). Así arrancaba el reto de tragarse las mil y pico de páginas que componen 2666. Empezaba con el momento en que un sujeto, que luego será profesor de literatura alemana y “archimboldiano entusiasta”, estaba a punto de ilusionarse frente a unas páginas impresas. Yo también, en esa primavera de 2005, sin saber que un día remoto sería profesor, iba a quedar fascinado. Ese acto de lectura, igual a otros de muchas personas —igual al joven que un día, en una feria del libro, frente a mi interés ante la adquisición de Bolaño por la editorial Adelphi, de la que recién me enteraba, quiso exhortarme con hondo entusiasmo a que leyera a Bolaño—, era en cambio solo mío, me pasaba solo a mí.

Al terminar el grado universitario, quise participar en las oposiciones de algunas universidades para un doctorado. Mi idea era la de estudiar la obra de Roberto Bolaño. Un amigo, que ya estaba cursando su doctorado, me sugirió que mejor propusiera, en la postulación, un aspecto de la producción de Bolaño. Decidí, entonces, con moderado interés, investigar los cambios ocurridos en el género policial a lo largo de su recepción en el Cono Sur de América Latina, fijándome en la narración de la violencia y del crimen de Estado. Lo que al comienzo parecía un pretexto para

terminar obsesivamente en Roberto se convirtió pronto en mi campo de investigación principal. El último capítulo de mi tesis se centraba en cuatro autores que proponían “una superación de las convenciones del género” (en la expresión de cierta crítica encorsetada): Roberto Bolaño (obvio), Rodolfo J. Walsh, Juan José Saer y Ricardo Piglia. Anclado en un debate ya pasado y rancio, mi objetivo era demostrar que la serie negra puede considerarse Literatura (con mayúscula, en el respeto de las disposiciones del canon) por la sencilla razón de que, más allá de la historia de la investigación que Todorov reconoce en la gramática del género, acarrea significados añadidos de orden trascendental: las elucubraciones ingeniosas del sabueso franquearían el paso a hondas discusiones sobre la sociedad, el crimen, la injusticia, la violencia en términos más o menos elaborados. Pero, al relacionarme con estos autores, me surgió una sospecha que luego procuré sistematizar en una monografía y que recita más o menos así: ¿en las obras de los autores del cuarto capítulo —*Operación masacre*, *La pesquisa*, “Nombre falso”, 2666— el entramado policial sigue siendo un pretexto o es un elemento esencial? ¿Las invariantes del género constituyen los dispositivos de construcción de una historia que quiere ser otra (o más allá) con respecto a la investigación, o articulan una relación fehaciente, epistémica, con lo real? ¿Suponen la determinación de *la* verdad o no hacen más que enseñar las dinámicas de determinación de *una* verdad, racional desde su construcción lingüística? La idea era volcar las certezas del género en las relatividades de lo que entonces, con mermado entusiasmo, se definía como “posmoderno”. Desde un arrebató personal, ese era un gesto que, tal vez por mi provincialismo, me acercaba a una hipotética relación de Bolaño con la serie negra. En mi planteamiento crítico, decidía valorar la gramática propia del género, sacándolo de ese afán *progre* por el mensaje propositivo, utilitarista y didáctico que lo ahogaba. Pero, al final de esta nota biobibliográfica, queda el problema de la fascinación, la idea de que entre estos autores, mis primeras,

firmes referencias en el campo literario, solo Bolaño fue tan entrañable, tan mío. Si se fijan, mi frenesí general se debía a una especulación sobre las formas literarias, el fervor de las estructuras policiales, mientras que solo Bolaño intervenía en mi intimidad.

En un invierno frío de finales de 2016 o comienzos de 2017, me tiré en otro sillón y abrí (dicho así parece muy triste) el Kindle para leer cierta colección de cuentos cuyo título pasó en ese momento medio desapercibido. En la primera página quedé pasmado frente a un artículo, un sustantivo y un adjetivo de lo más simples: “El chico sucio”. Era, por supuesto, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez y mi mundo tenía otro disparador de fascinaciones. ¿Era posible que tres palabras fueran tan ciertas, tan perfectas en su total sencillez? Ese sintagma nominal políticamente incorrecto e imposible de juzgar moralmente pedía que leyera el cuento con los ojos bien abiertos, pausando la lectura, husmeando entre líneas: “Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución, la casa de mis abuelos paternos, una mole de piedra y puertas de hierro pintadas de verde sobre la calle Virreyes, con detalles *art déco* y antiguos mosaicos en el suelo [...]” (2016: 9). El mundo de una joven hechizada por algo inseguro y arcaizante, la mansión que un día fue aristocrática y ahora se recorta aislada en un barrio singular de la capital, insinúa la huella de lo gótico en las páginas.

El cruce que muy a menudo las historias criminales entablan con el fantástico o la ciencia ficción hizo que mi trabajo de investigador fuera relacionándose con otros géneros, como el gótico. Después de algunos años, llegaron las ficciones ominosas de Mariana Enriquez o, más bien, irrumpieron en la escena literaria hispanoamericana unas cuantas escritoras insumisas con sus versiones terribles y encantadoras del gótico. Una literatura social de notable cualidad que se interroga sobre las relaciones de poder que afectan a las mujeres y al mismo tiempo a todo sujeto falto de derechos y de garantías sociales. Samanta Schweblin,

Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, en parte Fernanda Melchor, muchos cuentos de Solange Rodríguez Pappe, el *weird* de Liliana Colanzi, etc., desarrollan los *tropos* históricos del gótico o del fantástico insertándolos en proyectos narrativos diferentes. La abyección, el chivo expiatorio, el abismo del cuerpo adolescente, la culpa, el *revenant* se convierten en dispositivos siniestros que pretenden ser, junto a las posibles especulaciones, portadores de un mensaje social. Pero, tal y como para la literatura policial, el encanto no está tan solo en el fondo, sino en el manejo de las categorías literarias. A esta altura, la duda se repite y otra vez tiene que ver con el porqué, de estas autoras, solo Mariana Enriquez se incluye en el mundo de lo hondamente fascinante, de lo, citando a Retamar, “extralógico en el lenguaje” (1963: 13), místicamente entrañable, tan hondamente mío.

Después de unos años, y ya trabajando de profesor en una universidad, acudí a una jornada de estudios sobre y con Mariana Enriquez. En un momento ella mencionó —de paso pero con cierta convicción— a Roberto Bolaño y de ahí me entraron las ganas de pensar en las analogías y las divergencias entre ella y él. Por cierto, no soy el primero en batir dicha pista, entre otras cosas porque por lo menos en una entrevista en YouTube (“Guía para leer a Bolaño”, por Mariana Enriquez y Juan Mattio) la autora ya había expresado su interés por Roberto. Entre otros, uno de los coordinadores del presente volumen, ya se había fijado en la mirada cómplice entre los dos. Desde una perspectiva retadoramente crítica, Bizzarri consideraba la mirada hacia los escombros —mejor, los basurales— del mundo periférico que ambos comparten. “Lo que vincula ambas obras” —escribe Gabriele refiriéndose a *2666*, en particular, a “La parte de los crímenes”, y a *Nuestra parte de noche*, en particular, a la falsa crónica “El pozo de Zañartú”— “es el tratamiento de América Latina como *locus tenebrosus* dedicado a la peligrosa, libidinosa emergencia de lo ‘real’, la representación del continente como una maligna *terra guasta*” (Bizzarri, 2022: 17).

En cambio, el reto que lleva a la escritura de este artículo —que me obliga también a “¡Buscar! Perder[me] en tierras desconocidas” (Bolaño, 2004: 202), exponer mi experiencia vivencial en la escritura académica— es la idea de encontrar las razones literarias de esa fascinación que brota en mi corazón (cursilería) y se expande a la conciencia de muchas lectoras y muchos lectores más que constituyen un régimen de la sociabilidad, una manera de ser, una inquietud compartida.

Para tratar de enfocar el problema desde un orden teórico, se empieza con la teoría (o estética) de la recepción, particularmente con los estudios clásicos de Wolfgang Iser. Luego, la comparación entre Bolaño y Enriquez se origina de la evaluación de la tipología de sujeto social que ambos ponen en escena y que protagoniza sus obras, para luego tratar de demostrar que la maravilla depende de la densidad mítica del lenguaje. Evidentemente, no optamos por un enfoque filológico o intertextual porque no hay tal cosa¹: la idea es la de buscar adherencias entre una autora y un autor que dejan entrever la cercanía argumental destacada por Gabriele: ambos “desfamiliarizan los panoramas del sistema mundo” (2022: 17). Lo que interesa aquí es convertir una(s) experiencia(s) lectora(s) en un instrumento de la crítica. Una idea otra vez borgiana, la de la impredecibilidad del precursor que el argentino expresa en “Kafka y sus precursores” (en *Otras inquisiciones*, 1954), se vuelve aquí atajo para sacar la literatura de la circulación económica. Lejos de quedar atrapado en el posestructuralismo de Iser, entonces, trataré de conjugar dos posibles expansiones de la relación entre estructura y lector, o sea, la circulación de la literatura en

¹ Intertextualidad que sí aparece en la crónica sobre Bob Dylan “Estrella distante”, publicada por Mariana Enriquez en el suplemento “Radar” del *Página/12* el 6 de mayo de 2012. La misma referencia a la novela de Bolaño titula la entrevista que la revista argentina *Los inRockuptibles* dedica a Enriquez en 2017 (Amaro, 2019: 795).

un medio social y la construcción de corporalidades que se proyectan cognitivamente en “el mundo real”.

Como bien explica Horst Nietschack en “La estética de la recepción” (1991), el gran dilema de una teoría unitaria de la recepción reside en la necesidad de reconocer la centralidad de la experiencia lectora en la producción de sentido sin ignorar que este último se genera por la simple y llana razón de que existe un texto por interpretar. ¿Puede existir recepción sin texto? Se dirá que no y es evidente, pero la tarea lectora articula este sentido en una serie de prácticas. Para procurar una salida del laberinto me fijo en el concepto de “desapropiación” del acto de lectura y de su circulación por una comunidad (Rivera Garza, 2019). Estos tres elementos (estructuración lingüística, experiencia lectora y desapropiación comunitaria) acompañarán la escritura de este artículo.

Escribir desde la fascinación

Antes que nada, Bolaño y Enriquez facilitan el enfoque “repcionista” porque, de hecho, ellos mismos explotan el potencial narrativo de la recepción, a través de la exploración del fanatismo (literario, musical o en todo caso pop). Ya se estableció que mi fascinación coincidió con la admiración de cuatro críticos por un alemán que escribe solapando su identidad detrás del efecto de un pseudónimo. Mariana Enriquez publica cuentos como, entre otros, “Los años intoxicados” (en *Las cosas que perdimos en el fuego*) o “Carne” (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009) o la novela breve *Éste es el mar* (2017a), donde la pasión lindante con la histeria fantástica se vuelve motor narrativo. Hay más, la colección de crónicas desde los cementerios que la argentina reúne en *Alguien camina sobre tu tumba* (2013) es otro paseo por una obsesión (el cementerio leído desde su proliferación simbólica) que incluye diferentes fascinaciones. Finalmente, el

volumen *El otro lado* (2022) confirma las huellas y las referencias que Enriquez disemina por sus textos: la *new wave* inglesa de finales de los ochenta o principio de los noventa (Suede, Manic Street Preachers), el mundo pop en general, Taylor Swift, etc. El mundo de Mariana Enriquez es, entre otras cosas, la indagación de entusiasmos desaforados que emergen de lo que se suele tachar como “bajo” —la música pop, ciertos márgenes literarios— y que ella trabaja con devoción arqueológica, sin reverencias jerárquicas.

¿Existe esta misma fascinación en Bolaño? Tal vez el ejemplo de Benno von Archimboldi es el menos adecuado. Al fin y al cabo es un gran escritor, misterioso, desvinculado de toda idea utilitarista, que tiene por otro lado su reconocimiento académico y que hasta les permite a los cuatro críticos construir una archimboldiana carrera de prestigio (y de poder) en sus universidades. Archimboldi describe la misma trayectoria que hace vacilar mi planteamiento crítico: a la hora de evaluar la dimensión social de la experiencia lectora, el reto será percibir una tipología de sociabilidad literaria vinculada con la academia. Sin embargo, en Bolaño la fascinación es mucho más generalizada. El título de la primera obra que publica siendo un migrante en España es *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984). Escrita junto a Antoni García Porta, la novela no es sobre una genealogía literaria, sino sobre violencia. Pero ya en el título alude a una estética de la recepción que une en el acto creativo registros muy dispares entre sí. Son muchos más los ejemplos, me fijo tan solo en otra obra juvenil de Bolaño que se publica póstuma, *El espíritu de la ciencia ficción* (2016). Aquí, la idea del fanatismo y del *fandom* es central. Jan Schrella es un joven chileno que reside en Ciudad de México obsesionado con la ciencia ficción. Schrella escribe cartas a autores y autoras del género para alabar su obra literaria, pero con cierto tono de desviación, algo medio opaco. Escribe a Ursula Le Guin cerrando la carta con un “mil besos” que huele por lo menos a alteración de las convenciones comunicativas. En Mariana Enriquez y en Roberto

Bolaño la fascinación supone la ruptura de un código de conducta social (en *Este es el mar* o “Carne”, de Mariana Enriquez, por ejemplo) de formalidad lingüística (en *El espíritu de la ciencia ficción*) o de prioridades sociales. Las obsesiones son maneras de apropiarse de una estética, introducir en una ficción rasgos totalmente propios que se restituyen a la comunidad. Desde una estética de la recepción, Bolaño y Enriquez no solo convierten la fascinación en un tema central de sus relatos, sino que proclaman —desde el *new wave* inglés hasta el porno cutre, del afrofuturismo al cine-B— que toda expresión artística encierra una genealogía de las pulsiones estéticas y del deseo, instigan a la libertad de nuestras pasiones vergonzosas y ocultas (según el canon).

Límites y privilegios de la recepción

Insertar una dinámica subjetiva en el marco de una teoría cultural y literaria implica apelar a los factores de conjunción entre interioridad y exterioridad, apuntando al lenguaje en términos de fenómeno social. En sus estudios sobre el ensayo, Liliana Weinberg teoriza un *más allá* y un *más acá* de la expresión argumentativa (2007: 103-104). El *más acá*, la elaboración de una hipótesis y la construcción textual coherente que permite demostrar una tesis, es el fenómeno de elaboración interior de significantes y de significados. La matriz hjelmsleviana (1991) del plano de la expresión y del plano del contenido tendría así un lugar de elaboración mental y la necesidad de traducirlo a una forma común de la recepción, el plano del *más allá*: “[e]l ensayo es la escritura de una lectura y la lectura de una escritura [...] representación del mundo y representación de la representación” (2007: 108). Siguiendo con Weinberg, el ensayo sería el género más íntimo y personal ya que, paradójicamente, el autor escribe lo que piensa de manera manifiesta, sin la mediación de un narrador. El ensayo puede “pensarse como el cuarto género

coordinado con los otros miembros de la familia literaria, pero a la vez [...] prometicamente a las otras formas del discurso social" (2007: 15-16, énfasis mío).

Si Weinberg apunta a una coordinación entre miembros de la familia literaria, mi intención ahora es reorganizar la doble expresión, íntima y pública de la escritura —implícita en el ensayo—, según la teoría de la recepción de Iser. Necesito intimidad, exposición del cuerpo en la ficción literaria, presencia de las autoras y de los autores en el texto como cuerpos reales y sé que las ficciones a las que me refiero hacen justamente esto, gracias a, por ejemplo, Arturo B., Belano y más narradores de Bolaño o las diferentes protagonistas de Enriquez, tan autobiográficas y autoficcionales.

Básicamente, Iser investiga la paradoja entre forma literaria y hermenéutica de la lectura, el acto de producción de sentido depositado tan solo en la interpretación. Influenciado por el estructuralismo, el alemán identifica dos planos (él los llama polos) de articulación del texto literario. Por un lado, tenemos el "polo artístico" y, por otro, el "polo estético". Este último sería el plano en que el polo artístico cobra su plena afirmación (1987: 48). Como se puede ver, al igual que en la teoría del ensayo de Weinberg, el arte se concretiza en la fruición.

Esa provocación de Borges del "todo lo que pasa me pasa a mí" es una invocación fenomenológica que considera justamente la sorpresa, el miedo, la indignación frente a un acontecimiento leído. Pero esa fascinación, ese miedo o indignación son fenómenos sociales compartidos. Por esta razón, Iser señala la necesidad de investigar los juicios históricos de los lectores, la vertiente social de la fascinación. En este punto del planteamiento metodológico, puedo elegir entre dos caminos: el primero me llevaría por los senderos del cognitivismo y la lingüística, el segundo por los estudios culturales y la capacidad de moldear un "sujeto literario" conforme a las exigencias sociales. Pienso en *Il superuomo di massa* (1976), de Umberto Eco, y la fruición de la figura detective como "superhombre" entre los lectores

de la modernidad finisecular del siglo XIX. Sin descartar la relevancia lingüística, sobre la que se volverá, privilegio la idea del reconocimiento de una inquietud social en los dos autores y la construcción de personajes (dotados de cuerpos) que me permitan enfocar plenamente una perspectiva literaria.

En el caso de Roberto Bolaño, la respuesta tiene que buscarse en la exigencia de que alguien contara *mi* contemporaneidad con el lenguaje adecuado. Liz Norton es una profesora inglesa que participa en las —parafraseando el cuento “Sensini”, de *Llamadas telefónicas* (1997)— terribles, además de ridículas, tertulias universitarias. Protagoniza “La parte de los críticos” junto a Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza y Piero Morini. Todos ellos son archimboldianos empedernidos. Los cuatro llegan a ser muy amigos y Norton mantiene relaciones sexuales, por separado, con Espinoza y Pelletier. Hay que aclarar que la conducta de los dos críticos deja entrever constantemente una potencial violencia de género o epistémica por su posición socioeconómica. Esta deja de ser una hipótesis cuando responden, en Londres, con violencia brutal a un insulto de un chofer pakistaní hacia Liz Norton, “hasta dejarlo inconsciente y sangrando” (Bolaño, 2005: 103).

A pesar de la relevancia de esta parte, busco explicar mi experiencia lectora a través de una escena que indica un sistema de símbolos del bienestar capitalista y el consumo de los cuerpos:

Esa noche, [...] Norton subió a su habitación, se peinó, se lavó los dientes, se puso crema hidratante en la cara, se quedó un rato sentada en la cama, con los pies en el suelo, pensando, y luego salió al pasillo y llamó a la puerta de Pelletier y luego a la puerta de Espinoza y sin decir palabra los guio hasta su habitación, en donde hizo el amor con ambos hasta las cinco de la mañana, hora en que los críticos, por indicación de Norton, volvieron a sus respectivas habitaciones, en donde pronto cayeron en un sueño profundo, sueño que no alcanzó

a Norton, quien arregló un poco las sábanas de su cama y apagó las luces del cuarto, pero no pudo pegar ojo (2005: 165).

Aquí los críticos (menos Morini) están en Santa Teresa pisando las huellas de Archimboldi. Esta es la primera vez en la que los tres tienen relaciones sexuales juntos. Estamos a punto de dirigir la mirada hacia el horror de los cuerpos de las mujeres en el dilatado cementerio de Santa Teresa. Sin considerar el matiz emancipatorio en relación con el deseo, sobre el que se volverá, en esta parte se representa una, podríamos decir, estética de la vulnerabilidad. Una mujer, perteneciente a una institución burguesa (la universidad europea construida a raíz de una hegemonía cultural) investiga, desde el primer mundo, la representación de la violencia que caracteriza la obra de Benno von Archimboldi. Acercándose al cementerio en el desierto de Sonora, la percepción de la muerte se hace más presente y se expresa metafóricamente a través de la erotización de la escena. Esa sexualidad expresa subrepticamente la tensión que el mundo masculino ejerce, desde una potencialidad constante, sobre el cuerpo de la mujer. Una poética de los personajes a la intemperie que andan en el borde del abismo con los ojos bien abiertos (como amaba decir Bolaño). Ese narrador constantemente débil que cede su omnisciencia al desconocimiento o a la falta de referencia, es el dispositivo que dirige esa misma mirada.

Iser determina el mundo creado por el autor y relatado por un narrador a través de tres elementos coordinados (1987: 75): lenguaje, perspectiva de la ficción y fruición. El papel del lector se vería así construido por las diferentes perspectivas que se presentan en el texto. En 2666 son muchísimas, pero fatalmente terminan todas en los cuerpos de mujeres asesinadas en el desierto de Sonora. En el caso de “La parte de los críticos”, esas perspectivas se proyectan a través de tres enfoques: las certezas de Espinoza y Peltier —burgueses, blancos y masculinos—; la precariedad de Norton desde una perspectiva de género; la discapacidad de

Morini. Está claro que la intimidad de Norton se vuelve vulnerable por la relación con los gladiadores de los simposios archiboldianos, por la atmósfera de acecho constante del mal neocolonial y patriarcal. Pero ¿por qué me apasiona a mí, más que los innumerables cuerpos de las mujeres matadas en los basurales de los alrededores de Santa Teresa? Es la misma razón por la que me fijo en la intimidad, por esa sensación de *precarious life* que tiene que ver con el dominio sobre el cuerpo. En palabras de Cristina Rivera Garza,

[c]uando nos dolemos por la muerte del otro aceptamos, argumentaba Judith Butler en *Precairous Life* [...], que la pérdida nos cambiará con suerte para siempre. [...] El duelo [...] es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana (2019: 134).

Frente a esa extraña condición de precariedad que el capitalismo tardío entabla a raíz de la deconstrucción de las condiciones laborales en el fin del fordismo, David Harvey (1989) detecta las condiciones generales de la posmodernidad, la fragmentación de las narraciones, la desarticulación de las ideologías, etc. Ese fragmento de intimidad, que no es la mía porque no soy mujer, representa cabalmente una idea de docilidad y desamparo a la orilla del mal, de todo tipo de mal: patriarcal, neocolonial, neoliberal. Esa cercanía con la figura de la persona a la intemperie que se arrima al mal, tiene la capacidad de guiarme hasta los huesos en el desierto de Santa Teresa. Hay más, esa crema hidratante, tan impactante en su momento, significó la aparición de una poética de la corporalidad en la escritura literaria. Liz Norton me permite entrar en la noción de personaje/cuerpo, cuyo papel actancial implica mucho más que una mera representación; es carne vivida que en cualquier momento puede sufrir las consecuencias del mal. Esta latencia me franqueó luego el paso por los *readymades* de Amalfitano, la negritud y el testimonio de una fractura histórica insana-ble, la esclavitud, hasta llegar a la significación mayor del

cuerpo, el cadáver que busca volverse significado desde la muerte.

En la cuarta parte, “de los crímenes”, el archivo de las muertas se convierte en una repetición abismal de partes policiales, descripciones frías atravesadas por vehementes dramatismos. Aquí aparece un cuerpo rotundamente martirizado por un ideal estético, el de la directora del Instituto de Salud Mental de Santa Teresa, Elvira Campos, cuerpo moldeado por la cirugía que aleja de sí cualquier fragmento de un discurso amoroso. Los cuerpos de Norton y Campos que observan (o solo husmean) la materialización del holocausto en el altar de las maquilladoras, templos posfordistas de la consumición de las multinacionales, participan de esa vulnerabilidad, rozando las máximas consecuencias de la explotación de géneros. Se da, entonces, en estos dos cuerpos, una cercanía conceptual a la violencia de género que vehiculizó mi “presencia” en la ficción de Bolaño y el horror que se despliega.

En esta circunstancia se abre otro tipo de problema, que tiene que ver con la comprensión, con la inteligibilidad de un texto. En “Los mitos de Cthulhu”, conferencia que dio en el Encuentro de Sevilla pocos días antes de morir, Bolaño escribe:

Hay una pregunta retórica [...]: ¿Por qué Pérez-Reverte o Vázquez Figueroa o cualquier otro autor de éxito [...] venden tanto? ¿Solo porque son amenos y claros? [...]. No venden solo por eso. Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas y cuentos (VV. AA., 2004: 24).

Frente al teorema de la comprensibilidad de 2666 que se afirma en la dimensión social de su recepción (la maravilla fue mía pero al mismo tiempo de muchísimos/as lectores/as), se plantea el problema de la saturación del sentido frente al éxito comercial. Cristina Rivera Garza escribe que “la

escritura como una comunidad negativa [...] mantiene su distancia tanto de la obra (la academia) o de la circulación (el mercado) para dirigirse exclusivamente ‘al lenguaje’” (2019: 68). La distancia contestataria de la academia y del mercado (pese a haberse convertido tal vez en el último *best seller* procedente de América Latina) vuelve una y otra vez en las reflexiones de Bolaño sobre el rol del escritor, tanto en los ensayos como en la ficción. En cierto sentido, Bolaño adhiere a lo escrito por Cristina Rivera Garza, abogando por la valoración del lenguaje y la construcción de la historia: solo cierta poética puede salvarnos del mercado y del consumo, crear una comunidad. La dimensión lírica de las intimidaciones de Liz Norton o de Elvira Campos produjeron en mí la necesaria cercanía para sumarme a esa genealogía del mal de Occidente, de la reproducción constante del necropoder desde la esclavitud que circula aún por las venas de Fate hasta el estado de excepción nazi en la Segunda Guerra Mundial —cuyo testimonio procede directamente de Hans Reiter (el cuerpo de Benno von Archimboldi)—. Un paradigma del mal incumbe sobre toda tipología de cuerpo subalterno y converge en la última manifestación del campo de exterminio, el del capital transnacional en la frontera entre (dicho) primer mundo y (dicho) tercer mundo. Esta es la perspectiva de *2666* y la capacidad de Bolaño es justamente la de activar —conforme a los estudios de Iser y de Rivera Garza— la poética que yo necesitaba para “entenderlo”, así como otros lectores y otras lectoras entienden a Pérez Reverte. Liz Norton y Elvira Campos son cuerpos líricos, bisagras entre mi posición y la novela-mundo de Bolaño.

Un cambio de paradigma: escribir desde el cuerpo de la mujer

Entre los primeros estudios que se publican sobre Bolaño figuran *La escritura como tauromaquía* (2002), a cargo de

Celina Manzoni, y *Territorios en fuga* (2003), recopilado por Patricia Espinosa H. Los dos volúmenes destacan los rasgos centrales en la prosa de Bolaño, la honda relación entre cuerpo, escritura y sufrimiento, la falta de territorialidad, la decisión propia y no impuesta de cuál es la comunidad para la que se escribe, el público lector. Dicho esto, una anécdota: estaba en una terraza con otros y otras *scholars*, creo que en Turín, comiendo pizza. Olivia Vásquez-Medina, investigadora mexicana que trabaja en Oxford, sostuvo que fatalmente la literatura de Roberto Bolaño le habla a los hombres. No sé si objeté o solo pensé que las dos primeras recopilaciones son a cargo de mujeres. Además, *2666* es una larga genealogía de expresiones del poder de dar muerte por parte del Estado, del colonialismo o del patriarcado que termina en los feminicidios de Santa Teresa². También es cierto que un cuento como “Vida de Anne More” (*Llamadas telefónicas*) reconstruye la biografía de una joven a través de fragmentos de conversaciones entre él y ella e interpela el horizonte, también del deseo, que las mujeres expresan en la literatura. Pero algo me decía que Olivia tenía sus razones y que, al fin y al cabo, la perspectiva siempre es masculina y la materialización del deseo también. Por ejemplo, el interés hacia el mundo íntimo de Liz Norton, a pesar de situar la vulnerabilidad bajo el dominio masculino, sabe a voyerismo; las consideraciones sobre las habilidades de la directora del Instituto de Salud Mental (“el judicial Juan de Dios Martínez se sorprendía de lo bien que sabía coger Elvira Campos”, p. 533) siguen proponiendo un plan axiológico con matices falológicos.

En Roberto Bolaño tenemos tal vez un límite de la representación de la mujer y este patrón es el que más hace que la presencia de Bolaño en el debate contemporáneo haya disminuido frente al renovado interés por las obras de

² Recordarán esas líneas terribles sobre algunos policías contando chistes violentos y machistas (689).

escritoras de punta hispanoamericanas. Pero en mí, siempre con la mirada en la teoría de la recepción, “Roberto y Mariana” me insertan en líneas tropológicas de la creación literaria que pueden superponerse, mezclarse, combinarse. ¿Qué función tiene la vivencia de las páginas de Bolaño a la hora de descubrir *Las cosas que perdimos en el fuego*? Si la instancia concluyente para la fascinación hacia Bolaño estriba en el lenguaje con el que introducía una intimidad vulnerable, ¿esta misma propuesta se presenta también en la argentina?

En el caso de Mariana Enriquez, el sentimiento de cercanía y coincidencia se dio, como escribí, con la lectura de “El chico sucio”. Ese cuento se convirtió pronto en un parámetro central para medir la distancia que existe entre mi interpretación del mundo y la de una otredad cercana, poblada de narraciones ajenas. Probablemente no solo el punto de vista masculino ya era simplificador, también esa identificación tan clara con las vidas precarias podía ser insuficiente. El chico sucio sería el ser literalmente a la intemperie (vive en la calle) sobre el que la narradora hace oscilar ternura y alucinaciones macabras. La pretensión de claridad de Bolaño se esfumaría frente al miedo a la monstruosidad social y sus consecuencias sobre la infancia que, en “El chico sucio”, producen una fisura en la interpretación del presente. Otra vez nos encontramos frente a una vulnerabilidad, leída desde otra precariedad, la de la narradora, burguesa insertada en un medio supuestamente hostil:

Me gusta el barrio, nadie entiende por qué. Yo sí: me hace sentir precisa y audaz, despierta. No quedan muchos lugares como Constitución en la ciudad que [...] está más rica, más amable, intensa y enorme pero fácil para vivir (2016: 11).

En ese medio diferente, con sus códigos de conductas y sus estrategias, la narradora puede satisfacer, a través de una realidad alternativa, sus inquietudes interiores, cierta lejanía ideológica de la familia y del medio burgués en el

que se crio. Nada más parecido a los anhelos de mi juventud que en cierta medida me definen como adulto. Pero yo sé que mi educación (pequeño) burguesa, católica y provinciana arrastra hasta hoy secuelas de un moralismo mojigato. Es muy difícil sacarse de encima años de discursos razonables que explican, con la ternura de lo obvio, la persistencia de jerarquías de género, raciales o de clases y esta terrible duda es propiamente la que encontré en “El chico sucio”.

Antes que nada, leído desde una perspectiva de género, ese niño vulnerable conmina a cierta inclinación al cuidado maternal que la joven narradora había descartado de su biografía. Es central en el cuento la escena en la que ella acude a un pedido de ayuda del niño que, desconociendo el paradero de la madre, llama a la puerta de su casa. La narradora le da algo de comer y luego salen a comprar un helado. De regreso del paseo, encuentran a la madre sentada en sus colchones mugrientos:

Ella estaba furiosa. Se me acercó rugiendo, no hay otra forma de describir el sonido, me recordó a mi perra cuando se rompió la cadera y estaba enloquecida de dolor pero había dejado de quejarse y solamente gruñía. [...] 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. [...] El chico sucio miraba al suelo, como si no estuviera pasando nada, como si no nos conociera, ni a su madre ni a mí. Me enojé con él. Qué desgraciado el pendejo, pensé, y salí corriendo (2016: 20).

Alineada en cierta aporofobia, en el desecho urbano consumido por las drogas y sin recursos, la mirada se desvía a menudo hacia la monstrificación. Esa condición, insertada en escenas de verosímil cotidianidad, la idea de que el relato pudiera llevarme a un territorio de lo conocido a medias de la experiencia cotidiana, me pareció, allá por 2017, llamativo, personal. En *El entenado*, el mozo Francisco del Puerto, narrador de la historia, escribe (el acto de la escritura es declaradamente suyo): “lo desconocido es una abstracción;

lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación” (1988: 12). Y me da lo mismo que sean fabulaciones del *ego conquirio* del siglo XVI o teratologías del mundo globalizado en las urbes del XXI: el chico sucio es el gatillo que hace detonar las pesadillas góticas, en la ficción. El planteamiento de una incomunicabilidad urbana terminó situándome en una perspectiva de límite de la hermenéutica. ¿La desaparición del chico sucio dependía de esas fuerzas oscuras que murmuran en el trasfondo del relato y que pronto pueden aparecer en la escena, o es una proyección de cierto estereotipo siniestro? La observación bolañana del necropoder sobre los cuerpos que confluyen en el estado de excepción contemporáneo (las migrantes convertidas en desechos de la producción posfordista) se problematizan en Enriquez. Ver a la otredad desde otra posición observacional ya no es garantía de comprensión; dolerse de los muertos no es en sí una redención: por mucho que la narradora quiera vivir en Constitución, siempre será otra cosa; por mucho que Bolaño pueda hacerme entender la desprotección, siempre seré otra cosa. La idea de una incomunicabilidad definitiva entre actores sociales me parece contundente en Mariana Enriquez. Puede que dependa apenas de una elección ficcional, el narrador en primera y homodiegético (en contraste con el narrador –débil pero omnisciente– de 2666), o puede que se deba a una posición entre realismo y gótico, sin lugar a duda, “El chico sucio” impide optar por una postura definitiva. El esmero con el que Bolaño presentó la intemperie como condición, la posibilidad que me dio en su momento de entender la función del poder soberano masculino, narco, estatal, etc., se ensanchó en Mariana Enriquez, situando la excepción en la experiencia cotidiana, trivial.

Otro elemento que reconozco también en Bolaño es el lenguaje capaz de insinuar el deseo en mí. Mariana Enriquez me permitió además entender un aspecto ulterior que me cautivó también en Bolaño. La narración exquisita y

labrada con paciencia de la argentina me aparecía fascinante en su informalidad, como si fuera una amiga que, alrededor de una hoguera por la noche, contara, a mí o a una comunidad (arcaica, moderna, de todo tipo), un relato. Sería la tipología de narradora a la que apela Walter Benjamin cuando reflexiona sobre la obra de Nikolái Leskov (1995)³, capaz de reproducir en una narración moderna el tamaño épico de lo narrado, central en la construcción de un referente en una identidad compartida. Me gustan los virtuosismos solo cuando son festines barrocos, si no, me parecen la manifestación de una centralidad romántica frente a la creación: Enriquez —como Bolaño— actúa en el centro de un compromiso con la comprensibilidad, con su ser *posrock* o *new wave*; desconoce la pose ególatra del escritor afectado por sus tecnicismos. Esta fue una manera de explicarme, en un principio, el lenguaje literario de Mariana Enriquez que en cierta manera apela a una comprensión, como en Bolaño: una prosa informal, clara, “rápida y audaz” que pretende ser clara.

Luego divisé otro matiz que tiene que ver con la tradición. En la cita que acabo de referir sobre la pelea entre la narradora y la madre del chico sucio, en un momento la drogadicta dice: “—¡Rajá o te corto, hija de puta!” (20). El “rajá” entra en la literatura argentina con *Los siete locos*, de Roberto Arlt (otra obsesión mía), con ese rechazo contundente del farmacéutico casado con una prostituta y que lee la Biblia, Ergueta, al pedido de préstamo de Erdosain: “—Rajá, turríto, rajá” (2003: 97). Alguien, ahora no me acuerdo si Oscar Masotta (1982 [1965]) o Ricardo Piglia en una de las muchas publicaciones sobre Arlt, escribía que con esa expresión empezaba otra literatura argentina. Si el *Martín Fierro* formaliza un artefacto lingüístico presentándolo como informal, Roberto Arlt convierte un argot coloquial,

³ Me refiero a “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov”, traducción italiana de “Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, publicado en 1936.

el lunfardo, en materia labrada desde la densidad mítica del lenguaje sin desvirtuar la lejanía que existe entre el centro de la ciudad letrada y los agresores y las agresoras del estilo. Mariana Enriquez, en mi experiencia lectora, hace lo mismo: asalta, roba, afana la biblioteca gracias a otra biblioteca (o fonoteca o mediateca). Una apropiación que es un reto a la circulación de la literatura en el capital: “[...] cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales —y todo trabajo con el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad— que carecen de propiedad” (Rivera Garza, 2019: 62). En el caso específico de Argentina, el asalto arltiano al padre-biblioteca es una manera de pensar lo literario también en Ricardo Piglia⁴. Una apropiación que se ostenta y que circula por un ambiente clasemediero constantemente en la frontera entre las ambiciones del bienestar y el miedo a hundirse en la marginalidad de la pobreza; que se balancea entre el canon y su transgresión. Esa frontera que en Arlt es una amenaza o un complot, en Mariana Enriquez urde un entramado de terror. En ningún caso, la fricción entre ciudad letrada y “letras abusivas” se concretiza con “un español dócil y venturoso que se llevara bien con [...] la infinita dulzura de nuestros barrios” (Borges, 2002: 160).

La lírica de Mariana Enriquez es un reto a la tradición, al género y a las normas de conducta que lo regulan. Supone la práctica de una literatura infravalorada por la crítica que no conforma una reproducción de las invariantes del gótico sino la declinación de los recursos literarios del terror a la crítica social. Desde ese punto de vista, Bolaño es parecido: contestatario de los “varones ilustres del *boom*”, de la pretensión de compromiso de la generación anterior de autores reconocidos (empezando con Neruda), organiza sus ficciones desde el asalto al padre (biblioteca), fantaseando

⁴ Un ejemplo es el cuento “Nombre falso”, de la colección epónima (1975); en cambio, desde el punto de vista de la crítica, las referencias serían múltiples, empezando con “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (1973).

alrededor de las racionalidades de los géneros masivos como la ciencia ficción y el policial. Ambos, al fijarse en el cuerpo biológico gastado en una frontera (real o hipotética) intervienen en la lírica para afianzar el concepto.

Conclusión

Este artículo, tan informal en algunos pasajes, cuenta también la historia de una relación profesional: la mía con la cátedra de Literaturas Hispanoamericanas de la Universidad de Padua, particularmente con Gabriele Bizzarri y Francesco Fasano. A principio de 2017 o a finales de 2016 me llegó un mail de Gabriele, que yo conocía siendo su lector, en el que me proponía participar en un congreso sobre *2666*. No encuentro el CFP de entonces, o el cartel u otra información, pero recuerdo que el congreso pretendía incluir la obra maestra de Bolaño entre los clásicos de la literatura en español. Yo sabía que Bolaño había logrado atrapar en sus páginas las perplejidades y los anhelos de mi generación, pero el reto del congreso era más ambicioso: a partir de la pasión común buscábamos insertar la novela en un marco definido y reglamentado. La industria literaria ya había consagrado a Bolaño y su obra en el edén de los libros que tenemos que comprar, pero la academia actúa según lógicas diferentes. Ese simposio se sumaba a una serie de proyectos de investigación que buscaban definir a Bolaño en su tiempo histórico y su literatura en el gran panorama de las letras hispanoamericanas⁵.

⁵ Considero solo dos hitos: el volumen al cuidado de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño salvaje* (2008) y la recopilación de ensayos (no todos inéditos) a cargo de Roberto Rodríguez Reyes, *Roberto Bolaño* (2019). El primero es un ejemplo relevante de la construcción de un precursor en la figura de Bolaño. Los dos editores son también escritores (en particular Paz Soldán presenta una trayectoria más sólida) y ven en Bolaño el nombre tutelar para su propuesta artística; el segundo es un volumen publicado en la colección “Valoración múltiple” de Casa de las Américas, lo

Años más tarde, llegó otra atractiva invitación de la cátedra de literaturas hispanoamericanas de Padua. Tengo todavía el cartel y recuerdo cómo se llamaba el congreso: *Astronaves en la Cordillera, tentáculos en la selva. Fantástico y globalización en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Este encuentro se celebró en diciembre de 2022 y buscaba investigar las expresiones de los géneros no-miméticos en América Latina. En esa circunstancia, el nombre de Mariana Enriquez se asomaba también en las ponencias que no trataban directamente sobre la autora argentina.

Finalmente, en 2024 llegó la invitación que citaba al comienzo de este artículo; ahí la alusión a la obra de Bolaño que motiva este trabajo.

La referencia a la historicidad sobre la que insiste Iser —la definición de un sentido desde la experiencia “histórica” del lector— y la contemporánea cercanía de las obras de Mariana Enriquez y Roberto Bolaño podrían despertar una paradoja que el lector atento ya habrá ponderado: esas escrituras le deben el éxito o la importancia en el campo literario a su actualidad. Importan porque sus lectores se reconocen, desde un punto de vista generacional, en ellas. Esa fascinación que me habita y que me define como estudioso parece situarse en una urgencia del presente. En realidad, la predilección por la representación del estado de excepción tanto en Roberto como en Mariana me franquearon sí una posible mirada sobre el presente de las literaturas hispanoamericanas, pero más aún moldean una razón de relectura de otras etapas de la producción cultural. En fin, como se habrá entendido, no es tan solo cosquilleo intelectual, mero deseo especulativo; la literatura de Roberto y Mariana es un soplo, un empuje, que vuelve a menudo para renovar milagrosamente el estupor.

cual sitúa al autor en el campo cultural latinoamericano que gravita alrededor del proyecto cultural de la Revolución y de su principal institución cultural.

Frente a estas conclusiones, queda entonces una duda: la comunidad académica, enriquecida por el valor de la amistad que se fue construyendo alrededor de pasiones comunes, ¿se parece en algo a la contradictoria comunidad de los archiboldistas, anclados en una subrepticia violencia epistémica? Tengo algunos reparos en negar esa posibilidad, pero, en fin, los ecos de Cristina Rivera Garza llegan hasta aquí: es posible pensar en una desapropiación de lo literario también en la academia y este acto depende de una modalidad de recepción del mensaje. Si algo se reveló en esas tardes apacibles en las que deglutía como un caníbal las páginas de Roberto y Mariana, si son entrañables y míos, esto tiene que corresponderse a un agenciamiento de mi quehacer literario que espero haber asimilado; en la figuración de la comunidad lectora a la que pertenezco —y que es académica (como es académica Cristina Rivera Garza)— a través de la conciencia que me permitieron construir esas dos queridas presencias.

Referencias

- Amaro, Lorena (2019), “La importancia de llamarse ‘autora’: Mariana Enriquez o la escritora weird”. *Revista iberoamericana*, 268, pp. 795-812.
- Benjamin, Walter (1995), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Bizzarri, Gabriele (2022), “El sello del (2)666: orden global y revenants periféricos en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enriquez”. *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 11, pp. 11-27.
- Bolaño, Roberto (2003), *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004), *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2005), *2666*. Barcelona: Anagrama.

- Bolaño, Roberto (2005a), *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016a), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016b), *El espíritu de la ciencia ficción*. Barcelona: Alfaguara.
- Borges, Jorge Luis (2002), *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (2004), *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (2004a), *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- Del Castillo Reyes, Hugo Enrique (2018), “El análisis del estilo literario: un acercamiento desde la recepción”. *Lingüística y literatura*, 74, pp. 21-36.
- Enriquez, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2017), *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2017a), *Éste es el mar*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2022), *El otro lado. Retratos, fetichismos y confesiones*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2023), *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2024), *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama.
- Espinosa H., Patricia (ed.) (2003), *Territorios en fuga: estudios críticos de la obra de Roberto Bolaño*. Providencia: Frasis.
- Fernández Retamar, Roberto (1963), *Idea de la estilística*. La Habana: Universidad de La Habana.
- Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. London: Sage Books.
- Hjelmslev, Louis (1991), *Saggi Linguistici*, 2 vols. Milano: Unicopli.
- Iser, Wolfgang (1987), *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*. Bologna: il Mulino.

- Lorey, Isabell (2016), *Estados de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficante de sueños [2012].
- Manzoni, Celina (ed.) (2002), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Masotta, Oscar (1982), *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina [1965].
- Nietschack, Horst (1991), "La estética de la recepción (Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser)". *Areté. Revista de Filosofía*, 3, 2, pp. 283-295.
- Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.) (2008), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Piglia, Ricardo (1973), "Una crítica de la economía literaria". *Los libros*, 29, pp. 22-26.
- Piglia, Ricardo (2002), *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama [1975].
- Rivera Garza, Cristina (2019), *Los muertos indóciles. Necroescritura y apropiación*. Ciudad de México: Random House [2013].
- Rodríguez Reyes, Roberto (ed.) (2019), *Roberto Bolaño*. La Habana: Casa de las Américas.
- Saer, Juan José (1988), *El entonado*. Editorial Destino.
- Todorov, Tzvetan (2003), "Tipología del relato policial", en Daniel Link (ed.), *El juego de los cautos*. Buenos Aires: Norma, pp. 63-71.
- VV. AA. (2004), *Palabras de América*. Barcelona: Seix Barral.
- Weinberg, Liliana (2007), *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.

Las brujas re-existen¹

*“Las cosas que perdimos en el fuego”,
de Mariana Enriquez*

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

La bruja es su crimen.

Jules Michelet, *La Bruja*, 1886, p. 8

A ti de los seres
principio inmenso
espíritu y forma
sentido y credo;
mientras en las copas
destelle el vino
como en las pupilas
fuego divino.
Y mientras sonrían
tierras y soles,
y diálogos haya
de amantes voces;
y el eco estremezca
de himno arcano
los montes, y vibre
fecundo el llano.
A ti yo levanto

¹ Trabajo financiado por la Unión Europea – Missione 4 “Istruzione e Ricerca” Componente C2 Investimento 1.1 “Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)”, Decreto Direttoriale n.º 104 del 02-02-2022 – Progetto Narration and Medicine in Latin American Culture: Application Perspectives to Therapeutic Approaches, from Latin America to Europe, Towards an Inclusive and Flexible Society, CUP H53D23005010006.

mi verso ardiente;
Satán, yo te aclamo
Rey del Banquete.

Giosuè Carducci, "A Satanás", 1959, p. 19

Sotto il dominio del mito ogni corpo femminile viene usato
per nuocere a un altro.

Naomi Wolf, *Il mito della bellezza*, 1990, p. 386

A manera de introducción

Cuando se entra al terreno narrativo de Mariana Enriquez, la sensación que de inmediato invade al intrépido y, a raíz del merecido éxito editorial de la escritora, ya no desprevenido lector sigue siendo la de una tanto sutil como visceral inquietud, encapsulada entre los pliegues de una retórica despojada de cualquier inútil lirismo y atravesada, en cambio, por una violencia capilar, que impregna el tejido discursivo. Dentro de la copiosa producción de la autora, el objeto de atención de nuestro trabajo es el relato "Las cosas que perdimos en el fuego" (volumen homónimo, 2016), texto ampliamente escudriñado por la crítica, que ha puesto de relieve, entre otros aspectos, la construcción de una retórica colocada en la zona osmótica de fértil contaminación que involucra y actualiza modos de escrituras como el fantástico, el realismo mágico y lo insólito (Alemany Bay, 2016; Bizzarri, 2019; Marcos, 2023), la centralidad del cuerpo —eje fundamental y poliédrico en la narrativa de la autora (Bustamante, 2019)— y de lo monstruoso (Contreras, 2024), aspecto este que permite relacionar el tema del cuerpo con la arraigada dimensión política y reivindicativa tanto del texto en objeto como de la obra de la escritora en su conjunto. A este respecto, el debate crítico intelectual destaca, en particular, el terror social que impregna la narrativa

de la autora (Drucaroff, 2020), así como la denuncia de la violencia de género y el aspecto de rebeldía y resistencia femenina y feminista que el relato propone (Olmedo, 2022; Rodríguez de la Vega, 2018; Sánchez, 2019).

Dentro del amplio panorama crítico dedicado a este relato magistral, lo que nos interesa rastrear es un aspecto que parece haber pasado algo desapercibido por el afán, desde luego justificado, de subrayar de varias maneras y desde enfoques distintos la dimensión panfletaria del texto; me refiero a la mecánica que rige la construcción narrativa de las mujeres rebeldes como nuevas brujas, a partir de la resignificación, a ratos fértilmente problemática, del imaginario construido alrededor de la bruja moderna, de su persecución y de la retórica del miedo a ella vinculada. En la imagen de la bruja, que Enriquez plantea asumiendo a la vez que amputando (Barthes, 2005: 214) el discurso tradicional con ella relacionado, confluyen y se sintetizan los dos elementos fundamentales alrededor de los cuales se desarrolla el dispositivo narrativo, es decir, el cuerpo y el fuego.

En el relato, en respuesta a la “epidemia” (Enriquez, 2016: 188) de feminicidios y episodios de violencia posesiva y represiva de los varones en contra del cuerpo femenino, un grupo de mujeres organiza un contradispositivo especular: deciden quemarse por su propia cuenta; arman, por lo tanto, hogueras en las periferias pampeanas de una Buenos Aires distópica y se echan al fuego, del cual son sacadas por otras compañeras, equipadas para no quemarse, y son llevadas a hospitales clandestinos estructurados adrede para que las quemadas puedan recuperarse de las ustiones. Esa acción voluntaria de herida y curación desbarata y neutraliza la represión tanto masculina como estatal. De hecho, como se lee en el relato, “cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse nadie les creyó [...]. Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia. Eso no servía” (Enriquez, 2016: 189).

Ya desde la sinopsis del relato es evidente que la historia constituye una continuación trastocada desde el punto de vista axiológico de la caza a las brujas que ha asolado el continente europeo en la Edad Media y el americano como medio de dominación y colonización. El vínculo intertextual con esta página negra de la historia de la humanidad se hace patente, además, en la afirmación que hacen María Helena y la madre de la protagonista, lideresas de las hogueras ilegales: “nosotras las mujeres siempre nos quemaron [...], nos quemaron durante cuatro siglos!” (196).

A raíz del “contagio” (189), entre las mujeres, de la práctica de la autoquemadura, esta adquiere los tintes de una epidemia social simbólicamente ambivalente (Galimberti, 2013), ya que se produce un intercambio de valores entre sujeto, cuerpo y sociedad. La autolesión difundida capilarmente se convierte en una herramienta de resistencia y subversión para violar las restricciones y las medidas de control que caracterizan el tratamiento del sujeto, en particular femenino, a partir de la modernidad ilustrada, y trastocar un sistema de valores considerado obsoleto, reductivo y recónditamente violento. El mecanismo de contraofensiva se apoya también en la construcción de un renovado objeto de miedo, que reside en el cuerpo lesionado, ya que las mujeres que logran sobrevivir a la prueba del fuego, de hecho, van por el mundo exhibiendo y reivindicando “una belleza nueva” (Enriquez, 2016: 190), una belleza disidente porque monstruosa, que socava el concepto convencional de hermosura como elemento generador de valor individual, social y económico y que invoca el eterno problema sobregenerico de la forma.

El revés de las brujas

“Las cosas que perdimos en el fuego” se abre con un personaje que nos introduce de inmediato a ese paradigma

de antibelleza; se trata de la chica del subte, quemada por el compañero mientras dormía, quien anda por el metro pidiendo limosna y exhibiendo su disconformidad, resultado de una “boca de réptil” (186) a la que se opone un cuerpo escandalosamente “sensual” (Enriquez, 2016: 186). Esa mujer

resultaba inolvidable. Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; [...] 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. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto de máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado. Tampoco había alcanzado las manos, que eran morenas y siempre estaban un poco sucias al manipular el dinero que mendigaba (185).

Ese personaje anticonvencional, que suscita el “disgusto” (185) entre los pasajeros del metro, parece encarnar perfectamente la lúcida propuesta de Jacques Lacan cuando afirma que el cuerpo es el síntoma del otro, que llega a identificarse con lo otro y con el lugar de la marca (2024: 295). Ese cuerpo monstruoso que inaugura la narración da paso a la otredad que va infiltrándose y tomando forma en el relato a través de las ustiones de las Mujeres Ardientes, que irán por la sociedad como células rebeldes que el cuerpo social tendrá dificultad en absorber y cuya carga heterodoxa es capilarmente contaminadora y, por lo tanto, amenazante.

Esa otredad que los cuerpos, materias plásticas en las manos de los sujetos, visibilizan es la “mismidad” (Ricoeur, [1990] 2006: 108) oscura del sujeto, oscuridad identitaria no transitada todavía, que remite a esa Oscuridad que es la criatura ominosa de la que se hace mediador Juan en *Nuestra parte de noche* (2019), precisamente a raíz de su malformación cardíaca; también se podría citar el capítulo “Capas de oscuridad” de *Los siete locos* (1929), de Roberto Arlt, en el que el protagonista entra a una zona oscura donde solamente

queda la sensación corporal y la identidad se difumina. El cuerpo se yergue una vez más, simbólica y semióticamente, como el gran mediador, zona de contacto y de contagio.

Es precisamente el encuentro con esa mujer antinómica lo que despierta en la madre de Silvina y en María Helena la idea de organizar ese contraataque femenino a través del grupo de mujeres que arden y cuyo número aumenta peligrosamente. Como recuerda George Bataille, el sacrificio se consideraba “como la institución que fundamentaba el vínculo social” (2010: 103), en total sintonía con la reflexión de Jurij Lotman (1998: 6) a propósito del asesinato como medio de mantenimiento de un secreto capaz de unir a los miembros de sociedades secretas en calidad de mutua garantía. Cruzando los dos planteamientos, compartir la misma acción —en este caso desafiante, en tanto práctica de autoinmolación, acción lesiva hacia el propio cuerpo— equivale, para las mujeres involucradas, a sellar un pacto de pertenencia a una nueva comunidad con sus propias leyes, en la estela de la comunidad de mujeres supuestamente rebeldes que fue el blanco obsesivo de los perseguidores de la brujería.

En *Streghe e potere*, Luciano Parinetto subraya que la caza a las brujas constituye un elemento determinante del desarrollo de la sociedad capitalista y lo define como “el acta de bautismo de la sociedad moderna” (1998: 16)². Según Silvia Federici (2020: 211), esta campaña de terror sin precedentes emprendida en contra de las mujeres constituye el enésimo ataque de la nobleza y del Estado hacia la sociedad campesina, ya que se realiza en Europa paralelamente a la privatización de la tierra, al incremento de los impuestos y del control estatal sobre cada aspecto de la vida social. Además, la caza a las brujas ha vuelto más profunda la separación y el conflicto de género, dado que ha enseñado a los hombres a tenerle miedo al poder de las mujeres, percibido como amenazador, y se ha convertido en un dispositivo

² Traducción nuestra.

de destrucción de otro dispositivo —popular, interpretado como anticapitalista—, caracterizado por prácticas y creencias sociales incompatibles con la disciplina del trabajo. De este modo, la caza a las brujas se ha convertido en un aspecto esencial de la acumulación originaria, útil a la hora de permitir la transición al capitalismo (Federici, 2020: 211).

En la estela de las reflexiones de Federici, resulta un dato relevante que el fenómeno de la elaboración de los cuentos de hadas que más se han enraizado en la tradición occidental, a partir de Perrault hasta los hermanos Grimm, caracterizados por la construcción del paradigma de la princesa “bella y sumisa” y por moralejas que proponen o imponen una visión de la mujer dentro de parámetros de comportamiento que limiten su saber y poder, coincide con la fase siguiente a la caza a las brujas. Con lo cual, nos parece razonable pensar que, “la guerra contra las mujeres” (Federici, 2020: 209), una vez realizada en el terreno social en contra de sus cuerpos, siga siendo perpetrada en el terreno literario al construir una imagen que deje de constituir una amenaza al edificio falocéntrico y logocéntrico (Cixous, [1975] 2001)³.

Asentadas estas premisas necesarias, en un nivel de análisis textual meramente inmediato, en “Las cosas que perdimos en el fuego” se asiste a la construcción de varias figuras de inversión con respecto a la figura de la bruja y al imaginario a ella vinculado. Los antiguos inquisidores se convierten ahora tanto en los compañeros y maridos celosos y represivos como en los jueces que quieren impedir las

³ Hay que recordar, además, que los tratados en contra de la brujería, que se escriben entre 1435 y 1487, culminan en la vigilia del viaje de Cristóbal Colón con la emanación de la bula papal de Inocencio VIII, el *Summis Desiderantes* en 1484, en donde se declara que la Iglesia considera la brujería una amenaza y la escritura del *Malleus maleficarum* en 1486, todo un clásico de la misoginia. En el siglo XVI, el periodo más intenso de la caza a las brujas, ve su elaboración la Carolina, el código legal imperial emanado en 1532 por el católico Carlos V, texto en el que se establece el castigo de muerte por la acusación de brujería. A partir de este acto se asiste en Europa a una creciente legalización de la persecución de las brujas.

hogueras y expiden órdenes de allanamiento de los hospitales clandestinos, mientras que las brujas endemoniadas de antaño son ahora las “Mujeres Ardientes” (Enriquez, 2016: 192) que establecen un pacto entre ellas, y ya no con Satanás, por el cual deciden quemarse por su propia voluntad. A la “propaganda multimedial” que, según Federici (2020: 215), se realiza en el siglo XVI mediante, por ejemplo, la publicidad de los procesos más famosos de la brujería o la elaboración de incisiones que denigran el cuerpo de las mujeres, en el relato de Enriquez corresponde una nueva “alfabetización mediática” (Gancitano, 2022: 157) que revierte el poder de las imágenes normativas, ya que está constituida por las entrevistas de televisión protagonizadas por la chica del subte, quien ofrece, somática y verbalmente, el testimonio de la violencia sufrida por parte de su compañero, así como por la exhibición que las mismas mujeres que se echan a las hogueras hacen de las ceremonias del fuego, filmadas y difundidas en la web, y de sus cuerpos marcados por las quemaduras y luego visibilizados obscuramente. Con el aumento de las quemazones por obra de los varones en contra de las mujeres, de hecho, la misma chica del subte se convierte en un icono y, entrevistada por la televisión, afirma: “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no?” (Enriquez, 2016: 190).

Si, como afirma Stephen Wilson (2000: xviii), el mundo debía ser “desencantado” para poder ser dominado, ¿por qué entonces no desencantar el desencanto para romper la dominación? A raíz de la carga polisémica del símbolo del fuego, en el relato se obra esa acción de desencanto de segundo grado y, con ello, se arma una contraofensiva de respuesta. Es así como las “piras de la represión”, como las define Luisa Muraro en *La Signora del Gioco* (1977: 46)⁴,

⁴ La filósofa italiana se ocupa de los procesos a las brujas en los Alpes italianos a comienzos del siglo XVI.

se convierten en la hoguera de “(re)existencia” (Hurtado y Porto-Gonçalves, 2022); es decir, las mujeres brujas vuelven a existir a través de la prueba del fuego en un contexto profundamente saturado por la violencia, adueñándose del instrumento de ofensa machista sobre su cuerpo y, por ende, reivindicando el albedrío sobre ello.

Es evidente la envergadura política que el trabajo de Enriquez adquiere, ya que el derrumbe del paradigma de belleza convencional tiene una repercusión declarada sobre una de las llagas que acosa América Latina y, en particular, Argentina, es decir, la trata de blancas. En este sentido, una vez más es la chica del subte la que lleva adelante la protesta antinormativa: “Por lo menos” —afirma en otra entrevista— “ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también—” (Enriquez, 2016: 195). El resultado de las dos acciones, la hegemónica de antaño y la contrahegemónica de ahora, es el mismo; es decir, el surgimiento de una psicosis de masa en la población y la persistencia de la mujer-bruja como la encarnación de la rebelión, de acuerdo con Jules Michelet ([1886] 2014), es decir, una de las declinaciones que adquiere la lucha de clase o, en palabras de Carlo Ginzburg (1961), una traducción del desafío a la autoridad.

Objeto del miedo, lugar del miedo

A este respecto, siguiendo la acertada intuición de Jurij Lotman (1998: 4), merece la pena detenerse en la construcción semiótica del miedo. En el caso del paroxismo de la caza a las brujas, la epidemia del miedo difundida en Europa es aparentemente inmotivada, ya que no se remonta a una causa reconocida e individuada como “real”; a partir del miedo se empieza a buscar la amenaza, que, por lo tanto, se

convierte en una construcción social que desemboca en el “sistema bruja”. En el relato de Enriquez, en cambio, la auto-inmolación de las mujeres se configura como un proyecto armado adrede para construir un objeto de miedo concreto y reconocible, el cuerpo aberrantemente desfigurado, que emprende un proceso de liberación inversa de las mujeres; es decir, si antes el objeto nebuloso del miedo se concreta *ex post* en las mujeres —que se eligen como chivo expiatorio para controlar su libertad—, ahora, al quemarse, las mujeres se rescatan de la condena asumiendo explícitamente un rol amenazador. Las mujeres reaccionan apropiándose activamente del dispositivo del poder hasta entonces ejercido sobre ellas.

En este sentido, el autosacrificio por medio del fuego al que las mujeres recurren es una forma de autolesión que linda con la autotortura —hecho este que establece, una vez más, un paradigma axiológico invertido con respecto a esa práctica habitual en los procesos por brujería— y, por esto, determina la definitiva socavación de la lógica anatómica del miedo (Cardona-Rodas, 2019: 65) vinculada a la tortura misma, así como del mecanismo del chivo-expiatorio escenificado en la bruja quemada como instrumento de purificación individual y social. Las mujeres ya no son las víctimas pasivas del miedo por la desposesión del control sobre su cuerpo, sino que ahora son ellas las artífices de la inquietud que sus actos y cuerpos quemados y exhibidos producen en la sociedad. Sumamente significativas a este respecto son las palabras de María Helena, la mujer que dirige uno de los hospitales clandestinos para quemadas en las afueras de la ciudad: “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016: 192).

La insistencia en la exhibición de las cicatrices constituye, entonces, un interesante manifiesto del poder revolucionario y de la lucha reivindicativa que anima a las Mujeres Ardientes y entra en resonancia con el cierre de la

nouvelle *Episodios de cacerías* (2015), de la argentina Jimena Néspolo, donde las mujeres disidentes se unen en la Logia de las Dianas liderada por Maese Loreto: “La historia del odio hacia la mujer es la historia del conocimiento de su poder” (2015: 89). El cuerpo de la mujer no solo se vuelve a erigir como el eterno territorio de lucha para la reapropiación de una soberanía, sino que su tratamiento extremo en el relato revela una renovada agencia por parte de las mujeres, que reivindica una nueva corporeidad, basada en una nueva monstruosidad (Sady Doyle, 2021), como obscena alteración de la norma. Dicha alteración física funciona como caja de resonancia que concreta y amplifica el “extrañamiento cognitivo” (Suvín *apud* Baccolini y Moylan, 2003: 188) que sostiene la construcción distópica⁵ del cronotopo de referencia, que, como se ha dicho, interesa la periferia porteña. Se remata, entonces, la decisiva relación entre la construcción del espacio de resistencia, la actividad subversiva, y el miedo⁶, ya que la diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento (Girard, [1982] 1989: 33). Los márgenes de las urbes industrializadas como espacios de maniobra emblemáticos de esas brujas inéditas dibujan un cerco que, como una noche antigua, rodea la sociedad convencionalmente considerada civilizada, la que ha ido perdiendo cada vez más la memoria sagrada del rito, que se reactiva aquí mediante el fuego⁷.

5 Para Darko Suvín, retomado por Raffaella Baccolini y Tom Moylan, todo el procedimiento utópico y distópico se sostiene y requiere necesariamente un extrañamiento cognitivo previo que desvincule tanto al protagonista como al lector de la construcción social ficcionalizada en el texto para luego poder extraer de esta interacción una crítica extensible al mundo contemporáneo.

6 Para una profundización de la relación entre arquitectura del espacio y construcción del miedo en algunas narrativas hispanoamericanas ultratemporáneas como estrategias para configurar un fantástico contaminado, remitimos al estudio de Gabriele Bizzarri (2019).

7 En esta misma línea, la edificación de la periferia pampeana como espacio a partir del cual armar esa contraofensiva femenina muestra, además, la diferencia entre hechicería y brujería, ya que la primera se relaciona con la

Las ustiones y las cicatrices que proceden de ese acto femenino parecen continuar, de otra forma pero con el mismo sentido, una de las prácticas más recurrentes y significativas de la construcción de la figura de la bruja a partir del *Malleus Maleficarum* (1486), ampliamente retomada en la literatura española del Siglo de Oro (Torquemada, [1570] 2000: 187-188; Cervantes, [1613] 1995: 341; Sandoval, [1604] 1955: 251) y que vuelve en el siglo XX (Bulgákov, [1967] 2017: 294); es decir, el hábito característico imputado a las mujeres acusadas de ser brujas de untarse el cuerpo con un ungüento que les proporcionaría todo un equipaje de poderes mágicos, como la posibilidad de volar y la capacidad de metamorfosearse en animal. En ambos casos, ungüento y fuego constituyen instrumentos de labor sobre el cuerpo, que, por lo tanto, se convierte en umbral de acceso privilegiado al reino de la otredad, a la vez que en guardián de recursos inesperados. Siguiendo esta comparación, la magia custodiada en las pomadas se traduciría, en el relato de Enriquez, en las cicatrices que cubren el cuerpo de las sobrevivientes, metonimias de la posibilidad de generar una nueva magia, reconfigurada como capacidad de intervención heterodoxa sobre el cuerpo y la sociedad.

De maternidades y otros lugares sombríos

El cuerpo, piedra angular de la caza y los juicios a las brujas y elemento decisivo del relato objeto de nuestro estudio, nos permite poner la atención sobre un aspecto no abordado de manera explícita en el relato, pero sí necesariamente implicado; nos referimos a la maternidad y, más en general, a la relación entre mujeres, de la cual Mariana Enriquez deja aflorar entre líneas un aspecto sombrío. En el período

práctica solitaria y urbana, mientras que la brujería con la práctica comunitaria y rural (aquejarres) (Caro Baroja, 1995: 33-35).

de la persecución a la brujería, el gran blanco de los inquisidores, así como su gran premio, era el cuerpo de la mujer con la finalidad de expropiarla del control reproductivo (Federici, 2020: 239); el cuerpo femenino queda “liberado”, de este modo, de cualquier posibilidad de funcionar como una máquina destinada a la reproducción y, con ello, a la producción de la fuerza-trabajo.

El cuerpo, por lo tanto, se confirma como la membrana que acomuna y separa, de manera especular, el discurso y las prácticas en contra de las mujeres, que circula y se amplifica en los siglos de la represión de la brujería. En el relato de Enriquez, la quemazón elegida por las víctimas no solo, como hemos visto, reivindica una renovada agencia de y sobre su cuerpo por parte de las mujeres, sino que sugiere, de manera más sutil, la voluntad de sustraerse al mecanismo productivo y reproductivo. Este aspecto, no explicitado en el texto, engarza, sin embargo, con otro matiz de la maternidad apenas sugerido en la narración, sobre todo en el final, cuando la madre de Silvina, la protagonista, conversa con su compañera de lucha María Helena en la cárcel, donde las dos están presas por sus acciones subversivas. Las dos mujeres hablan casi sin percibir la presencia de Silvina, que las está visitando: “Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quemada, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada *hermosa*, una verdadera flor de fuego”⁸ (Enriquez, 2016: 197).

Con estas líneas el relato termina abriendo una mirilla inquietante sobre la relación entre madre e hija, y, de manera consecuente, entre mujer joven y mujer anciana. Con respecto a las acciones de las mujeres ancianas, que organizan e inician a las más jóvenes a las hogueras, pero que no se comprometen en primera persona, el texto se expone a cierta ambigüedad. Cabe preguntarse, entonces, si, y en qué medida, bajo la coartada de que un cuerpo más joven, según

⁸ El resaltado es nuestro.

afirman las lideresas, permite una probabilidad mayor de superar las infecciones generadas por las ustiones con respecto a un cuerpo más viejo, la lucha de las mujeres en contra de la represión machista y capitalista no alberga, en realidad, la sutil rivalidad entre mujeres que se anida entre los pliegues ideológicos. La voluntad de deshacerse del yugo que el mito de la belleza impone deja aflorar una subterránea hostilidad en contra de la misma juventud femenina, primer requisito de hermosura según Wolf ([1990] 2022: 23); con lo cual cabe preguntarse si las mismas mujeres más jóvenes no sean las primeras iniciadas al autosacrificio para permitir a las mujeres ancianas una revancha en contra de la culpa que se les atribuye, en tanto mujeres que envejecen (Gancitano, 2022: 102). Parece, entonces, que la juventud se confirma como el receptáculo de la frustración para quienes ya no son jóvenes, y de un velado odio que fractura la alianza entre mujeres.

A raíz de esta reflexión, es entonces posible releer el cuento deteniéndose en algunos detalles que, en una primera lectura, pasan desapercibidos. La contrariedad y el escepticismo que Silvina manifiesta a lo largo del relato adquieren ahora otro matiz, puesto que delatan la desconfianza que, en última instancia, la joven siente hacia el proyecto de su madre, en tanto amenaza en contra de ella por la juventud que representa. En el camino hacia una de las ceremonias que Silvina se ofrece a grabar, la chica piensa “en si debía traicionarlas ella misma, desbaratar la locura desde adentro. ¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?” (Enriquez, 2016: 193). Más adelante la voz narradora heterodiegética se hace cargo del punto de vista interno de Silvina observando a “la mujer elegida” que camina hacia el fuego llorando (193), a punto de autoinmolarse, ambivalentemente, a partir de la que se registra como “una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia” (194).

Resulta provocador enlazar la disponibilidad sin asperezas que la madre de Silvina demuestra a la hora de sacrificar el cuerpo de la hija para “la causa” con el grito extremo y

desesperado de la madre del chico sucio en el relato homónimo: “¡YO NO TENGO HIJOS!”, le grita a la protagonista, cuando esta le pregunta por el bebé que llevaba en su vientre. Más tarde termina confesando: “Yo se los di” (Enriquez, 2016: 33), replicando el tema de la ritualización sacrificial del cuerpo del hijo. Si las mujeres que arden configuran un proyecto orgullosamente ideado para visibilizar somáticamente la monstruosidad libertadora, la carga disruptiva que el proyecto conlleva reside también en una maternidad tensa, sutilmente deformada hasta su negación.

El eterno problema de la forma

En “Las cosas que perdimos en el fuego”, la práctica de las hogueras configura una estructura ritual que desemboca en una ordalía; es decir, una prueba de iniciación, porque solamente algunas sobreviven, y por lo tanto se configuran como elegidas, mientras que otras sucumben. El resultado es la propuesta de una belleza disidente porque monstruosa, y monstruosa en tanto disidente, que desbarata el concepto de belleza convencional como elemento generador de valor social y económico⁹.

Las iniciadas van por el mundo y restituyen una memoria antigua, ritual y ritualizada, con sus heridas recuerdan la importancia y, en cierto sentido, la necesidad de la anomalía como signo diferencial y necesario. Se trata, como hemos visto, de un acto de rebelión que se origina a partir y a través del cuerpo: armar hogueras y someterse libre y conscientemente a la prueba del fuego neutraliza el poder

⁹ El cuerpo entendido como una máquina o un aparato que desarrolla una función es, según Max Weber ([1922] 2014: 580), fruto de la sociedad industrial. A raíz de la reflexión de Weber, no es raro que “el estereotipo de monstruo femenino que más ha trascendido en la cultura popular es el de la bruja” (Beteta, 2011: 101), ya que en la figura tradicional de la bruja converge la fealdad y la rebeldía a las estructuras sociales.

y, por ende, el miedo del castigo de la quema; al mismo tiempo, a raíz del principio transformativo que lo caracteriza, el fuego modifica el cuerpo que se somete a su acción y lo devuelve deformado, símbolo de un potencial de cambio que se opone al estándar de belleza como instrumento de control (Gancitano, 2022: 37). Siguiendo esta línea, la deformidad física inquieta porque provoca una impresión de “dinamismo desestabilizador” (Girard, [1982] 1989: 33) que se percibe como una amenaza para el sistema erigido sobre el control de los cuerpos y la razón capitalista, como bien ejemplifica el párrafo que se cita a continuación:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza (Enriquez, 2016: 195-196).

Aunque se procure delimitar la deformidad, eso no resulta posible, ya que, parafraseando a René Girard ([1982] 1989: 33), esta acumula diferencias que “devienen” monstruosas, se atropellan, se enfrentan, se mezclan y, en última instancia, amenazan con anularse; dicha anulación constituye el riesgo más contundente porque encierra el peligro de la indiferenciación.

A raíz de lo dicho, nos interesa ahora proponer la apertura de otra perspectiva. Me refiero a la relación problematizadora que la belleza y el lenguaje verbal inevitablemente entablan con la forma. Esto nos conduce una vez más a los planteamientos lacanianos, en particular al seminario VII, *La ética del psicoanálisis* (1990: 125 y ss.), donde el estudioso afirma que la belleza es la última puerta antes de la experiencia del horror; es decir, es un velo tendido sobre el horror de la cosa, de la cosa mortal en su caducidad. Esto se hace claro si pensamos en la *leprosy* mencionada en *El retrato de Dorian*

Gray, aquella putrescencia que sube desde las profundidades del retrato y va carcomiendo la belleza de Dorian. Los seres humanos somos seres metamórficos, y esta tal vez sea la razón por la que estamos obsesionados con la belleza, porque ese tormento es angustia por la forma y la deformación de la forma. Todo esto nos pone delante, una vez más, del misterio del lenguaje como sistema convencional, ya que, usando las palabras de Stéphane Mallarmé en el soneto “La siesta de un fauno”, la lengua es lo que queda del olvido y se ahoga en una “oprimida noche remota”. En el relato, la deturpación del cuerpo, joven y, por lo tanto, hermoso, equivale a desvelar de manera inequívocable el horror que procede del vacío epistemológico y existencial al que abre lo informe; de manera que el cuerpo mutilado y cicatrizado se convierte en instancia de desenmascaramiento de lo que ya es imposible contener, frente, en cambio, a la sospecha de “travestismo” sobre la que versaban las acusaciones a las brujas.

La plaga, la enfermedad que Enriquez ilumina, procede de y se identifica con la constante y terrible discrepancia entre forma y contenido. Esta ambigüedad inasible y enfermiza se pone de manifiesto en las palabras de las mujeres ancianas que cierran el relato, en el uso del adjetivo “hermoso” (como acabamos de citar, en el texto se lee que Silvina sería “una hermosa flor de fuego”). El uso de ese adjetivo en el final, que evoca la diseminación en el texto del término “belleza”, encierra un potencial inquietante ya que se trata de términos vinculados con la semántica normativa de la belleza: se lucha por una forma diferente, monstruosa, iconoclasta, pero se siguen usando palabras convencionales, que entonces se yerguen como cajas vacías, que persiguen sin éxito una porción de significado que queda sin posibilidad de ser nombrada. En este sentido, el cuerpo quebrado, quemado y, por ende, eternamente discapacitado, muestra lo que la palabra no logra, no puede asir, y se convierte, de este modo, en expresión viva, encarnada, que supera la dolorosa incapacidad de nombrar lo innombrable.

Lo dicho entronca con el hecho de que la operación llevada a cabo por Enriquez parece insertarse, además, en el vacío epistemológico generado por la ausencia del punto de vista de las víctimas del periodo de persecución de la brujería, ya que todo lo que queda de sus voces son confesiones extorsionadas por los inquisidores por medio de la tortura y de estrategias retóricas que consistían en la articulación de preguntas cuyos contenidos ya sugerían y, por lo tanto, dirigían las respuestas de las imputadas hacia donde ellos querían¹⁰. Sin embargo, las mujeres rebeldes de Enriquez recurren al cuerpo como sistema semiótico de protesta, hecho este que presupone una radicalización de las prácticas de agencia de esos nuevos sujetos, y no a la palabra, como quisiera, en cambio, hacer Alex, protagonista de “La desgracia en la cara” (*Un lugar soleado para gente sombría*), heredera de “un linaje de mujeres locas” (Enriquez, 2024: 73), que quiere contarle a su hija el secreto de la violación que se repite en las mujeres de su familia para protegerla de un destino de violencia. “Las quemaron para refrenar la locura, para contener el habla femenina”, afirma Marguerite Duras en una entrevista de 1973 con Xavière Gauthier ([1974] 2005: 138); en el relato objeto de nuestro análisis, en cambio, los cuerpos se semiotizan y configuran una “infra-lengua” que rebasa el lenguaje verbal, el habla que se quiso silenciar.

El elemento clave de la mecánica de transformación —y, por lo tanto, del trabajo con la forma como algo permanentemente expuesto a la modificación— es el fuego, que remite por supuesto a la quemadura, entendida como herida que deshace la forma y, de ahí, denuncia la ilusión de la forma como espejismo para los seres humanos, criaturas metamórficas. El fuego constituye la magia y encapsula, a nivel simbólico, la memoria inmemorial de la persecución, que, inevitablemente, queda imbricada al relacionarse con este

¹⁰ Esta praxis verbal es puesta de relieve en los trabajos de Carlo Ginzburg (1961).

elemento. Lejos de representar únicamente la herramienta utilizada para la dominación de la mujer y su sabiduría, amparada moralmente en la necesidad de la purificación individual y social, la aparición del fuego en el imaginario del ser humano se remonta a las imágenes rupestres de la cueva de Lascaux como arma del cazador paleolítico, imágenes en las que ese elemento se identifica con la luz, el calor, la visión y el poderío. A este respecto no se puede dejar de traer a colación el mito de Prometeo, quien, tras robarles el fuego a los dioses, lo guarda en el tallo de una cañaheja, según una imagen que también remite al imaginario paleolítico del cazador¹¹. En “Las cosas que perdimos en el fuego”, la eficacia del empoderamiento de las mujeres en contra de una sociedad anquilosada en el machismo reside en el hecho de que reapropiarse del fuego significa, en primera instancia, reclamar el poder de incidencia sobre la forma, cuya estandarización es uno de los baluartes de dominación y control operado por el poder. De este modo, exponer el propio cuerpo a la devoración ritual y purificadora del fuego equivale a librar una batalla última en contra de la tiranía de la forma. Por lo tanto, el protagonismo de las mujeres en esta lucha se debe también al hecho de que el mito de la forma inmutable coincide con la obsesión por la belleza, estructura que sigue acosando a las mujeres desde el seno de su feminidad, y que, según Naomi Wolf ([1990] 2022: 17), representa el último fortín que hay que expugnar para llevar a cabo el proceso de liberación femenina. Al mismo tiempo, a través del imaginario de la bruja y su inmediata vinculación con el fuego, se apunta a la primacía que las criaturas femeninas ejercen en su papel de mediadoras entre el nivel fenoménico de lo real y otro nivel, escondido, misterioso y hasta innombrable, que se podría sintetizar en una palabra: lo sagrado.

¹¹ George Bataille dedica un sugestivo trabajo a Lascaux, *Lascaux o el nacimiento del arte* (1955), en el que el filósofo sostiene que las imágenes de la cueva representan el nacimiento de la humanidad y del arte.

Y volvamos, entonces, al cuerpo. El sujeto que supera la prueba del fuego —que, de manera ambivalente, representa la prueba de la violencia capitalista y falocéntrica, metafóricamente entendida como epidemia social que asola al cuerpo social e individual pero también, como hemos visto, posibilidad de recuperación de un saber inmemorial— resurge, entonces, como un cuerpo disonante a la manera de Theodor Adorno; es decir, como algo que rompe la armonía y no es posible asimilar a lo convencional. Parafraseando al filósofo, el cuerpo calcinado es el “coeficiente de fricción de la armonía” social (1975: 190): si la armonía traduce la apariencia a la que se debería tender, así como es metáfora de la legitimidad del discurso médico en tanto expresión de la “cultura erudita” (Le Breton, 2012: 175), la disonancia consiste en la sustancia reprimida de su expresión. Es la boca de reptil, el contraste entre el cuerpo delgado y la cara quemada de la chica del subte, es la alusión a la mujer ardiente que ostenta obscenamente sus cicatrices y su mano sin dedos, de manera que el cuerpo quemado apunta a la herida como ventana abierta sobre el misterio de la forma, entendida como un exceso de significación exento de cualquier tipo de control tranquilizador, incluido el ejercido por la posibilidad de la representación.

A este respecto, nos parece extremadamente sugerente el hecho de que el texto destaque por la ausencia descriptiva de los cuerpos quemados. Con la excepción de la imagen inicial de la chica del subte y la alusión a la hipotética mano sin dedos de otra quemada, las Mujeres Ardientes pierden su sustancia icónica: se construyen únicamente a partir de sus acciones y no mediante la descripción minuciosa de esa monstruosidad invocada como plan de resistencia y rebeldía. Los cuerpos son aludidos, pero nunca plenamente narrados, lo cual remite, desde el punto de vista ideológico, a la voluntad de construir un cuerpo colectivo femenino objeto de violencias innumerables que transfiguran y borran sus señas de identidad individual —como en el caso, ya citado, de la protagonista de “La desgracia en la cara”,

cuya progresiva pérdida del rostro es metáfora de la violencia intergeneracional sufrida por su madre y su abuela, que lleva a una retención somática del trauma—, y, por otro lado, desde un punto de vista formal, en la construcción del cuento, los configura como sustancias fantasmales, estructuras reivindicativas que han perdido su *ontos*. La narración, por lo tanto, es una caja de sorpresas donde la sorpresa nunca se revela, como la carne abierta de las mujeres que se inmolan en las piras de resistencia, carne que no se ve, porque no se puede narrar el fondo de las cosas, el revés de la cara. A través de un lenguaje sesgado que dice sin nombrar, entonces, intuimos que estamos delante “de la revelación del real, de lo que ello tiene de menos penetrable, [...] de lo real último, del objeto esencial que ya no es un objeto sino algo frente a lo cual las palabras se paran y las categorías fracasan, el objeto de la congoja por excelencia” (1991: 199-200 y ss.)¹².

De este modo, el relato es el eco continuo de sí mismo; cuenta las reproducciones incesantes de las hogueras y el nuevo orden que a partir de allí se perfila, pero se desarrolla alrededor de una sustancia en definitiva inescrutable, hecha de rebeldía, inquietud, crueldad, dolor, misterio y deseo, y de la cual el cuerpo, “el enigma primario” (Le Breton, 2002: 7), es metáfora. Los personajes experimentan la apertura hasta la laceración y el cuerpo quebrantado se hace carne abierta del ser, parafraseando a George Didi-Huberman (1999: 92), desde y hacia la experiencia de la deformación como inaudita e indecible.

Conclusiones

En el texto de Enriquez, el proceso de autoquema que las mujeres emprenden parece adquirir los tintes de una

¹² La traducción es nuestra.

práctica que supera la respuesta a la caza a las brujas mediante la inversión de sus postulados, y sutilmente rescata un amplio caudal simbólico, con la finalidad de apuntar a, e insistir en, la anomalía como (anti)forma —somática, intelectual, existencial y social— preferencial, representada por un cuerpo excedente, improductivo, enfermizo. La anomalía se opone a un estándar ya concebido como ineficaz, identificado con un cuerpo normal, productivo y sano¹³.

El cuerpo herido, entonces, constituye el arma estratégica empuñada por las activistas de la resistencia que procesan la ola de violencia procedente del poder (Fasano, 2024: 200) devolviéndolo como resultado de un contrarritual que las incluye y que desbarata el mito de la belleza como religión (Wolf, [1990] 2022: 315). El contagio en amplia escala de la práctica de autocombustión lleva a la mediatización de los contenidos de la resistencia, que se convierte en una forma de (contra)medicalización social; es decir, las Mujeres Ardientes usan los mismos canales del mundo capitalista y global para difundir una forma de existencia antinormativa.

Las nuevas brujas subalternas de Enriquez van configurando una comunidad alternativa y contraproduktiva, que actúa en la misma línea que las “locas locales”, de Pedro Lemebel, o de Cleo, la santona protagonista de *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara, “brujas pop” (Fasano, 2024: 201), personajes que funden y confunden tradiciones locales con productos de la cultura de masas y se sirven de la propaganda del centro para instalar su dominio. No se pueden olvidar, en este recorrido de mujeres anticonvencionales, a la diabética Zoila, protagonista de *Fruta podrida*, de Lina Meruane, quien ataca al reparto de maternidad de los hospitales de Estados Unidos desenchufando las incubadoras que alimentan a los futuros “frutos” del imperio estadounidense; a las voladoras de Mónica Ojeda en el relato homónimo, en donde la enfermedad es claramente

¹³ Esta dicotomía se encuentra ampliamente analizada en el trabajo de Francesco Fasano (2024).

síntoma de resistencia de una memoria periférica premoderna, representada por esas arpías andinas, mujeres aves parecidas a las sirenas homéricas que, con su presencia, delatan un substrato cultural ancestral que se opone al progreso global y central; o a la protagonista de “La historia que nos contó Olivia en día de su cumpleaños” (*La primera vez que vi un fantasma*, 2020), de la ecuatoriana Solange Rodríguez Pappé, quien, como consecuencia del contacto físico con una anciana Sambonté, descubre en sí un renovado agenciamiento, la presencia de una naturaleza perversa que la lleva a optar por el (des)orden de la otredad; o a las chicas supuestamente feas que pueblan el relato “Las elegidas”, de Fernanda Ampuero (*Carne de mi carne*, 2018), de cuyo aspecto se desprende un ritual menádico que resucita los cadáveres de cuatro jóvenes en el espacio exquisitamente liminal de un cementerio.

En el relato de Enriquez se interpela lo patológico y se activa el contagio como emblemas de reivindicación de un sistema matriarcal premoderno, alternativo a la persistencia de un poderío masculino que se acompaña a una latente pero persistente radicalización del mito de la belleza. El cuerpo se hace membrana conectiva que vincula abyección individual y dinámica social. Si asumimos con Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo que las enfermedades “se relacionan con lo monstruoso por las transformaciones que practican en el cuerpo” (2009: 13), las hogueras del relato de Enriquez desfiguran y transfiguran los cuerpos monstrificándolos epidemiológicamente y devolviéndolos a la sociedad como cuerpos que han superado los umbrales del ser y del deber ser, de lo que es conocido y admitido, convirtiéndolos en testigos fantasmales de lo que todavía no se ha perdido.

Referencias

- Alemany Bay, Carmen (2016), "Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarrazona". *Romance Notes*, 56, 1, pp. 131-141.
- Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom (2003), *Dark Horizons. Science fiction and the dystopian imagination*. Nueva York: Taylor y Francis Group.
- Barthes, Roland (2005), *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI [1957].
- Bataille, Georges (2010), *La Literatura y el Mal*. Madrid: Taurus.
- Bizzarri, Gabriele (2019), "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global". *Bru-mal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 7, 1, pp. 209-229.
- Bulgákov, Mijaíl (2017), *El Maestro y Margarita*. Venezuela: El perro y la rana [1967].
- Bustamante Escalona, Fernanda (2019), "Cuerpos que aparecen, 'cuerpos-escrache': de la posmemoria al trauma y el horror en los relatos de Mariana Enriquez". *Taller de Letras*, 64, 31-45.
- Cabral, María Celeste (2016), "Frente a todos nuestros miedos: la única mujer rebelde es la que arde". *El Toldo de Astier*, 7, 13, pp. 125-128. <http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/pdf/ALCabral.pdf>.
- Cardona-Rodas, Hildeman (2019), "Jules Michelet y La bruja: entre la bruma de lo visible y la corporeidad del placer de la escritura". *Ciencias Sociales y Educación*, 8, 16, pp. 57-72.
- Carducci, Giosuè (1959), *Giosuè Carducci: selección y edición*. Bogotá: Iris.
- Cervantes, Miguel de (1995), *El coloquio de los perros*. Harry Sieber (ed.), *Novelas ejemplares II*, Madrid: Cátedra, pp. 299-359 [1613].

- Cixous, Hélène (2001), *La risa de la medusa*. Barcelona: Antropos.
- Contreras, María Belén (2024), “Monstruosidad y militancia en ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez”. *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 13, pp. 43-59.
- Craveri, Marcello (1980), *Sante e Streghe. Biografie e documenti dal XIV al XVII secolo*. Milano: Feltrinelli.
- Didi-Huberman, George (1999), *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*. Milano: Abscondita.
- Drucaroff, Elsa (2020), “Terror, grotesco y *Unheimlich* en la narrativa argentina actual: algunas reflexiones”. *XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Buenos Aires. <https://tinyurl.com/nhare9ex>.
- Duras, Marguerite; Gauthier, Xavière (2005), *Las conversadoras*. Buenos Aires: Ediciones Literales [1974].
- Enriquez, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2024), *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama.
- Fasano, Francesco (2024), *Malattia come identità. La transizione epidemiologica nella letteratura ispano-americana contemporanea*. Milano: Mimesis.
- Federici, Silvia (2020), *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l’accumulazione originaria*. Milano: Mimesis.
- Foucault, Michel (1990), “Médicos, jueces y brujos en el siglo XVI”. *La vida de los hombres infames*. Madrid: La Piqueta.
- Ginzburg, Carlo (1961), “Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, 30(3/4), pp. 269-287.
- Girard, René (1989), *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama [1982].
- Jung, Carl Gustav (1981), *Psicología e alquimia*. Torino: Boringhieri [1944].

- Lacan, Jacques (1990), *El seminario de Jacques Lacan. Libro VII. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Paidós [1986].
- Lacan, Jacques (2006), *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*. Torino: Einaudi.
- Lacan, Jacques (2024), *Il seminario. Libro XIV. La lógica del fantasma (1966-1967)*. Torino: Einaudi.
- Le Breton, David (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión [1990].
- Le Breton, David (2010), *Adiós al cuerpo*. México: La Cifra [1999].
- Lindsay, Jack (1984), *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romani*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Lotman, Jurij (1998), "La caccia alle streghe. Semiotica della paura". Silvia Burini (ed.), *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J. M. Lotman. Per una semiotica delle culture*, Venezia: IUAV, 6-7, maggio 2008.
- Marcos, Ixchel (2023), "Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez". *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.
- Muraro, Luisa (1977), *La Signora del Gioco*. Milano: Feltrinelli.
- Olmedo, Nadina (2022), "Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en 'Las cosas que perdimos en el fuego' de Mariana Enriquez", Tesis (Lima), año 16, (20), pp. 315-326.
- Parinetto, Luciano (1974), *Magia e ragione. Una polemica sulle streghe in Italia intorno al 1750*. Milano: La Nuova Italia.
- Parinetto, Luciano (1998), *Streghe e Potere*. Milano: Rusconi.
- Ricoeur, Paul (2006), *Sí mismo como otro*. Buenos Aires: Siglo XXI [1990].
- Rodríguez de la Vega, Vanessa (2018), "Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en 'Las cosas que perdimos en el fuego' de Mariana Enriquez". *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8, 1, pp. 144-161.
- Sánchez, Laura A. (2019), "Resistencia y libertad: una lectura de 'Las cosas que perdimos en el fuego' de Mariana Enriquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir". *Acta literaria*, 59, pp. 107-119.

- Sandoval, Fray Prudencio de (1955-56), *Historia de los hechos del Emperador Carlos V*. Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid: Atlas [1604].
- Torquemada, Antonio de (2000), *Jardín de flores curiosas*. San Sebastián: Roger Editor [1570].
- Weber, Max (2014), *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica [1922].
- Wilson, Stephen (2000), *The Magical Universe: Everyday Ritual and Magic in Pre-Modern Europe*. London-New York: Hambledon.
- Zipis, Jack (2021), “La strega come fata/La gata come strega: le insondabili Babayaga”. *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli, pp. 77-108.

Relacionarse desde los márgenes

Un análisis poshumanista y xenofeminista de “Rambla triste”, de Mariana Enriquez

CAROLA RIUS RIBAUDI

Introducción

¿Por qué nos sentimos atraídos por el terror? El miedo aparece cuando nuestro cerebro percibe una amenaza cercana, un peligro, y nos impulsa a reaccionar contra ella. Con el tiempo, hemos creado expresiones culturales —como películas o libros— que nos permiten representar ese miedo y, así, entender y procesar una emoción tan intensa como es el terror. De esta forma, colocándonos voluntariamente en situaciones de terror, podemos aprender a gestionar el miedo y entender nuestras vulnerabilidades mejor escondidas.

El terror en la literatura es un género muy codificado y tiene características bastante reconocibles. Aun así, la escritora argentina Mariana Enriquez, en una entrevista a *Letras libres* (2017), explica que hay muchas obras de terror que no están catalogadas dentro de este género, y define el terror como algo que tiene que ver más con la emoción, y con cómo reaccionamos físicamente a lo que leemos (Iglesia, 2017). Para Enriquez, el terror es su género favorito porque es popular y muy libre: como es una emoción, se puede combinar con muchos otros géneros, como la novela policial, el realismo o la ciencia ficción. Además, al ser considerado como un género “menor”, le permite mayor libertad creativa y menos presión para ajustarse a lo que se considera “importante” en la literatura.

Enriquez llama a sus relatos cuentos “extraños”, y lo relaciona con el término usado entre los escritores anglosajones contemporáneos, el *new weird*, historias que mezclan elementos de terror con la ciencia ficción, lo fantástico, lo gótico, entre otros géneros (Amaro, 2019). La autora cree que los cuentos de terror tienen un valor social importante. Estas historias funcionan como una especie de catarsis, ya que nos permiten hablar, desde la ficción, de cosas que nos asustan o nos atormentan. Desde pequeñas, muchas hemos crecido escuchando los cuentos de los Hermanos Grimm, que nos permitían acercarnos al miedo de forma controlada. Enriquez pone de ejemplo a “Caperucita Roja”, que cumplía la función de enseñar a las niñas a qué peligros debían estar atentas (Iglesia, 2017).

Hoy en día, empero, nos dice la autora, “los cuentos no nos sirven como advertencia, pero sí como manera de ver lo que nos pasa socialmente” (Iglesia, 2017). El relato “Rambla triste”, incluido en el libro *Los peligros de fumar en la cama* (2017), es un buen ejemplo de esto. Es un cuento realista sobre el barrio El Raval de Barcelona, pero situado en una atmósfera de terror. La protagonista, Sofía, es una mujer argentina que llega a la ciudad para visitar a su amiga Julieta, que vive allí desde hace años. Enriquez describe una Barcelona atravesada por la violencia estructural, la marginalidad y la presencia de cuerpos ausentes —locos y niños fantasmas—, y así crea una atmósfera de terror que no surge de los monstruos, sino de las realidades sociales que construyen el relato.

“El terror siempre es político” (Amaro, 2019: 805), afirma Enriquez, y en esta historia se perciben claramente los excesos de un Estado que empuja a sus ciudadanos al límite. El tiempo y el espacio en los que se desarrolla la historia son cercanos y verosímiles, y lo que más aterra al lector son los aspectos cotidianos: la violencia policial, los abusos de poder y la precariedad. Son temas que cuestionan los fundamentos de la sociedad contemporánea y, en este contexto,

la ausencia de límites morales y éticos es lo que genera un miedo profundo y genuino (Angulo & Stemberger, 2017).

La crítica literaria muestra cómo Enriquez utiliza a menudo lo monstruoso y lo fantasmagórico para hablar de las violencias del Estado y las memorias del terror. Gasparini (2023) define que en muchos de los cuentos de la autora se vinculan cuerpos marginales con espacios urbanos liminales. Martínez Vela (2021) subraya que los fantasmas en los cuentos de Enriquez son huellas de un pasado que no quiere desaparecer y reclaman justicia desde el presente. De la misma manera, Bustamante Escalona (2019) señala cómo la autora introduce cuerpos espectrales que irrumpen lo cotidiano para explorar el horror de las violencias políticas contemporáneas, y Semilla Durán (2018) ha resaltado la importancia de los niños fantasmas como figuras que encarnan la responsabilidad social ante crímenes silenciados.

Otro de los temas fundamentales en la narrativa de Enriquez es el de los desaparecidos. Brescia (2020) observa que la desaparición atraviesa gran parte de sus relatos, ya sea mediante cuerpos mutilados, deformados o que simplemente desaparecen sin dejar ningún rastro. Ejemplos de ello son la madre y el niño que se esfuman en “El chico sucio”; los hombres que van a buscar a los desaparecidos en “La hostería”; Adela, que entra en la casa encantada y nunca más regresa, en “La casa de Adela”; la desaparición sin explicación de Juan Martín en “Tela de araña”; los niños abandonados convertidos en fantasmas en “Rambla triste”, entre otros. En diálogo con esta perspectiva, Siminiani León (2024) muestra cómo Enriquez explora las consecuencias monstruosas de la (des)aparición “otorgan[do] una textura que consigue explorar el dolor desde dentro” (2024: 60).

De esta forma, el artículo se propone contribuir a la crítica literaria y analizar el cuento “Rambla triste”, de Mariana Enriquez, a partir de dos figuras centrales: los locos y los niños fantasmas, y la relación de estos con los protagonistas del relato. La primera sección se construye a través

del marco teórico de Michel Foucault en *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), donde se examina la figura del loco como un residuo de los dispositivos de exclusión propios de la modernidad. En la segunda, los niños fantasmas son analizados a partir de los conceptos de liminalidad y umbral, propuestos por Manuel Delgado —antropólogo que encabeza la cita introductoria del cuento de Enriquez— en su libro *El animal público* (1999), donde entiende estas figuras como seres que habitan en los márgenes de la sociedad y de la vida.

Ambas representaciones conectan profundamente con los protagonistas del relato: jóvenes migrantes latinoamericanos que se esfuerzan en encontrar su sitio en una ciudad que les es hostil y, a la vez, no les deja ir. A partir de esta construcción de lo que se sitúa en los márgenes, se propone una interpretación del cuento como una metáfora de Barcelona como una madre que ha fracasado: una ciudad que ha abandonado a sus hijos —los excluidos y desechables— en una acción que dialoga con las críticas del xenofeminismo al concepto del “niño” y a los modelos de reproducción social hegemónicos. En diálogo con Donna Haraway y Rosi Braidotti, el análisis busca situar este horror en el pensamiento poshumano, que imagina nuevas subjetividades desde la exclusión. Como objetivo final, este artículo se pregunta si “Rambla triste” deja abierta alguna posibilidad de esperanza para sus protagonistas, todos aquellos que habitan en los márgenes.

Mecanismos de exclusión: el loco como monstruo del umbral

“Rambla triste” empieza con la descripción de Barcelona como una ciudad que no responde al imaginario popular latinoamericano que tiene a Europa como “sinónimo de progreso, riqueza, seguridad, estabilidad y sofisticación”

(Sánchez, 2025: 94). Sofía, que acababa de llegar a la ciudad, se sorprendió de su estado actual, ya que “[n]o recordaba que Barcelona hubiera estado tan sucia” (Enriquez, 2017: 75). Un olor nauseabundo la sobrepasó, pero no sabía de dónde venía. Observó a los turistas a su alrededor para comprobar si ellos también lo sentían, pero “no notó que ninguno se mostrara asqueado. [...] [a] lo mejor era su imaginación, porque la ciudad ya no le gustaba” (Enriquez, 2017: 75-76). Las calles del centro de Barcelona, que antes le habían resultado románticas e idílicas, ahora le daban miedo. Estaban llenas de borrachos que gritaban —¿turistas británicos en busca de fiesta, tal vez?— y un calor que le resultaba agobiante. Su última visita había sido cinco años atrás, y recordaba cómo los barrios del Gótico y El Raval estaban entonces repletos de yonquis, que ahora habían desaparecido “expulsados seguramente por la policía” (Enriquez, 2017: 76).

De esta forma, el principio del cuento nos presenta una ciudad que ha sido transformada para beneficiar el turismo —y, por lo tanto, el consumo—, mientras que el Estado resuelve la drogadicción no como un problema de salud pública, sino como una cuestión de criminalidad. Así, las políticas que aplican no son para rehabilitar, sino que optan por las multas y por su expulsión. “Además de los camiones que limpiaban la ciudad toda la noche, mojando cualquier lugar que pudiera ser usado para sentarse inocentemente a tomar una cerveza y comer un ‘kebab’” (Enriquez, 2017: 76). La presencia constante de estos camiones de limpieza, que mojan sistemáticamente el espacio urbano, nos ofrece una imagen del drogadicto como la suciedad que tiene que ser eliminada de las calles de la ciudad, en vez de verlo como una persona con problemas de salud que requiere asistencia. Sin embargo, los camiones de la limpieza no solo perjudican a los drogadictos, sino también a cualquier ciudadano que desee sentarse tranquilamente en la calle. Esto nos muestra la clara voluntad del Estado de controlar todo movimiento y actividad de los habitantes de la ciudad (Sánchez, 2025). Como afirma Sofía: “Había que caminar o

entrar a los bares; la calle era solo para circular” (Enriquez, 2017: 76), poniendo en evidencia una voluntad de transformar el espacio urbano en un lugar hostil para cualquier tipo de encuentro o descanso gratuito. En este sentido, resuena la denuncia que hace Amàlia García de su ciudad natal en un artículo publicado en la *Directa*:

Vivimos acostumbradas a la hostilidad de Barcelona; [...] Nuestra experiencia de la ciudad ha quedado reducida a un diálogo monótono entre espacios privados y espacios de tránsito. Lo que seguimos llamando “espacio público” se nos ofrece casi exclusivamente como un lugar de paso o de consumo. [...] Nos desplazamos como fantasmas por una Barcelona sin espacios comunes, de vida compartida, y la verdad es que ya estamos hartas (García, 2022)¹.

Dirigiéndose a casa de su amiga Julieta, Sofía se cruzó con una mujer que, incapaz de contenerse, defecó en plena calle. La protagonista se quedó para ayudarla, hasta que “[d]iez minutos después llegaron dos policías y se llevaron a la chica” (Enriquez, 2017: 77). La imagen que nos transmite Enriquez es, pues, de una Barcelona sucia y degradada, con un olor que al principio parecía indefinido, pero que ahora se materializa en una diarrea explosiva. La escritora apela a la sensorialidad para recrear un estado de la ciudad en descomposición (Marcos, 2024) y que ofrece, como única respuesta institucional visible, la de la intervención policial.

Sofía llega finalmente a casa de Julieta, un espacio que no tiene absolutamente nada de hogar ya que “el lugar donde Julieta vivía no era en realidad un departamento: era una oficina que se alquilaba como vivienda, sin baño, apenas un inodoro y un lavatorio en el pasillo compartido, afuera”

¹ Versión original en catalán: “Vivim acostumades a l’hostilitat de Barcelona; [...] La nostra experiència de la ciutat ha quedat reduïda a un diàleg monòton entre espais privats i espais de trànsit. El que continuem anomenant ‘espai públic’ se’ns ofereix gairebé exclusivament com un lloc de pas o de consum. [...] Ens desplaçem com fantasmes per una Barcelona sense espais comuns, de vida compartida, i la veritat és que ja n’estem fartes”.

(Enriquez, 2017: 78). Esta descripción muestra un problema de precariedad habitacional sin ningún tipo de esperanza, ya que a pesar de que tanto Julieta como su pareja, Daniel, tienen empleo, aun así no logran acceder a una vivienda digna, y se encuentran obligados a vivir en condiciones que ponen en riesgo sus vidas: “apenas un año atrás, en pleno invierno, [Julieta] terminó internada por intoxicación con monóxido de carbono porque la estufa del departamento no tenía salida exterior” (Enriquez, 2017: 78).

Barcelona se presenta como una ciudad que margina y expulsa a aquellos no deseados: pobres, drogadictos o jóvenes con empleos precarios. La ciudad se transforma para privilegiar una lógica turística y de clase que favorece a los que sí pueden permitirse una vivienda adecuada (Sánchez, 2025). Antiguos pisos de Barcelona son convertidos en apartamentos turísticos o viviendas de lujo, inaccesibles para gran parte de la población local. Las autoridades ejercen un control exhaustivo sobre las clases sociales marginadas, regulan su presencia y comportamiento en el espacio urbano, al mismo tiempo que ignoran sus necesidades y derechos básicos, como el acceso a una vivienda digna. Esta lógica de exclusión, impuesta desde el orden neoliberal, convierte a Barcelona en una ciudad en venta para quienes pueden pagar por vivir en ella.

De esta forma, el régimen de exclusión que veíamos antes en drogadictos y pobres, también se extiende a los protagonistas del relato, inmigrantes tratados como figuras permanentemente transitorias. Como señala Delgado: “se le niega el derecho de haber llegado y de estar plenamente entre nosotros” (1999: 113). Julieta y Daniel encarnan este estado de marginalidad, que se puede entender a través del concepto de liminalidad, una condición intermedia, ambigua y, como decíamos antes, transitoria. El relato evidencia esta condición cuando Sofía nota que

[S]us amigos hacían lo imposible por no hablar en “español” [...]. Antes, se acordaba, en su primera visita, le había causado

gracia cuántos “guapa” y “venga” salían de la boca de la pareja. Ahora parecían haber borrado completamente todos los modismos locales, salvo alguno que se les escapaba. Seguramente era forzado; una especie de integrismo argentino mezcla de nostalgia y genuino malestar (Enriquez, 2017: 80-81).

Este esfuerzo para suprimir el habla local refleja una reacción al rechazo sufrido: “después de haber intentado integrarse y ser tajantemente rechazados, se rebelan, apropiándose de él, acentuando por propia voluntad su ambivalencia” (Marcos, 2024: 9). Esta condición liminal encuentra una representación literaria en la figura del “monstruo del umbral”, una criatura que existe entre mundos, que es visible e invisible a la vez, reconocible pero excluida. Como explica Jeffrey Cohen en la introducción de *Monster Theory: Reading Culture*, “el monstruo nace como encarnación de un determinado momento cultural”² (1996: 4). Surge a raíz de los miedos y ansiedades de la sociedad, y se sitúa en el límite de lo aceptable, sin ser visto como normal, sino como un dispositivo cultural de exclusión. En este sentido, podemos relacionar la figura del monstruo con la visión que tiene Julieta de los “locos” de Barcelona: “los locos no son personas, no son reales. Serían como encarnaciones de la locura de la ciudad, válvulas de escape. Si no estuvieran, nos matamos entre nosotros o nos morimos de estrés” (Enriquez, 2017: 80). Según Julieta, estos seres representan una manifestación de la propia ciudad y sus habitantes, una proyección de la angustia colectiva que no pueden ignorar porque si no, los llevaría a la muerte. Así, la locura de la ciudad se proyecta en ellos, que se convierten en las criaturas que encarnan todo lo que la sociedad intenta ocultar y reprimir. Este fenómeno remite directamente a la concepción foucaultiana de la locura como una construcción social.

² Versión original en inglés: “[t]he monster is born as an embodiment of a certain cultural moment”.

En “Rambla triste”, podemos leer a la figura del loco de Enriquez a partir del texto *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), de Michel Foucault. En su ensayo, Foucault nos muestra cómo la exclusión de los pobres, los vagabundos y los locos no era por una cuestión médica o moral, sino una necesidad estructural de las sociedades que avanzaban hacia un sistema capitalista, y cuya población estaba creciendo. Así, en un contexto donde no todos podían tener un trabajo, el encierro de “los desempleados”³ (Foucault, 1972: 82) o “improductivos” servía para resolver un problema económico y para construir una imagen de lo que debía ser el ciudadano normal: aquel que trabaja y produce. El loco, al igual que el pobre, el drogadicto o el inmigrante en “Rambla triste”, encarna esa alteridad necesaria para definir la norma. La sociedad lo necesita para poder trazar sus límites.

En este sentido, “Rambla triste” muestra cómo esa lógica de exclusión se actualiza en la ciudad neoliberal. Los locos de Barcelona, según Julieta, son “encarnaciones de la locura de la ciudad, válvulas de escape” (Enriquez, 2017: 80), seres liminales que concentran el malestar colectivo. A estos locos, sin embargo, y como sostiene Foucault, no se los envía lejos ni se los esconde de la sociedad: “la locura se ha convertido en una cosa para mirar”⁴ (Foucault, 1972: 163), como los locos de “Rambla triste”, que “salían por temporadas” (Enriquez, 2017: 79) para que la gente siempre fuese consciente de ellos. Su función no es la de producir sino la de ser observados: existen para recordar al resto de ciudadanos qué significa no seguir las normas. Excluidos y confinados en el espacio urbano, sirven de advertencia para que la gente siga produciendo, consumiendo y adaptándose a las exigencias del sistema.

De este modo, Enriquez muestra una ciudad que está organizada a partir de la exclusión, como forma de controlar a los locos, y también como mecanismo de definición

³ Versión original en francés: “les chômeurs”.

⁴ Versión original en francés: “[l]a folie est devenue chose à regarder”.

moral: lo que significa ser “normal” —tener un trabajo, una vivienda y una buena salud mental— se sostiene gracias a la presencia constante de lo que está excluido. Pero es una moralidad secularizada, porque la inmoralidad ya no proviene del pecado, sino de la improductividad (Foucault, 1972): el loco es peligroso porque no produce, el pobre porque no consume y el inmigrante porque no representa la imagen homogénea del ciudadano ideal. En “Rambla triste”, Barcelona no oculta a sus monstruos, al contrario, los exhibe como advertencia. Drogadictos, locos, inmigrantes y precarios: todos representan figuras de una misma política de exclusión que los necesita para sostener su propia lógica.

Entre dos mundos: la liminalidad de los niños fantasmas

“Dicen que el niño vaga por aquí todavía, sin cabeza, uno de los muchos niños fantasmas de Barcelona” (Enriquez, 2017: 84), cuenta Manuel. Julieta y Daniel llevan a Sofía a uno de los bares míticos de El Raval, el Yasmine, y allí aparece Manuel, amigo de ambos, que le cuenta a la protagonista la historia de Madame Jasmine: una mujer pobre, regenta de un burdel y adicta al opio, que pierde a su hijo, decapitado por un carro en la Rambla. Este niño, convertido en fantasma, se une al imaginario de los muchos niños muertos que, en palabras de López-Pellisa, devienen “testigo del horror” (2022: 40). Estos fantasmas invaden el presente de la ciudad para recordarles sus crímenes.

De esta forma, y a través del fantasma, se nos aparece una Barcelona que existe entre dos realidades: una visible, cotidiana y racionalizada; otra invisible, fantasmagórica y que arrastra las heridas del pasado. Son dos sociedades que, según Delgado, solo pueden comunicarse de forma traumática, precisamente porque son incompatibles. El tránsito entre estas dos sociedades —moverse entre lo aceptado y

lo que está excluido— es muy complejo, y requiere que quienes lo atraviesan recorran un territorio “de nada y de nadie que implica la alteración absoluta de las identidades, el encuentro con una alteridad total, en una experiencia del máximo riesgo” (1999: 101). Es decir, perder los referentes que sostienen nuestra identidad social. En “Rambla triste”, será Julieta quien hará este tránsito hacia el otro mundo, siendo la que percibe con mayor nitidez a los niños fantasmas, porque su propia existencia se sitúa en un espacio intermedio, una zona liminal.

Siguiendo el artículo de Ixchel Marcos (2024), que retoma a Delgado, abordamos la noción de liminalidad a partir de la teoría de los ritos formulada por Arnold van Gennep (2008), quien expone que los ritos de paso constan de tres fases: la primera es la de separación o abandono, en la cual el individuo deja su estatus anterior para emprender un camino de cambio. Por ejemplo, un migrante que deja su país para buscar mejores oportunidades de vida. La segunda fase es la de transición o liminalidad, cuando el individuo se encuentra en este estado de cambio, ambiguo y aún indefinido. La tercera es la de reincorporación, cuando la transformación se completa y el individuo se integra perfectamente en la nueva posición dentro de la sociedad (Marcos, 2024: 4). Es decir, cuando el migrante se convierte en ciudadano de pleno derecho. Así, tanto los protagonistas, como los niños fantasmas —y los locos—, son actores liminales que, en su proceso de ir de un mundo al otro, se han quedado atrapados en un estado de perpetuo encarcelamiento.

Sujetos a este estado de transición, los fantasmas, así como Julieta y Daniel, pierden su identidad. Como leemos en el relato: “Sofía no sabía qué había venido a buscar Julieta a España, pero probablemente tampoco lo sabía Julieta” (Enriquez, 2017: 78). Su estado es el de la paradoja, el de alguien que no encaja en un estado cultural claramente definido. Victor Turner retoma la teoría de Van Gennep y llama a estas figuras “gentes del umbral” (Marcos, 2024: 5), porque

no forman parte de ninguno de los dos mundos, sino que se sitúan en el margen. A partir de esta idea, Delgado interpreta estos sujetos como gente “que se reconoce como nada o como nadie, a la manera como decimos ‘no somos nadie’ o ‘no somos nada’ justamente para recordarnos nuestra finitud y nuestra extrema vulnerabilidad” (1999: 108). Para Delgado, la experiencia de “ser nadie” es muy importante porque permite llegar a ser algo o alguien, y no solo eso, sino que este “transeúnte ritual”, ayuda a comprender desde dentro cómo funciona el orden y el desorden en la sociedad.

Siguiendo la misma lógica del “loco” de Foucault, se obliga a estos niños fantasmas a convertirse en monstruos: figuras que no encajan y que no deberían existir, pero que, precisamente por no pertenecer ni “dentro” ni “fuera”, representan a la vez la inclusión y la exclusión del sistema social. Es decir que no solo se encuentran en la frontera, sino que ellos mismos son la frontera. Estos niños fantasmas resultan útiles para poner en evidencia las contradicciones internas de la sociedad que los rechaza, abandonados no solo por sus familias, sino también por un Estado que no ha sabido protegerlos, como nos revela Julieta en el cuento.

Ella y Sofía salen a tomar algo el día siguiente. En un bar, bebiendo café, Julieta le cuenta a su amiga que “[s]e había vuelto loca [...]. A lo mejor de tanto pensar en los locos de Barcelona” (Enriquez, 2017: 86). Le habían nacido las ganas de ser madre, pero cuando empezaron a intentarlo, Julieta tuvo la paranoia de que los helicópteros que vuelan constantemente por la ciudad venían a robarle el bebé. Le cuenta a su amiga sobre una noticia del barrio, donde se destapó en 1997 una de las mayores redes de pedofilia del país. Familias pobres y orfanatos vendían o abandonaban a sus niños para ser explotados. Algunos de ellos vivían en un estado de miseria absoluta: sin higiene y sin poder contar con una buena asistencia social. “Uno de los niñosapestaba,apestaba porque su propia y única ropa le servía de colchón. Ese chico anda por toda la ciudad, llena de olor la ciudad, para que no se olviden de él” (Enriquez, 2017:

88). Además, sigue Julieta, existe la leyenda de que todo este escándalo fue instrumentalizado por las autoridades como excusa para desalojar a los vecinos y “limpiar” en un plan de rehabilitación urbanística.

Julieta admite que ve a los niños fantasmas, añadiendo que “[e]n esta ciudad todo el mundo lo sabe y se hacen los idiotas” (Enriquez, 2017: 78). Además, estos niños no dejan irse a nadie de Barcelona, ya que remiten a la responsabilidad social de quienes permitieron su sacrificio y ahora fingien desconocer su existencia. Sofía misma es capaz de olerlos, pero Julieta, en su situación de liminalidad, es capaz de verlos y escucharlos. Ella ha vivido una situación traumática, como remite Delgado, la de su brote psicótico, que la ha llevado a reconocer estos seres fantasmagóricos y a tomar una decisión categórica: “[n]o hay que tener hijos en Barcelona” (Enriquez, 2017: 87).

Rechazo al futuro reproductivo de la ciudad: “¡Hagan parientes, no bebés!”

López-Pellisa, en su artículo “Lo fantástico inapropiado/able: una propuesta más allá del feminismo” (2022), nos ofrece otra manera de analizar a los niños fantasmas, y es a partir del concepto de “inapropiado/able”, acuñado por Trinh T. Minh-ha y retomado por Donna Haraway. Para Haraway, los “otros inapropiados/ables” son identidades, individuos y subjetividades desplazadas, que no encajan en el discurso dominante de la modernidad occidental. Lo que propone es vivir críticamente en el “otro espacio”, creando nuevas relaciones de parentesco entre “la diversidad y la diferencia humana, sexual, genética, animal, vegetal, tecnológica, material y ecológica” (López-Pellisa, 2022: 35). Su aportación no radica en crear otra diferencia, sino en “establecer relaciones y parentescos monstruosos en esa realidad habitable desde el lugar-otro” (López-Pellisa, 2022: 36), y

así ofrece a los personajes del cuento la posibilidad de considerar un nuevo tipo de relación lejos de la dominación jerárquica y de la oposición binaria que rigen en la cultura occidental.

En diálogo con esta visión, y a partir de Negri (2007), los niños fantasmas pueden leerse como monstruos biopolíticos que con su presencia obstruyen la lógica de poder y rechazan la violencia estructural a través de la insubordinación. Asimismo, Mbembe (2011) amplía la noción foucaultiana de biopolítica al introducir el concepto de necropolítica, que explica que el poder ya no solo regula la vida, sino también decide sobre la muerte. Los niños fantasmas de “Rambla triste” son el ejemplo de esta necropolítica porque, en palabras de López-Pellisa, “su[s] cuerpo[s] y su presencia son la prueba del delito” (2022: 40). Así, en el cuento, las madres venden a sus hijos, convierten sus cuerpos en mercancías que pueden desecharse y destruir la moral de la sociedad. Los seres humanos —algunos de ellos— representan una sobreproducción de vida y solo sirven si se puede sacar provecho económico de ellos. De esta forma, estos niños fantasmas son los “monstruos biopolíticos” de Negri, seres expulsados y desplazados debido a su monstruosidad, pero que “se situaría[n] en el centro del nuevo sistema poshumanista que tiene la capacidad de poner en evidencia lo inhumano del humanismo occidental” (López-Pellisa, 2022: 40).

En este contexto, Rosi Braidotti introduce el concepto de posantropocentrismo como una teoría que descentraliza el *anthropos*, es decir, critica la supremacía del ser humano sobre otras formas de vida (Braidotti, 2015). Sin embargo, el capitalismo avanzado ha instrumentalizado esta descentralización para expandir sus redes tecnocientíficas, invirtiendo y obteniendo provecho “del control científico y económico sobre la mercantilización de todo lo vivo” (Braidotti, 2015: 76). La biología, la neurología, la psicología, los datos del cuerpo, la materia viva en todas sus formas se transforman en capitales circulantes: vidas humanas y no humanas

se vuelven recursos en una economía neoliberal que se basa en la rentabilidad de lo viviente. Este modelo económico crea un escenario posantropocéntrico sin ser verdaderamente poshumano: “la economía política del capitalismo biogénético es postantropocéntrica por lo que se refiere a su misma estructura, pero no necesaria y automáticamente posthumanista” (Braidotti, 2015: 82). El capitalismo no niega a los sujetos que considera inservibles —pobres, migrantes, niños fantasmas o locos—, sino que los integra en una forma de inclusión degradada: existen, pero como desecho o como mercancía. De esta forma, los niños fantasmas de “Rambla triste” no solo simbolizan el fracaso de los padres y el Estado como seres protectores, sino que son los sobrevivientes espectrales de una subjetividad que ha estado desechada pero que vuelve para señalar el crimen.

Sin embargo, desde una lectura poshumanista, estos fantasmas también pueden ser entendidos como agentes de una nueva forma de subjetividad. En tanto que presencias liminales, ubicadas en los márgenes, representan la posibilidad de un devenir otro: “necesitamos devenir ese tipo de sujetos que desean activamente reinventar la subjetividad como conjunto de valores mudables [...], no de la perpetua reproposición de regímenes familiares” (Braidotti, 2015: 112). Los niños fantasmas son promesas de otro modelo de existencia no jerárquico: transversal, colectivo y afectivo. Es decir que podrían reclamar un lugar desde una política de los márgenes, donde los vínculos y la solidaridad no se rijan por los modelos tradicionales de parentesco, ni por la reproducción de la vida hegemónica.

En esta misma línea, la negativa de Julieta a ser madre, porque “[n]o hay que tener hijos en Barcelona” (Enriquez, 2017: 87), también la sitúa en una política de los márgenes, ya que se opone al imaginario del futurismo reproductivo que Lee Edelman critica en *No Future: Queer Theory and The Death Drive* (2004), y que Helen Hester recupera en su libro *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción* (2018). Lee Edelman propone un análisis crítico de la noción

de futuro como constructo heteronormativo, anclado en la figura del “niño”⁵. Según él, habitamos en un sistema que valora principalmente aquello que asegura la continuidad de la especie a través de la reproducción y, por este motivo, el “niño” se convierte en símbolo del futuro que toda política quiere proteger (Hester, 2018). Por ejemplo, los activistas por el cambio climático a menudo utilizan esta imagen del “niño” para hablar del mundo que queremos dejar a las futuras generaciones, con lo cual refuerzan esta lógica de “futurismo reproductivo”. Sin embargo, esta idea de “niño” tiende a excluir muchos tipos de niños y niñas que no representan la imagen heteronormativa blanca reproducida por el poder hegemónico occidental, niños *queer*, racializados o en situación de pobreza serían un claro ejemplo de ello, así como los niños fantasmas de “Rambla triste”.

En el relato, cuando Julieta explica que se dio cuenta “de que las ganas de tener hijos eran parte de la locura” (Enriquez, 2017: 87), se convierte en el “Otro irredimible” que Edelman defiende como “[l]a única respuesta lógica a este estado de cosas [...] el rechazo: rechazo de la política, rechazo del futuro, rechazo del Niño” (Hester, 2018: 45). Añade que aquellas personas que no encajan en las normas de familia tradicional son tratadas como egoístas por no contribuir con el futuro reproductivo, y reivindica que abracen esta diferencia y que rechacen el futuro que se les impone: frente al ideal del “niño” como promesa, se plantea el rechazo del futuro impuesto para abrir el camino a otras formas de existencia y de parentesco (Hester, 2018). Porque, además, no todas las personas reciben el mismo reconocimiento por reproducirse. Una madre blanca y de clase media-alta, por ejemplo, es recibida con aplausos por su contribución al futuro del Estado y la sociedad. En cambio,

⁵ En el original en inglés, tanto Lee Edelman en *No Future: Queer Theory and The Death Drive* (2004) como Helen Hester en *Xenofeminism* (2018) emplean el término “child”. En la traducción al castellano de *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción* (2018) publicada por Caja Negra Editora se opta por “niño”, escogiendo el genérico masculino.

las madres adolescentes, los padres racializados, migrantes, los sujetos trans y *queer*, o aquellos que dependen de ayuda social, no reciben esa misma validación (Hester, 2018). Esta desigualdad, como decíamos antes, también se aplica desde el punto de vista de los niños, ya que no todos son vistos como el futuro: “[l]os niños racializados, los niños *queer* [y los niños fantasmas], no son los príncipes soberanos de la futuridad” (Hester, 2018: 60).

Estos niños fantasmas no responden al ideal de “niño” que la sociedad valora como símbolo de futuro. Al contrario, son niños que han sido doblemente abandonados: primero por sus familias y después por el Estado. Son desechos de un Estado neoliberal que no los valora y los excluye, y ahora “[l]os chicos no te dejan salir. No podemos irnos del Raval. Los chicos fueron infelices, no quieren que nadie se vaya, quieren hacerte sufrir” (Enriquez, 2017: 91). Con esto, reivindicamos que no están dispuestos a permitir que la ciudad olvide lo que les hicieron. Aquí, pues, se presenta a Barcelona como una ciudad-madre que no ha sabido proteger a sus niños, sino que les ha fallado, en lugar de cuidarlos, ha tolerado sus abusos y ha dejado que muriesen y se convirtiesen en fantasmas. Es una ciudad-madre que está dominada por la lógica de poder del padre: un Estado patriarcal con un mercado neoliberal que mide a sus hijos sobre la base de su productividad y utilidad, donde lo infantil y lo marginal se controla o se sacrifica. De este modo, el método del *pater potestad* —antiguamente entendido como el derecho del padre a disponer de la vida del hijo (Fernández, 2012)— se reformula en la figura del Estado moderno que abandona a quienes no sirven para sus fines económicos y sociales. En el cuento de “Rambla triste”, esta lógica se manifiesta evidentemente en los niños fantasmas, pero también en los locos, los migrantes, los jóvenes precarios y, por tanto, los protagonistas.

Frente a esta exclusión o abandono por parte del Estado y del futurismo reproductivo, Haraway propone un nuevo lema: “¡Hagan parientes, no bebés!” (Hester, 2018: 62). Su

concepto de “pariente” se aleja de la idea de consanguinidad y propone la creación de redes afectivas posbiológicas que acojan a todos los desplazados o desechados por las estructuras sociales tradicionales. Hester añade:

Tenemos motivos para creer que una reorientación que nos aleje de la futuridad reproductiva y nos acerque a nuevos modelos de parentesco y xenosolidaridad acaso contribuya a generar una mayor hospitalidad hacia el otro, y que el rechazo cultural generalizado del privilegio que actualmente se concede a la línea de sangre puede formularse [...] como un acto de solidaridad con todo tipo de recién llegadx (lxs migrantes [...], y también los seres humanos más jóvenes) (Hester, 2018: 68).

De esta forma, ante una ciudad gobernada por políticas neoliberales y patriarcales, estas subjetividades liminales —los fantasmas, los locos, Julieta y Daniel— ofrecen una vía de resistencia. Como sujetos en el margen, “monstruos del umbral” e “inapropiados/ables”, exponen los límites del humanismo moderno y revelan la necesidad de cambiar la estrategia: abandonar el futuro reproductivo y abrir la imaginación política hacia un porvenir compartido desde los márgenes. En palabras de Hester: “[e]s posible plantear una política que trascienda el horizonte de la familia y un activismo *queer* que aún mantenga vivo el afecto movilizador de la esperanza” (2018: 74).

Conclusiones

En el episodio “Qué hacer en la ciudad, con Irene Gómez Varo” del pódcast de *Ciberlocutorio*, se preguntan en qué se está convirtiendo la ciudad de Barcelona, mientras pasean intentando disfrutar del espacio público sin gastar dinero. *Spoiler*: no lo consiguen. En un momento, se proponen ir a tomar algo:

Hay un sitio que conozco aquí al lado. Es un bar pequeño en una plaza, está al lado de un colegio. Nos sentamos, pero una hoja Din-A4 pegada a la mesa con celo nos da la bienvenida: Café con leche, 20 minutos. Café con leche y bocadillo, 35 minutos. Cerveza, 45 minutos. Comida, 1 hora. ¿Perdón, es esto un parking? Llega la camarera: —¿Qué queréis? —Perdona, una pregunta, ¿y esto de los minutajes? —Bueno, es que aquí al lado hay un colegio y vienen las madres mientras los niños juegan en la plaza y se nos quedan pasando la tarde en las mesas (Gumes & Pacheco, 2024).

Las madres, en este caso, no representan el modelo de ciudadano ideal que la ciudad prefiere: alguien que consuma y se vaya sin “perder” el tiempo. Como el turista, por ejemplo, que no se queda mucho rato porque tiene que seguir con la visita. Esta anécdota conecta con la aportación, en el mismo pódcast, del filósofo Leo Espluga, que defiende el hecho de convertirse en indeseables para los turistas y dejar de actuar como anfitriones que les ofrecen la idea romántica que tienen de la ciudad. Porque si no, “se regala la geografía, la gente tiene que marcharse a la periferia, y acude a la ciudad [...] a vender la identidad que le han extirpado, pasada por un fetiche de exotismo absolutista, a una serie de sujetos e individuos que vienen aquí a extraer valor y consumir”⁶ (Gumes & Pacheco, 2024).

Barcelona se ha convertido en la madre que empuja a sus hijos a marcharse, a mudarse a ciudades dormitorio o incluso a irse a otro país, y lo hace porque ha sido convencida de una lógica neoliberal que prefiere a un ciudadano ideal —o más bien dicho, a un visitante ideal—, que no se detiene a ocupar el espacio público, sino que consume y circula, desplaza a los habitantes hacia los márgenes y fuerza a muchos a abandonar la ciudad. Julieta misma le dice

⁶ Versión original en catalán: “es regala la geografia, la gent ha de marxar a l’extraradi, i assisteix a la ciutat [...] a vendre la identitat que li han extirpat, passada per un ‘fetiche’ d’exotisme absolutista, a una sèrie de subjectes i individus que venen aquí a extreure valor i consumir”.

a su amiga: “[t]e vas mañana [...] Cambiamos el pasaje. Yo te ayudo. Vos estás de visita. A los visitantes no los pueden atrapar” (Enriquez, 2017: 92). Los niños fantasmas hacen todo lo posible para no dejar que los habitantes de Barcelona se vayan: “[l]os chicos no te dejan salir. [...] fueron infelices, no quieren que nadie se vaya, quieren hacerte sufrir. Te chupan. Cuando querés irte, te hacen perder el pasaporte. O perdés el avión. [...] O te ofrecen un trabajo al que no podés negarte porque es mucha plata” (Enriquez, 2017: 91).

Los niños fantasmas de “Rambla triste” encarnan una resistencia desde los márgenes, luchan contra la exclusión y la violencia de Barcelona. A través de su pestilencia, no permiten que la gente se olvide de ellos ni tampoco dejan que sus ciudadanos abandonen la ciudad. Resisten a la huida y quieren que los demás también permanezcan y luchen por el lugar que les corresponde. Esta presencia incómoda de niños o jóvenes que vuelven la encontramos en otros cuentos de Enriquez, como “Bajo el agua negra” en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), donde un ejército de zombies emerge del río para denunciar las violencias ocultas bajo el progreso urbano, o “Chicos que faltan [vuelven]” en *Los peligros de fumar en la cama* (2017), en el que los desaparecidos regresan como fantasmas para reclamar su lugar en el mundo.

Del mismo modo, los locos se configuran también como “monstruos del umbral” u “otros inapropiados/ables”, que con su presencia incomodan al resto y reivindicán que no se irán a ningún lado, que su existencia es también una forma de protesta contra el olvido y la exclusión de la ciudad. Desde una perspectiva poshumanista, estos personajes liminales invitan al resto de ciudadanos en situación marginal a que se unan a ellos en este espacio liminal y ocupen la ciudad de forma colectiva, afectiva y no jerárquica. Rechazando asimismo el futuro reproductivo que critica Lee Edelman, estos sujetos periféricos proponen otra manera de pensar el futuro, a través de nuevas formas de parentesco

y solidaridad (Hester, 2018). Siguiendo el lema de Donna Haraway, “¡Hagan parientes, no bebés!” (Hester, 2018: 62), esta comunidad loca y espectral propone vínculos que no se basen en la sangre, sino en el afecto y la resistencia en común, con el objetivo de reclamar, desde los márgenes, otra forma de estar juntos en la ciudad.

El cuento termina con Julieta diciéndole a su amiga: “—Volvé a casa. Dejanos solos. Y no te preocupes. Nos vamos a escapar algún día. Pronto” (Enriquez, 2017: 92). Enriquez, con este cierre, nos deja un final abierto con distintas posibilidades de interpretación. La primera, la más evidente, es la de la rendición, donde Julieta acepta que la única salida posible es la de abandonar la ciudad: escapar de la peste de los niños fantasmas, de los locos y de la violencia que les inflige Barcelona. Desde esta interpretación, más bien literal, el final nos confirma la negación de toda esperanza para habitar el espacio urbano. Sin embargo, una segunda lectura nos permite pensar en otra posibilidad: no la huida como derrota, sino como estrategia de alterar el sistema que estructura la ciudad y la lógica que la domina. Podríamos entenderlo, pues, como una promesa de insurrección y una alianza con los monstruos para imaginar formas de existir que escapen al control hegemónico y puedan relacionarse afectivamente desde los márgenes.

Referencias

- Amaro, Lorena (2019), “La dificultad de llamarse ‘autora’: Mariana Enriquez o la escritora *weird*”. *Revista Iberoamericana*, 85, 268, pp. 795-812.
- Angulo, Ana Gabriela; Stemberger, Sandra Pamela (2017), “La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enriquez”. *Jornaler@s, Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, 3, 3, pp. 309-318.
- Braidotti, Rosi (2015), *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

- Brescia, Pablo (2020), “Femeninos horrores fantásticos: Schwebelin, Enriquez y (antes) Fernández”. *Orillas. Revista d’ispanística*, 9, pp. 133-151.
- Bustamante Escalona, F. (2019), “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escrache’: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez”. *Taller de letras*, 64, pp. 31-45.
- Cohen, Jeffrey (1996), *Monster Theory: Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Delgado, Manuel (1999), *El animal público*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2017), *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fernández Baquero, María Eva (2012), “Definición jurídica de la familia en el derecho romano”. *Revista de Derecho UNED (Rduned)*, 10, pp. 147-176.
- Foucault, Michel (1972), *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris: Éditions Gallimard.
- García i Fargas, Amàlia (2022), “La vida que fem créixer en les esquerdes del capital”. *Directa*. <https://directa.cat/la-vida-que-fem-creixer-en-les-esquerdes-del-capital/> (última consulta: 4 de mayo de 2025).
- Gasparini, Sandra (2023), “Cartografías del horror en el conurbano bonaerense. Rupturas, derrames e intercambios en las narrativas de Enriquez, Reyes y Ávalos Blacha”. *El Matadero*, 17, pp. 83-98.
- Gumes, Andrea; Pacheco, Anna (presentadoras) (4 de julio, 2024), “Qué hacer en la ciudad, con Irene Gómez Varo”. *Ciberlocutorio* [episodio de pódcast de audio].
- Hester, Helen (2018), *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Iglesia, Anna María (2017), “Todas nuestras sociedades tienen una pedagogía de la crueldad”. *Letras libres*.

- <https://tinyurl.com/5ysahkh3> (última consulta: 4 de mayo de 2025).
- López-Pellisa, Teresa (2022), “Lo fantástico inapropiado/able: una propuesta más allá del feminismo”. Borja Cano Vidal, Marta Pascua Canelo y Sheila Pastor (eds.), *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Frankfurt: Editorial Peter Lang, pp. 33-48.
- Marcos, Ixchel (2024), “Liminalidad en lo insólito. La mujer migrante en la narrativa corta de Mariana Enriquez y María Fernanda Ampuero”. *Crisol*, 33, pp. 1-24.
- Martínez Vela, Marlon (2021), “Sentí su ausencia y sufrimiento”: fantasmas en ‘Donovan en el 68’ de Patricia Laurent Kullick y ‘La hostería’ de Mariana Enriquez”. *Entropía*, 2, pp. 131-144.
- Mbembe, Achille (2011), *Necropolítica*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Negri, Antonio (2007), “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Sánchez Trejo, Laura Azalia (2025), *La crítica de la violencia patriarcal en cinco cuentos de Mariana Enriquez* [tesis de doctorado, Stockholm University].
- Semilla Durán, María Angélica (2018), “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”. *Revell*, 3, pp. 261-277.
- Siminiani León, Clara (2024), “Tejido fantástico y textura de la (des)aparición en dos cuentos de Mariana Enriquez y Samanta Schweblin”. *Brumal*, vol. XII, núm. 2, pp. 41-63.

Afectos, comunidad y horror en dos cuentos paralelos de Mariana Enriquez: “El chico sucio” y “Mis muertos tristes”¹

EMANUELA JOSSA

El punto de partida de esta propuesta de análisis de dos cuentos de Mariana Enriquez puede ser el toque inesperado en una puerta, una escena tan simple y reiterada, presente en los cuentos de hadas y en las novelas negras, trillada en las películas de terror y distópicas, tan repetida que quizá haya perdido la posibilidad de sorprender.

Sin embargo, se vuelve a presentar. En el primer episodio de la recentísima serie *El eternauta* (2025)², en una situación de extremo peligro, en la que parece que la nieve contaminada mata a cualquiera que se encuentre en la calle, una voz suplica desesperadamente que se le permita la entrada, y los distintos personajes que están en la casa discuten sobre la conveniencia de abrir. Si la escena no ha perdido su atractivo, plagado de miedo o, por lo contrario, de esperanza de salvación, es porque mantiene, evidentemente, un poderoso significado simbólico y emocional. El toque inesperado en la puerta es el núcleo de la infracción del hogar, conexión con la amenaza del afuera. No deja de intrigar porque es un dispositivo que no permite la indiferencia, siempre alarma o reconforta, causa un sobresalto generado por la sorpresa, no importa si negativa o positiva.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto “Literatura, espacios y afectos: indagaciones en la narrativa latinoamericana del siglo XXI”, avalado y financiado por SeCyT, Facultad de Lenguas, UNC, 2024-2027.

² La serie es una adaptación de la conocida historieta *El eternauta* de Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López, publicada en el suplemento semanal de *Hora cero* en 1957.

Es un ineludible llamado de atención hacia una posibilidad, más allá de su realización. Es ya un acontecimiento. Y es un acontecimiento que se produce en un espacio liminar, remite a una relación con el exterior, que amenaza o maravilla, y con lo doméstico, que se supone protege y ampara. El sonido del timbre o de las manos golpeando la puerta es la expresión sensorial del choque entre espacio público y privado, apertura y cierre. Un ruido que crea suspensión hasta que se resuelve la disyuntiva que propone: abrir o no la puerta. Ante el acontecimiento surge entonces, inevitablemente, la responsabilidad determinada por la decisión del sujeto de elegir entre defender a quien está adentro o a quien está afuera, de hospedar. Una decisión que puede difuminar la relación entre los opuestos: abrir o no abrir, pero también reforzar la cerradura, entreabrir, ignorar el timbre, esconderse, defenderse con un arma; o preguntarse si existe un vínculo con el otro. La atención del lector o el espectador oscila entre los protagonistas de la escena, exasperados por la urgencia de entrar o salir, existencias suspendidas y separadas por una puerta.

Los golpes en la puerta, de ese modo, crean un escenario propicio para pensar las tensiones y los ajustes entre individuo y comunidad, para reflexionar sobre el paradigma inmunitario que, siguiendo a Esposito, supone considerarse exentos del vínculo que une a los miembros de una misma comunidad. Una oposición explícita a la inmunidad, según el filósofo italiano, se encuentra en el pensamiento de Bataille, que destaca el miedo y la atracción por el *continuum* de la comunidad en oposición a la supervivencia individual, una pulsión doble y contradictoria puesto que la exposición implícita en la relación con el otro produce heridas y pérdida de la individualidad. Esta dimensión lacerada de la relación, esta deconstrucción de la subjetividad complica la isotopía de la llamada a la puerta, de modo que la convierte en una posible representación de la existencia, nunca completa ni homogénea, siempre atada a la carencia.

En la literatura latinoamericana, una de las escenas más conocidas que presenta los golpes en la puerta relacionados con la responsabilidad y la comunidad se encuentra al final de *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez. Santiago Nasar, perseguido por los hermanos Vicario, corre hacia la puerta principal de su casa, pero su madre, por un error de evaluación, la cierra un rato antes:

Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde otro ángulo hacia la puerta. “Pensé que querían meterse para matarlo dentro de la casa”, me dijo. Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe. Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetazos de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo. Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos (2005: 133).

La escena culmina con la descripción de Pedro y Pablo acuchillando a Santiago Nasar “contra la puerta cerrada de su propia casa” (134). El refuerzo de los adjetivos posesivos (“su propia”) remite ciertamente a una condición de total desprotección, realza la paradójica y trágica impotencia del espacio doméstico como lugar de salvación. Pero, en la dinámica de la novela, la puerta cerrada recalca sobre todo las coincidencias, las tramas de un destino que debe cumplirse. Y, como en otras de sus obras, García Márquez interroga la conexión entre destino y responsabilidad, entre azar y errores, preguntándose hasta qué punto alguien podría haber hecho algo, en qué momento renunció y delegó en los demás la responsabilidad de la acción y la elección. Con la levedad que caracteriza su escritura, el escritor colombiano insinúa una responsabilidad desatendida que se materializa en la puerta cerrada: el asesinato de Santiago Nasar tiene lugar en un pueblo que oscila entre la connivencia obstinada

y la piedad inoperante, y los golpes en la puerta de su propia casa son el sonido áspero y furioso que precede a la ejecución de una sentencia anunciada que implica a todos. En este sentido, la obra puede leerse también como una puesta en escena de la disolución de las relaciones de comunidad.

Como muestra de la persistencia de esta isotopía, es preciso citar dos cuentos breves de *Otras ciudades*, de Claudia Hernández, libro publicado en 2001, con lo que se sitúa cronológicamente casi a medio camino entre *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de García Márquez y la serie *El eternauta* (2025). Los cuentos tematizan otros golpes inesperados en la puerta, puestos en relación con la responsabilidad, el miedo y una comunidad inerte, proponiendo situaciones muy parecidas a las de “Mis muertos tristes”, de Mariana Enriquez. El escenario no es Sucre ni Buenos Aires, sino “una” ciudad, quizás San Salvador, que muestra un espacio embrutecido por la violencia y ahogado en el miedo. En “Hoy (por la mañana)”, un joven está en peligro, llama a la puerta de una casa para ponerse a salvo: “me pedía que le abriera. Por favor, me siguen. Y dijo —con una voz tan dulce que hacía parecer irreal que nadie de la calle hubiera querido abrirle cuando tenía balas en busca de sus huellas— que yo podía salvarlo” (2001: 16). La narradora da sus razones y no lo deja entrar, el chico huye a otra parte, pero dos disparos lo matan. Sobre estos acontecimientos esenciales se construyen las justificaciones del barrio, con los mismos lugares comunes que fundamentan los argumentos de los vecinos de “Mis muertos tristes”: “lástima que [el chico] se hubiera metido en líos”, escribe Hernández (17); “¿acaso los ladrones no eran todos chicos?”, escribe Mariana Enriquez (2024: 28). Asimismo, la piedad inoperante y la fatalidad remiten a las circunstancias de Santiago Nasar: “Lo comentamos con pesar, como si hubiéramos conocido al chico desde siempre”; “mala suerte que tocó en las puertas equivocadas” (Hernández, 2001: 17). Los vecinos se imaginan otras puertas que podrían haberse abierto, la vida que podría haber tenido el chico, incluso fantasean con su

regreso, años más tarde, para volver a abrazar a los que lo ayudaron a salvarse. El final interrumpe las tranquilizadoras elucubraciones y deja solo el remordimiento:

Pero ya todo eso no será. El muchacho está tendido con la rapiña humana rodeándolo. Los dueños de la casa de esquina han salido para limpiar la mancha de sangre de su muro rosa antes de que se seque y sea difícil de arrancar, pero es ya tarde para todos: tarde para los dueños de la casa de muro rosa, que ya no podrán quitarla; tarde para el muchacho, que ya no podrá recuperar lo perdido; tarde para el barrio, que siendo tan nuevo cuenta ya con su primera culpa (18).

En “Llaman a la puerta”, una pareja de ancianos no deja entrar a un niño de nueve años que necesita llamar a casa porque le han robado. Se alternan con rapidez dos diferentes posturas: una voz, más inclinada a la compasión, se enternece, piensa en la preocupación de la madre del niño, en los peligros de la calle; la otra, aprensiva y suspicaz, activa el mecanismo de las cavilaciones apoyadas en lugares comunes y habladorías (es un truco, una forma de burlarse de los viejos, el niño es un ladrón...). Al especular con la posibilidad de que el niño sea incluso un ángel, los dos ancianos coinciden en su propia irrelevancia (“las apariciones sagradas no le suceden a gente como nosotros” [50]) y la discusión termina: “En eso están de acuerdo. El niño llama de nuevo. Pregunta si la señora continúa ahí. Dile que no puedes ayudarlo. No sé cómo. Solo apaga la luz” (51).

Presos de una actitud defensiva y desconfiada, indiferentes a la inseguridad ocasional de los chicos que huyen, los vecinos de las obras citadas no se reconocen en relación con los demás, ni se dan cuenta de su interdependencia ni de su vulnerabilidad constitutivas. No participan en la construcción de la comunidad, que considero un proceso en constante devenir que depende de las prácticas de cada individuo, del mismo modo que la responsabilidad es una relación con los demás, una decisión vinculante tomada en el aquí y ahora de una llamada urgente a la puerta.

“Una noche, después de cenar, sonó el timbre”

En una entrevista, Mariana Enriquez afirma que los golpes en la puerta son “una cosa de un terror fabricado” (2024a), un lugar común muy útil para ficcionalizar la tendencia a la paranoia de la clase media porteña. Es una consideración destacable porque, ampliando las observaciones anteriores, aporta tres rasgos relevantes de su estética: la apropiación de lugares comunes; una escritura destinada a retratar afectos del presente; un especial interés por mostrar el modo de actuar de la clase media argentina.

Me voy a focalizar en dos personajes que tocan la puerta pidiendo entrar: el primero es un niño que vive en la calle (“El chico sucio”, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016), el segundo es un chico de 16 años perseguido por atracadores (“Mis muertos tristes”, *Un lugar soleado para gente sombría*, 2024). Lorena Amaro ya detectó la continuidad entre los dos cuentos, subrayando especialmente la caracterización de las dos narradoras, su aparente locura y su desajuste con su entorno (2024: 3-4). La estudiosa considera “Mis muertos tristes” una reescritura del primer cuento, que consolida una estética del terror y al tiempo muestra algunas variaciones que conciernen la relación con la muerte (14). Por mi parte, califico estos relatos de “paralelos” por varias razones, empezando por la estructura narrativa: ambos presentan un exordio descriptivo, no exento de anotaciones sociológicas; la construcción de un clímax ascendente intercalado por comentarios personales; un final abierto. Además, los relatos comparten los tres rasgos antes mencionados: las protagonistas son mujeres de clase media (una ilustradora joven y una médica mayor, respectivamente) que aluden a numerosos prejuicios y lugares comunes que interfieren en su relación con las personas de sus respectivos barrios, con las que no se sienten identificadas; sienten y expresan, al contrario, una cierta desaprobación por el lugar donde viven y subrayan con insistencia la diferencia de clase y la separación cultural que experimentan. La apropiación de

los clichés clasistas y racistas como medio para mostrar su misma inconsistencia y terca perduración es un recurso literario que vincula a Mariana Enriquez con la estética de Silvina Ocampo y Manuel Puig. De hecho, su narrativa se inscribe en una filiación argentina y latinoamericana que ella misma reivindica (Enriquez, 2020a) y que sobresale en la “situación de promiscuidad cultural instigada por Enriquez” (Bizzarri, 2023: 14), que incluye la influencia de Stephen King y el cine de terror, la música rock de los 70 y el *postpunk*³, sin desestimar su capacidad de absorber y reelaborar las sugerencias procedentes de su inmersión en la cultura tanto popular como culta, personalmente experimentada y reelaborada.

En esos relatos paralelos se activan procesos de acomodamiento y desidentificación que chocan o se ajustan a las determinaciones culturales de los personajes y a su miedo a un entorno supuestamente asediado por diversos agresores: los pobres, los ladrones, los fantasmas, los devotos de San La Muerte. El afecto dominante, de hecho, es el miedo, y la apertura o cierre de la puerta se presenta como una posibilidad de protección frente al asedio⁴. El umbral se configura, para los personajes, como espacio de separación, frontera material entre mundos incomunicados, siendo la diferencia socioeconómica un factor de demarcación. Sin embargo, como Leonor Arfuch afirma, “lo público y lo privado no pueden pensarse ya como dominios autonómicos con incumbencias —y sentimientos— específicos, sino más bien como espacios simbólicos mutuamente implicados, en

3 “Todo lo que escribo está relacionado con la música. La música me gusta más que la literatura, me interesa más que la literatura, me obsesiona más que la literatura” (Enriquez, 2025).

4 Mariana Enriquez cuestiona la noción misma de domesticidad y el horror, la angustia, la soledad ocupan con prepotencia la mayoría de las casas, sean las mansiones en *Nuestra parte de noche*, sean las casonas o los apartamentos más ordinarios de los relatos. En mi reciente estudio acerca de la representación del espacio doméstico, he tratado de mostrar cómo en sus cuentos “Los Domínguez y el diablo” y “Verde, rojo, anaranjado”, la institución familiar es una convivencia impuesta que se vuelve lugar del terror (Jossa, 2024).

constante interacción —e intersección” (2016: 237). En el curso de la narración, la división entre los dos espacios, así como la inmunidad a la pobreza, se van debilitando, se vuelven ineficaces, de modo que el umbral se transforma en el espacio liminar de contacto entre opuestos que no se anulan, lugar de intercambio adentro/afuera atravesado por el miedo que tensiona a las dos protagonistas bien dispuestas y bien intencionadas, pero portadoras de los discursos de su estatus social, completamente interiorizados.

La colocación en un espacio fronterizo refleja la vertiente terrorífica de la escritura de Mariana Enriquez, como otros críticos ya han observado al discutir la afiliación al género horror, gótico, *weird* (Rioseco, 2020; Bizzarri, 2022). Los espacios liminares del terror se sitúan en una zona de transición, de posibilidad de encuentro y violación de los límites. Así que, en los relatos, el umbral es también el lugar de una perspectiva en la que se desdibujan distintos niveles de percepción, donde la materialidad del cuerpo, que la escritora recalca y acentúa, convive con el enrarecimiento de lo físico, así como lo vivo se encuentra con lo muerto. Sosteniéndose en estos solapamientos, la separación entre lo íntimo hogareño y lo extraño foráneo, así como entre lo creíble y lo ilusorio, se diluye en nuevas articulaciones.

En “El chico sucio”, desafiando las expectativas de su familia y clase social, una mujer se ha instalado en Constitución, un barrio considerado aterrador: “Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución” (2020: 9). Tras describir la mansión antigua y hermosa, explica, sin desmentirlos, los motivos de la preocupación familiar, ofreciendo casi una historia de Constitución, con fechas y detalles socioeconómicos:

Constitución es el barrio de la estación de trenes que vienen del sur a la ciudad. Fue, en el siglo XIX, una zona donde vivía la aristocracia porteña, por eso existen estas casas, como la de mi familia —y hay muchas más mansiones convertidas en hoteles o asilos de ancianos o en derrumbe del otro lado de

la estación, en Barracas—. En 1887 las familias aristocráticas huyeron hacia el norte de la ciudad escapando de la fiebre amarilla. Pocas volvieron, casi ninguna. Con los años, familias de comerciantes ricos, como la de mi abuelo, pudieron comprar las casas de piedra con gárgolas y llamadores de bronce. Pero el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado (10).

La descripción, al resaltar la antigua riqueza del barrio, su decaimiento, las mansiones desahuciadas o convertidas en hoteles, la marca del abandono y el desprecio, es una crítica al modelo neoliberal de progreso, a las arquitecturas y demarcaciones de los barrios de la ciudad como dispositivos de legitimación social de la división de clase. Propone, además, un escenario con un fuerte significado político porque, como destaca con agudeza Pietrak (2022),

nos ubica en un sitio a la vez central de la nación argentina, y marcado por la barbarie desde su origen. Lugar de las élites porteñas y su poder político y económico, fluctúa según los nuevos gérmenes de la fiebre amarilla, la fiebre de la pobreza y otros residuos del capitalismo [...]. También la fiebre del mismo poder: en este barrio, recordemos, y más exactamente en la zona del Hospital de la Convalecencia, situó Esteban Echeverría el matadero de su famosa obra, el microcosmos de la situación política de la Argentina de Rosas, las aberraciones de sus partidarios y el conformismo bárbaro del pueblo (560-561).

Aunque no es un punto central del artículo de Pietrak, orientado por la noción de “civilibarbarie”, me parece sumamente interesante, como se demuestra más adelante, la referencia a las aberraciones y el conformismo que Echeverría resalta en *El matadero*, puesto que remite a la premisa del presente trabajo sobre la condescendencia del pueblo de Santiago Nasar y a la relación entre azar y responsabilidad, aceptación y recusación que marca tanto *El matadero* como los dos cuentos de Mariana Enriquez.

La protagonista del cuento se acostumbra a los códigos de Constitución (“Pero si uno sabe moverse, si entiende las dinámicas, los horarios, no es peligroso. O es menos peligroso”, 10). Su crítica parcial de la sociedad produce instancias adaptativas a pesar de que, al vivir en el barrio, no transgrede solo las normas de clase, sino que se desafía a sí misma, a su capacidad de interactuar y orientarse, también emocionalmente (Ahmed, 2015). Por eso menciona los atraques que sufrió, la indiferencia de la policía y sus pactos con los delincuentes, los chicos peleándose con botellas rotas, las travestis borrachas defendiendo su baldosa; por eso remarca: “Me gusta el barrio. Nadie entiende por qué. Yo sí: me hace sentir precisa y audaz, despierta” (11). Observa el modo de vivir de los indigentes, entre ellos una joven madre embarazada y adicta y su hijo de unos cinco años, que se sostienen pidiendo limosna y vendiendo estampitas de San Expedito en el subterráneo. Con sus colchones sucios, desgastados y malolientes, sus bolsas de basura negras, ocupan una esquina justo en el frente de su ventana suntuosa. Sentirse afectada por la presencia de la madre adicta y su hijo es una forma de orientación, puesto que “las emociones involucran diferentes movimientos de acercamiento y alejamiento de otras personas, de tal manera que definen los contornos del espacio tanto social como corporal” (Ahmed, 2015: 315). Ahora bien, en la definición de los contornos, madre e hijo provocan movimientos opuestos: el cuerpo del niño facilita la ternura, la compasión y el consiguiente deseo de contacto, mientras que el de la madre suscita asco, desprecio y consiguiente deseo de apartamiento.

Todos los discursos y los diálogos referidos en el texto participan en la construcción de la estigmatización del personaje de la madre, fomentando repulsa y desconfianza. La narradora afirma: “La madre no me gusta. No solo por su irresponsabilidad, porque fuma paco y la ceniza le quema la panza de embarazada o porque jamás la vi tratar con amabilidad a su hijo, el chico sucio. Hay algo más que no me gusta” (13); Lala, su amiga peluquera, refuerza las

sospechas compartidas también por los rumores del barrio: la considera maldecida, un monstruo, le da escalofríos y “en el barrio dicen que hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos” (13). La madre es un objeto fronterizo y abyecto, su alteridad es amenazadora y produce juicios emocionales compartidos por los personajes que tienen la palabra en el cuento. Sin embargo, un cambio de perspectiva podría llevarnos a preguntarnos si el acecho al que está sometida la madre no es otra forma de acoso. Me parece sintomático que Lala, aunque sin ninguna intención determinada, hable de control (“la controlás”, 14). De forma subrepticia, el cuento parece desmontar el discurso de la narradora y relativizar su benévola mirada a través de la ventana que remite a unos presupuestos epistemológicos esencialistas. La insistencia en el aspecto repugnante de la madre funciona como ratificación de la condena establecida desde antes: su cuerpo absorbe el mal. En el cuento, el lenguaje y las emociones presentan un marcado carácter performativo: el asco hacia el cuerpo desgastado y maloliente de la mujer ratifica su abyección, así como los discursos, por ejemplo las acusaciones de brujería, construyen su hiperbólica absorción del mal. No es casual que en la detallada descripción del personaje de la madre falte el rostro, falten los ojos. Siguiendo la idea de Levinas, según la cual el rostro es portador de una llamada urgente a la justicia, podemos argüir que quizás en este rostro borrado de la representación estaba la posibilidad de reconocer el reclamo de justicia de la madre del niño. Entonces, Mariana Enriquez estaría mostrando también la dificultad de salirse de esquemas normativos de inteligibilidad y deconstruir la noción de identidad así como los posicionamientos clasistas encubiertos de solidaridad. Es, en parte, lo que Lala expresa de modo sencillo: “—Qué sabrás vos de lo que pasa *en serio* por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo” (14). A pesar de sus (limitados) esfuerzos, la mujer está en el barrio como un cuerpo extraño, ajeno a sus dinámicas, que no puede ni quiere modificar. Emblemáticamente, mientras

que todos se mueren de calor, ella goza de “la frescura de mi casa de techos altos y ambientes grandes que ni el verano más infernal podía calentar del todo” (21).

El mismo discurso de la estigmatización hace que el niño “es” (no “está”) siempre sucio, como Marcelo Rioseco y Olivia Vásquez Medina ya han observado: el primero nota cómo desde el título “se nos advierte que la suciedad no es un adjetivo sino una categoría” (2020: 93); Olivia Vásquez agrega: “The boy becomes noticeable for the narrator because of the disgust he instils, and immediately after the above paragraph, the adjective ‘sucio’ will no longer be used to denote a non-permanent state: it becomes the boy’s essentializing trait” (2021: 313). Lo mismo pasa con la madre, que es antes que todo “adicta”, en un discurso en que el adjetivo se vuelve sustantivo, verdadera sustancia de su persona. La narradora supedita el aspecto y comportamiento al consumo de sustancias: la flacura, la lentitud, la ira, el descuido. No es que no sea cierto en parte, pero la esencialización hace de la mujer nada más que el prototipo de un grupo desechable, de modo que la relación solo puede ser de agresión o defensa. En esta perspectiva, el niño es víctima de la madre, sin relación con el contexto que la narradora misma había delineado con precisión ni, menos aún, con sus privilegios de clase⁵.

El desprecio a la madre es inversamente proporcional al deseo de acercarse y conocer al niño, de cuidarlo a partir de su evidente vulnerabilidad. El chico intuye la disponibilidad y compasión de la mujer y le pide hacerse cargo de sus privaciones: “Una noche, después de cenar, sonó el timbre” (15). Fuera de la puerta está el niño con el rostro surcado por las marcas de lágrimas, descalzo y supuestamente hambriento: “Corrí a buscar las llaves y lo dejé pasar” (15). Empieza una conversación estancada y torpe, el niño le

⁵ En este caso, disiento de Olivia Vásquez Medina, quien considera que la condición privilegiada “is under constant and uncomfortable negotiation on the narrator’s part” (313).

informa que la madre lo dejó solo y tiene hambre, luego no contesta a las numerosas preguntas sino encogiéndose de hombros. La mujer está incómoda, trata de negociar la asimetría y el privilegio inherentes a la compasión, siguiendo el análisis notable de Olivia Vásquez: “Throughout the story, Enriquez throws light precisely on the inequality inherent to the relationship between the narrator and the boy, exploring the uncomfortable asymmetry on which compassion is predicated” (2021: 313). La mujer se cuestiona, trata de concentrarse en la ayuda que debe ofrecerle y no en satisfacer su “curiosidad morbosa” (16), pero parece inevitable que toda la escena esté marcada por distintos niveles de decepción. Le ofrece algo de comer al niño, pero: “Comió mirándome a los ojos, muy serio, con tranquilidad. Tenía hambre pero no estaba famélico” (16). El asombro delata cierto fastidio, como si el niño no tuviera suficiente hambre o no fuera lo bastante desgraciado, o como si el apetito pero no la desnutrición sugirieran cierto cuidado por parte de la madre. Además, la actitud del niño contrasta con las expectativas idealizadas de la buena acción hacia un niño pobre, tierno y descuidado que debería expresar gratitud: “Quería que fuera un chico amable y encantador, no este chico hosco y sucio que comía el arroz con pollo lentamente, saboreando cada bocado, y eructaba después de terminar su vaso de Coca-Cola que sí bebió con avidez, y pidió más” (16). No se excede en la comida y es goloso con Coca-Cola, como la mayoría de los niños.

La mujer sale con el chico sucio para comprar un helado y los altares improvisados en las calles le recuerdan que es el día del Gauchito Gil. Le cuenta al niño la historia del gaucho milagroso injustamente degollado por desertor en el siglo XIX, le dice que no hay nada siniestro, que es un personaje bueno y el niño ahora le contesta, confesándole su miedo a los esqueletos de San La Muerte que están “allá atrás”, al otro lado de la estación. Es el primer diálogo verdadero entre los dos, evidencia de que la trama propone una evolución en la forma de pensar y actuar de la mujer,

inicialmente muy acorde con las normas codificadas. No es casual que justo en este momento la mujer se percata de no saber qué hacer con el niño abandonado y admite: “Me daba cuenta, mientras el chico sucio se lamía los dedos chorreados, de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas” (19). El niño camina adelante sin darle la mano y la oscuridad de las calles por un corte de luz y la luz flébil de las velas acrecientan la vulnerabilidad de los transeúntes. La construcción de la escena pretende crear una atmósfera de tensión (los altares, los apagones) y la amenaza procede de esta aura de extrañeza, así como de lo real. De hecho, la madre del niño está de nuevo en su esquina y, furiosa, insulta y amenaza con una botella a la narradora, que tal vez se esperaba gratitud: “Se me acercó rugiendo, no hay otra forma de describir el sonido, me recordó a mi perra cuando se rompió la cadera y estaba enloquecida de dolor pero había dejado de quejarse y solamente gruñía” (19). La descripción de su aspecto muestra la incapacidad de la narradora de empatizar y comprender, puesto que la reacción violenta y obviamente condicionada por la drogadicción también podría ser la de una madre aprensiva por la desaparición de su hijo. Pero ella es nauseabunda y bestial, su aliento, sus dientes arruinados, los labios quemados, su panza enorme, su voz suscitan asco sin remedio. La repugnancia y la animalización de la madre la alejan incluso de la pertenencia a las vidas miserables antes mencionadas que la narradora ha ignorado hasta ahora, pero de las que tal vez le gustaría ocuparse. Además, a la incompreensión de la madre se agrega la confirmación de la ingratitud del niño, que ya antes la había decepcionado: “El chico sucio miraba el suelo, como si no estuviera pasando nada, como si no nos conociera, ni a su madre ni a mí. Me enojé con él” (20).

Al día siguiente, madre, hijo, sus colchones y bolsas negras han desaparecido: “No quedaba nada del chico sucio y su madre, no habían dejado atrás ni una bolsa ni una mancha ni una colilla de cigarrillo. Nada. Como si nunca

hubiesen estado ahí” (20). La falta de rastros y la ausencia redonda ratifican la invisibilidad de esas personas que no importan, que no pertenecen a la sociedad. Una semana después, aparece en el barrio el cuerpo degollado de un chico. La narración va agregando los detalles espeluznantes de modo progresivo, a través de los informes televisivos y los periódicos: cabeza pelada, ombligo cosido, quemaduras en el cuerpo, lengua mordida, orejas arrancadas, violación sexual. Es la misma profusión de detalles utilizada para describir el barrio, la casona, los indigentes de Constitución y frente a la Casa Rosada, una acumulación que, junto a las digresiones sobre el Gauchito Gil y la Pomba Gira, apunta a configurar lo existente en sus articulaciones y choques, conocidos e imprevistos. Se plantea, así, que lo real no se fundamenta solo en lo racional, ni en la lógica conservadora de la noción dialéctica, ni en la metafísica de la presencia en nombre de una certidumbre sin opacidades. En el territorio liminar construido por Mariana Enriquez, los fragmentos de la materialidad social, los legados de la historia nacional y lo espectral conviven bajo el signo del horror, sin desmentir su efectividad. El cadáver sin cabeza encontrado en el barrio despierta quizá la misma consternación que otro niño degollado:

se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de lacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre (Echeverría, 2015: 23).

Desincronizándose y actuando oblicuamente a través de las resonancias⁶, la historia del chico sucio actualiza ese

⁶ He definido “oblicuos” los cuentos de Mariana Enriquez y Samanta Schweblin que presentan situaciones e imágenes que interfieren con el pasado, lo que produce en los lectores efectos hasta inesperados para las autoras (Jossa, 2019). Ver también Bustamante (2019: 35): “el tratamiento del horrorismo

espacio ya manchado por la violencia simbólica y efectiva del poder, en el que quedó un pequeño rastro de la violencia padecida por otro degolladito, en la indiferencia de la chusma:

Una hora después de su fuga el toro estaba otra vez en el Matadero donde la poca chusma que había quedado no hablaba sino de sus fechorías. [...] Del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre: su cadáver estalla en el cementerio (Echeverría, 2015: 24-25).

Los rastros de sangre en las paredes o en las calles descritos por Echeverría, García Márquez y Hernández marcan un espacio político no neutral y un lugar de presencia-ausencia, que remite a un pasado y, a la vez, se proyecta en un porvenir. En la lectura deconstruccionista, la huella recuerda que en cada supuesta presencia siempre hay algo que se sustrae, que, al darse, ya se ha borrado. Mariana Enriquez recoge la dimensión espectral de esa compleja irradiación de sentido en su reiterado trabajo con figuraciones de la desaparición: en este cuento, madre e hijo desaparecen sin dejar “ni una mancha [...]. Nada” (20). Mientras se formulan hipótesis relacionadas con la brujería y los rituales mágicos, mientras Lala está convencida de que los culpables son los narcos, la narradora se convence de que la víctima, que nadie reclama, es el chico sucio. Ella se siente responsable porque el niño tocó a su puerta: “Le conté a Lala el encuentro, esa noche que me había tocado el timbre” (23). Ahora se pregunta, con culpabilidad y autocrítica:

¡Por qué no lo cuidé, por qué no averigüé cómo sacárselo a la madre, por qué al menos no le di un baño! Si tengo una bañera antigua, hermosa, grande, que apenas uso, en la que me doy duchas rápidas sola, que muy de vez en cuando disfruto con un baño de inmersión, ¿por qué, al menos, no quitarle

de la dictadura no se presenta necesariamente como parte de los argumentos de las historias, sino que se da de forma encriptada”.

la mugre? Y, no sé, comprarle un patito y esos palitos para hacer burbujas y que jugara. [...] le podría haber comprado un par, ¿cómo lo dejé andar descalzo, de noche, por estas calles oscuras? No tendría que haberlo dejado volver con su madre. Cuando ella me amenazó con la botella, tendría que haber llamado a la policía para que la metieran presa y quedarme yo con el chico o ayudar a que entrara en adopción con una familia que lo quisiera. Pero no. Me enojé con él por malagradecido, porque no me defendió ¡de su madre! ¡Me enojé con un chico aterrorizado, hijo de una madre adicta, un chico de cinco años que vive en la calle! (23).

La narradora expresa el deseo, el deber y la posibilidad de cuidar al niño. Sus prácticas y pensamientos se concentran y se agotan en el ser individual que sufre y en el gesto que cura, sin que se vea afectado el modo de ver y situarse en el mundo. Ella tiene cosas hermosas que le sobran (“una bañadera antigua, hermosa, grande, que apenas uso”), tiene el dinero para comprar zapatos al chico, tiene la entereza para llamar a la policía para que meta presa a la toxicómana y los requisitos para ser la madre adoptiva del chico sucio. Ella es capaz de poner las cosas en orden, de reglamentar el desajuste según su patrón, que prevé la eliminación de la madre, causa de todo mal. Otro breve comentario de Lala es crucial para esta interpretación del cuento, porque insinúa una fisura en la perspectiva de la narradora, confrontándola con el prejuicio con que se evalúa a los drogadictos y a los alcohólicos, a los inmigrantes, luego a la magia y a lo que no coincide con una visión prefigurada de lo real:

Lala decía que el barrio estaba lleno de devotos de San La Muerte, todos los inmigrantes paraguayos y la gente de Corrientes eran fieles del santito, pero eso no los convertía en asesinos; ella era devota de la Pomba Gira, que tiene el aspecto de una mujer demonio, con cuernos y tridente, ¿y eso la convertía en una asesina satánica? (27).

Pero cuando los noticieros anuncian que el asesinado es Nacho, un niño de otro barrio, la mujer inserta lo

acontecido en la normalidad, y se extiende en una explicación larga, detallada y distante sobre la forma en que los chicos de la calle “solían desaparecer” (26). Nótese el verbo “soler”, que indica acciones habituales y frecuentes, es decir, contiene una idea de práctica habitual de desaparición, así como “no era raro” unas líneas más abajo:

Sus padres se mudan de barrio y se los llevan con ellos. Se unen a una bandita de ladrones niños o de limpiavidrios en la avenida o de mulas de droga; cuando los usan para vender droga, tienen que cambiarlos de barrio seguido. Hacen campamento en una estación de subte. Los chicos de la calle no se quedan nunca en un solo lugar; pueden durar un tiempo, pero siempre se van. También se escapan de sus padres. O se van porque aparece un tío lejano que se compadece y se los lleva a su casa, lejos, en el sur, una casa sobre una calle de tierra, a compartir una habitación con cinco hermanos, pero, al menos, a estar bajo techo. No era raro, para nada, que madre e hijo hubiesen desaparecido de un día para el otro (26-27).

La descripción de las diversas causas posibles de la desaparición del chico sucio, así como del asesinato de Nacho, relacionadas con el narcotráfico y la delincuencia, sitúa los hechos en el orden de la lógica de la barbarie, como sucede en *El matadero*. La narradora no desmiente su empatía ni su compasión hacia los niños, pero termina normalizando y preservando el sistema que los oprime. Una normalización que el género de terror rehúsa, siendo una forma literaria que apunta constitutivamente a *hacer algo* en los lectores: suscitar ansiedad, miedo, angustia y, a veces, cuestionar el contexto que los produce. El relato, entonces, reanuda el terror en el último encuentro casual entre las dos mujeres, un tiempo después de la muerte de Nacho. La narradora le pregunta a la madre por su hijo, en una escena dominada de nuevo por el asco: “La madre del chico sucio abrió la boca y me dio náuseas su aliento a hambre, dulce y podrido como una fruta al sol, mezclado con el olor médico de la droga y

esa peste a quemado; los adictos huelen a goma ardiente, a fábrica tóxica, a agua contaminada, a muerte química” (32); luego por la violencia: “la apreté más contra el árbol, la agarré del cuello. No sé si sentía dolor, pero le clavé las uñas” (32). La pertenencia de la madre a la categoría de los toxicómanos legitima la agresión, puesto que la narradora asume que la mujer probablemente no siente dolor, no siente ni frío ni calor, no tiene memoria, como todos los adictos.

La madre del chico sucio consigue escapar y, ya a salvo, le grita: “—¡Yo se los di!”. Y agrega: “se los prometí a los dos” (32). La ambigüedad del pronombre “los” alimenta la inquietud y el misterio queda sin solución. Las dos exclamaciones juegan con los silencios del texto (Campra, 1991), con una omisión importante puesto que la explicitación hubiera podido resolver el caso. La ambigüedad no se resuelve: la madre puede estar diciendo la verdad, ha vendido a sus hijos a alguien para que haga con ellos lo que le plazca, confirmando los rumores y los prejuicios; o puede estar mintiendo para burlarse de su antagonista de clase media, apropiándose del estigma, como si le dijera: si la única idea que se te ocurre es que los pobres y los drogadictos venden a sus hijos, entonces me conformo con eso, lo ratifico y te dejo en tus simplezas. En ambos casos, el relato no opera en el plano del extrañamiento, al contrario, acentúa la materialidad de las situaciones y suscita un malestar ligado a diferentes formas de violencia tangible. Es cierto que el cuento está marcado por algo en suspenso, anunciado y a la vez escondido en el grito provocador de la madre, pero esta ambigüedad es parte inasimilable de lo real. Por eso el horror permanece.

El final de la historia reintroduce la casa, ahora menos acogedora (“no sentí el alivio de las habitaciones frescas, de la escalera de madera, del patio interno, de los azulejos antiguos, de los techos altos”, 33) y más parte del barrio porque está afectada por los mismos apagones. La narradora está en casa, iluminada por una “luz amarillenta antigua” (33), a la

espera de un ruido: podría ser el golpe suave de las manitos sucias o el terrible ruido de la cabeza degollada rodando. Parece estar esperando a un fantasma.

Mariana Enriquez preserva el efecto de realidad: expresa la inquietud por un caso irresuelto, la obsesión por una responsabilidad no tomada, la sensación de estar asediados por el mal en sus vertientes más lóbregas, todos elementos que son parte de lo real. La responsabilidad misma “lleva en sí, y debe hacerlo, una desmesura esencial”, como afirma Derrida (2005: 14). Según Pablo Brescia (2020), la escritora “usa’ géneros como el policial o el horror, pero apela a la incertidumbre inquietante, y ese es ‘su’ fantástico”. Lorena Amaro destaca el rol de lo invisible: “El misterio, en este cuento, proviene de un espacio inefable, que Enriquez va urdiendo a través de una serie de alusiones religiosas” (2024: 10). Quizás “El chico sucio”, con su referencialidad casi obsesiva, es un cuento “transfantástico”, categoría provisional en la que incluyo la narrativa contemporánea que se desvía antes que todo de una apreciación ya dada de lo real, de la visión totalizante de la metafísica de la presencia y la razón⁷. Una categoría que reconoce filiaciones e insubordinaciones con respecto a la vertiente fantástica de la literatura latinoamericana, y permite al menos discutir la necesidad de hablar de un “nuevo *boom*”, de obras como estallidos y escritors que están siempre por llegar (¿adónde?).

“Eran golpes sutiles: llamaban a la puerta”

Es muy significativo que “Mis muertos tristes” empiece por una proposición: “Primero, creo, debo describir el barrio” (9). La narradora, Emma, una médica cerca de la jubilación que ahora trabaja en la administración, se propone hacer

⁷ Propuesta en la *lectio magistralis* en el Congreso Internacional *Visiones de lo fantástico. Fantástico e ideología*, Università di Torino, 2022. El texto de la propuesta teórica se encuentra en imprenta.

lo que ya hizo la narradora de “El chico sucio”: definir el contexto y justificar su decisión de vivir en un barrio que su familia considera demasiado peligroso y de permanecer allí incluso cuando la situación parece insoportable. Ella también puede irse del barrio, pero no lo hace. Lo describe como un lugar que se modificó mucho a lo largo del tiempo. Fue un lugar de calles angostas, casas de piedras y jardines, luego “los propios vecinos las fueron arruinando con sus innovaciones” (9), instalando aires acondicionados, puertas baratas, pinturas ridículas. Más allá del mal gusto, el barrio se volvió una isla sitiada, bordeada, por un lado, por una avenida transitada por los carros, por otro, por los monoblocs habitados por violentos vendedores de paco y, por otro, por un parque abandonado, ocupado por casuchas pobrísimas, una villa reciente que comunica con los monoblocs.

La connotación espacial muestra referencias explícitas a determinadas clases sociales marginadas y la narradora resalta los problemas debidos al conflicto social y una condición de pobreza muy reconocibles, pero a la plétora de desempleados y delincuentes se añade una clase media aterrada por la pobreza, afectada por la precariedad: “en este país [...] nunca se sabe cuánto puede durar un empleo, si uno está al borde de ser echado” (20). La insistencia en la contingencia, el interés por los detalles materiales y los afectos desatados por la relación entre los cuerpos muestran el miedo más acuciante y menos revelado: terminar siendo como la gente de la villa que los rodea, tener menos recursos y dejarse contagiar por su deterioro social.

Emma delinea desde el comienzo su diferencia con los demás. Aguanta los atracos, las peleas callejeras, el miedo a balas perdidas mucho más que sus vecinos:

Yo también vuelvo llorando cuando un adolescente enarbola un cuchillo y me arrebató el teléfono, pero no quiero matarlos a todos. No creo que sean lacras y negros y extranjeros y descartables e irrecuperables. [...] digo que el fascismo en general empieza con el miedo y se transforma en odio (10).

Su discurso razonable y apacible se coloca en otro plan con respecto al de sus vecinos y sustituye los juicios emocionales y alborotados de la narradora de “El chico sucio”. Emma juzga constantemente a los demás, pero evita polémicas y conflictos, prefiere no expresar sus opiniones, su tono es siempre sosegado. Es precisamente a un personaje tan razonable y concreto, con formación médica y científica, al que Mariana Enriquez atribuye una peculiar relación con los fantasmas.

En su trabajo en el hospital, durante años se encontró con los fantasmas, con los cuales entretuvo una relación de relativa confianza. Por lo tanto, comparte solo en parte el asombro y el miedo de los vecinos por la llegada de los fantasmas al barrio. Primero llega su madre, muerta hace unos meses por un cáncer. Su presencia se materializa en un grito, igual a los de su agonía; Emma lo reconoce y le pide que baje el volumen. El pedido la hace reír y de ahí empieza la nueva convivencia con el fantasma de la madre, con su sentido del humor, su rabia, su inquietud, que ella consigue tranquilizar. El corolario de la aparición es la primera especulación sobre los fantasmas: “No sé qué piensan, si es que piensan porque más bien repiten, y las repeticiones parecen actos reflejos sin pensamiento, pero sí que hablan y sí que opinan y sí que tienen arranques de malhumor” (12). A lo largo del cuento, en relación con cada uno de los encuentros con los fantasmas, Emma especula y teoriza, en un progresivo aprendizaje: “los fantasmas, aprendí, se fastidian” (12), con lo que se crea un segmento narrativo paralelo a los eventos, una suerte de estudio fenomenológico sobre la fantasmagoría de su barrio.

Aumentan los robos en las calles y en las casas, así como las apariciones de fantasmas: el barrio está sitiado. Ya embrutecido por antenas y aparatos de aire acondicionado, va llenándose de cámaras y alarmas, pero ni la organización de remedios técnicos, ni el ajeteo de las tareas cotidianas, ni el parloteo en las reuniones

consiguen anestesiar el miedo. Los vecinos compran armas, se reúnen para encontrar soluciones y desahogar la rabia, expresando su odio hacia los migrantes y su entusiasmo por la violencia ejercida en la época de la colonia. Sus discursos configuran “un terror diurno, político” (Amaro, 2024: 7). Emma de nuevo marca su distancia con respecto a los discursos de odio y al sentido común, pero sin expresarlo públicamente: “ya no discuto, si es que alguna vez discutí. Estoy resignada a ese sentido común que comparten. El sentido común es una mentira, pero discutir una mentira creíble es una empresa de titanes” (13-14). La insistencia en su distancia intelectual y moral acaba expresando una desvalorización clasista de sus vecinos, con los que ni siquiera merece la pena hablar. Por lo tanto, su capacidad para captar las diferencias entre los espectros, en relación con sus reacciones y su historia, choca con su incapacidad para captar las causas de las manifestaciones viscerales y la angustia de la condición precaria de sus vecinos. Pero, siguiendo a Judith Butler, “no puedo pensar la cuestión de la responsabilidad solo, aislado del Otro; si lo hago, me expulso a mí mismo fuera del lazo relacional que desde el comienzo enmarca el problema de la responsabilidad” (2004: 74). Así que va delineándose otra forma de terror que, en palabras de Segato, es “un entrenamiento para llevar la existencia sin sensibilidad con relación al sufrimiento ajeno, sin empatía, sin compasión, mediante el gozo encapsulado del consumidor, en medio del individualismo productivista y competitivo de sociedades definitivamente ya no vinculares” (2016: 101).

Otros fantasmas se suman: una madrugada, alguien dispara a tres quinceañeras de regreso de una fiesta y unos días después Emma se encuentra con sus fantasmas riéndose y sacándose fotos, a pesar de las caras destrozadas, la sangre manando de las heridas. Pero al ver las fotos, las chicas se desesperan, como si acabasen de tomar conciencia de

la interrupción de sus vidas, y empiezan a correr y a aullar en las calles del barrio⁸. Frente al desconcierto desesperado de las chicas, agrega otra anotación y afirma:

Qué injusto: los muertos tienen la suerte de no ver cómo se descomponen. Incluso los fantasmas. Mi madre, por ejemplo: su imagen no se pudre. Hay distintos tipos de fantasmas. Me pregunto si esa imagen emana de ellos mismos o de quienes los vemos. Si son o no una construcción colectiva (16).

Emma describe el alboroto suscitado en los vecinos, los detalles de la ropa ordinaria de las chicas y, consciente de su capacidad de tranquilizar a los fantasmas, se acerca a las tres chicas, les habla hasta que se desvanecen.

A pesar del incremento de fantasmas y robos, a pesar de la insistencia de su hija y su exmarido, Emma no quiere mudarse: el fantasma de su madre la acompaña, silenciosa y sonriente. Es más: sabe que la invasión de fantasmas se debe a la atracción que ella ejerce sobre ellos, como un imán. Esa condición le provoca adrenalina más que inquietud, puesto que ella sabe qué hacer con ellos, cómo cuidarlos. Los contiene, los apacigua. Los vecinos, de hecho, le piden ayuda con los fantasmas que molestan sus casas: un ladrón que se murió cayéndose del techo sigue visitando al dueño del apartamento, que decidió no llamar la ambulancia. Emma se lo imagina con un martillo en la mano, detrás de la ventana, protegiendo a su familia mientras el ladrón agoniza. Surge así otra inflexión del miedo y la responsabilidad: el temor a que ella misma hubiera actuado de la misma manera.

Tras tranquilizar a otros fantasmas, explica:

⁸ Para Lorena Amaro, la virtualidad desencadenada por las fotos puede constituir “el punto ciego del relato” y comenta con agudeza: “La inclusión de este dispositivo transforma el relato, pues es precisamente esta virtualidad la que nos devuelve al problema de la visibilidad y la invisibilidad, al hiato entre muertos y no muertos” (2024: 13).

Yo no envío los fantasmas a ninguna parte, ni buena ni mala. No hay paz ni cierre. No hay reconciliación. No hay pasaje. Todo esto es ficción. Solo los tranquilizo y evito que reincidan con una frecuencia inaguantable para los vivos, por un tiempo. Pero vuelven, como si se olvidaran y hay que volver a empezar. ¿Por qué será? (22).

Más adelante agrega: “parecen humanos, parecen inteligentes, pero sin embargo son un filamento obligado a repetir. No tienen cerebro, pero tienen algo que podríamos llamar ‘pensante’” (23). En el discurso de la narradora, junto a la emoción que producen las apariciones, siempre está la evaluación de los nuevos datos que ofrece la experiencia vivida. El razonamiento a veces es asertivo, porque se basa en el análisis de datos sensibles, aunque estos se contradigan a menudo; otras veces, en cambio, está plagado de preguntas sin respuestas (“¿Por qué será?”). El esfuerzo por delinear una suerte de fenomenología de los fantasmas, el empeño en desmentir los lugares comunes (“Todo esto es ficción”) termina con una descripción muy vaga. Mariana Enriquez opta por la frustración de las aproximaciones fehacientes de la doctora para preservar la indefinición de lo transitorio, de lo inasimilable. Su conceptualización objetiva es forzosa, ninguna positividad puede absorber lo incierto, ni el conocimiento puede apropiarse de la alteridad del otro. Insistir en que el fantasma no puede precisarse, porque remite a lo incongruente y lo complejo, es sin duda un gesto antihegemónico por parte de la escritora, que contradice las lógicas de comprensión del mundo, apuntando a otro régimen significativo.

Descartado el estudio fenomenológico, cuyas hipótesis se desmoronan en un perpetuo fallo de demostración, la aprehensión se desplaza hacia el ámbito de los afectos, ya perfectamente intuido en los gritos de la madre, los aullidos desesperados de las niñas, las caídas del ladrón, todas expresiones de la conmovedora emotividad de los espectros y su demanda de cuidado. El evento que determina esa inflexión

es, de nuevo, el toque de una puerta. Mientras Emma estuvo en casa de su hija para las vacaciones navideñas, mataron a Matías, un chico de 16 años de los monoblocs que consiguió escaparse de sus secuestradores, buscó refugio en el barrio, pero los delincuentes lo atraparon y lo asesinaron. La narradora anuncia la llegada de su fantasma, luego la posterga, se detiene en la descripción de asuntos familiares o del alboroto de Buenos Aires, plagado por las diferentes formas de protesta de gente pidiendo aumento salarial, reintegración al trabajo, más seguridad. Esta vez los vecinos no convocan reuniones ni le piden ayuda. Días después, “los golpes en la puerta me despertaron” (25). Es de noche, Emma decide ignorarlos, pero los golpes sutiles devienen “rítmicos, insistentes, con creciente urgencia, hasta que me di cuenta de que ahora golpeaban con los puños como si quisieran tirar la puerta abajo” (25). La mujer tiene mucho miedo hasta que entiende que se trata de un fantasma que le pide, con mucho respeto, que abra la puerta: “Por favor me estoy escapando. No quiero robar, no soy ladrón, me tenían secuestrado. Por favor, ábrame, que me matan, me matan” (25). A través de la ventana, la mujer ve sus ojos llenos de furia y deseo de venganza pero, conociendo bien a los fantasmas, no le tiene miedo. Abre la puerta, el chico en el umbral, con la herida en la sien, le dice: “Ahora es tarde” (27) y no le cree cuando ella le garantiza que le hubiera abierto la puerta. Emma no consigue tranquilizarlo y el chico corre de una casa a otra, primero pide entrar con amabilidad, luego golpea las puertas con los puños, a patadas, insultando. Es un fantasma muy insistente y en el barrio nadie puede dormir.

Un vecino finalmente le pide ayuda a Emma, pero el diálogo es muy tenso. El hombre se justifica, explicando que aquella noche todos escucharon a Matías golpeando y nadie abrió porque parecía un truco, porque vieron que eran un chico y “¿acaso los ladrones no eran todo chicos?” (28). Como en el cuento de Claudia Hernández, el sentir colectivo se alimenta de lugares comunes y de la convicción expresada por Hobbes de que lo que tenemos en común es

la capacidad de matar y ser matados, una *uccidibilità* (“matabilidad”), como la define Esposito (2006: 10), que establece relaciones de poder entre los individuos. Esta vez la doctora se niega a colaborar y en lugar de intervenir con el muerto, interviene con los vivos, ofreciendo sedativos. Emma sabe que Matías estuvo tocando las puertas durante mucho tiempo y murió con la desesperación de la soledad y el abandono. Ahora el tono de su descripción se modifica:

bajo el odio en su mirada de fantasma, Matías tenía el miedo impregnado, la adrenalina de su última noche cuando, además de morir, supo que estaba solo, que nadie iba a ayudarlo ni siquiera marcando un número de teléfono, que estaba rodeado de verdugos sin capucha, escondidos tras máscaras de clase media y buena vecindad (28).

El fantasma sigue tocando las puertas y gritando “para recordarnos nuestra miseria, nuestra mezquindad y nuestra cobardía” (30). Menos culpable que los demás, ahora Emma usa el adjetivo “nuestra”, se siente parte de la misma responsabilidad y sigue preguntándose qué hubiera hecho. Su superioridad moral, ostentada y casi certificada a lo largo del cuento, resulta invalidada. El trauma de la muerte del joven persiste, las responsabilidades también. Ella responde del muerto, pero también “al” muerto, como expresa Derri-da: “Y cuanta más vida hay, tanto más se agrava el espectro del otro, tanto más gravosa es su imposición. Y tanto más debe el vivo responder de ella. Responder del muerto, responder al muerto” (125). Su práctica no es un exorcismo, el halo espectral se mantiene.

Si todos los cuentos mencionados hablan de la muerte, ese último trata también del duelo que en Emma se desarrolla con peculiares rasgos melancólicos. El cuento se cierra con su decisión definitiva de quedarse en el barrio, porque quiere estar con los muertos más que con los vivos. Su mamá sentada en la cocina, el ladrón sobre el techo como un búho, las chicas tomadas de la mano, “todos ellos, mis muertos tristes, son mi responsabilidad” (31). A diferencia

de la narradora de “El chico sucio”, Emma aparentemente trata de deconstruir la desidentificación que la separa del barrio, pero no lo consigue y por el contrario la alimenta. En cuanto a su investigación, ahora solo quedan las preguntas: “¿adónde se irán, si se van del todo alguna vez? ¿O en esos largos periodos que desaparecen? [...] ¿[el ladrón] planea algo?” (31). En mi opinión, Emma decide quedarse al lado de lo irreparable, sin finalidades especulativas ya que la búsqueda de las causas o la definición de una calidad existencial no pueden funcionar como instrumentos de rescate ni de comprensión. Los golpes en la puerta de Matías se han vuelto su canción de cuna, sin sus visitas no podría dormirse. La última imagen del cuento es Emma riéndose con su mamá, imaginándose envejecer con ella en su casa, mientras que afuera se vislumbra “un futuro de chicos muertos y una ciudad que ya no sabe qué hacer” (31).

La narrativa de Mariana Enriquez transita por lo real en el sentido de que la amenaza es concreta, visible o invisible, orgánica o incierta, física y metafísica, porque esos ámbitos coexisten. En esa coincidencia, la abertura al otro y lo otro también crea una zona de indeterminación, temida y deseada, que no se puede experimentar sin desasosiego, porque, en la lectura de Bataille, la comunidad se radica en la pérdida de los límites individuales. De ahí el paso del miedo a la angustia que Bataille expresa a través de la isotopía aludida:

como una llamada a la puerta, odiosa, aquí está la angustia.
Signo de juego, signo de suerte.
Con una voz demente me invita (145).

El filósofo francés, según Esposito, busca la comunidad en el contagio provocado por la infección recíproca de las heridas (129), quizás lo que Mariana Enriquez expresa literariamente en el final de “Mis muertos tristes”: Emma y los fantasmas terminan compartiendo la ausencia de una ausencia.

El espacio liminar más problemático ya no es el que separa y une a los vivos y los muertos, sino la oposición entre protección y negación de la vida. En el final, Emma rompe las barreras protectoras del barrio, lo inmuniza contra la inmunidad y lo abre a la posibilidad (que ella acoge) de la intrusión y el contagio de la alteridad. Pero ella abre la puerta solo si se trata de fantasmas y no de personas de carne y hueso, con mal gusto y discursos mediocres.

“Como una llamada a la puerta, odiosa, aquí está la angustia”

En una entrevista de 2018, Mariana Enriquez declaraba:

Buenos Aires es posiblemente de las menos violentas de América Latina (junto con Montevideo y Santiago) pero, quizá porque la violencia social es reciente, es muy mal tolerada y provoca comportamientos sumamente reaccionarios de las clases medias, algo que también me interesa explorar y que es parte de la vida cotidiana. Mis cuentos son, digamos, de un terror realista: nuestras ciudades son escenarios ideales para hacer surgir los miedos cotidianos que están relacionados con el racismo, la clase, la indiferencia, la injusticia insalvable, la violencia institucional, el creciente viraje reaccionario de las clases medias (2018).

El cuento muestra de forma exacerbada este viraje reaccionario y la debilidad de posturas intelectuales ingenuas. Quizás no es casual que se haya publicado un año después del establecimiento en Argentina de un gobierno ultraconservador y propulsor de un liberalismo económico desenfrenado y de discursos violentos y discriminatorios. El “terror realista” de Mariana Enriquez muestra, por una parte, el horror de una condición social de marginalización e injusticia, por otra, cómo los prejuicios y los discursos de odio dismantelan la pertenencia a la comunidad y fortalecen el rechazo del otro, como la madre del chico sucio

o Matías y también los vecinos, otredades inasimilables sino en términos de delincuencia e ignorancia, cuyo aspecto sospechoso opera como garantía de no pertenencia a la sociedad.

En los dos cuentos paralelos se construye un horror radicado en la materialidad de la existencia, actual e inactual a la vez, hondamente relacionado con las políticas del capitalismo. La precarización y la muerte de los personajes muestran el “uso militante del gótico”, según la definición de Ana Gallego Cuiñas (2020). De acuerdo con la estudiosa, que destaca la relación de la narrativa de Mariana Enriquez con la “necropolítica” (Mbembe) y el “capitalismo gore” (Sayak Valencia), se puede afirmar que el terror realista descubre y delata estas formas de disciplinamiento, explotación y liquidación de los cuerpos en el capitalismo, muestra la vulneración de los asesinados, y remite así a la vulnerabilidad ignorada o despreciada mientras estuvieron vivos.

Pero el horror, junto a las presencias espectrales, no es solo un medio para representar sistemas de opresión (política, colonial, patriarcal), es también una forma de asir la discontinuidad. Entonces, la dimensión liminar de esos dos cuentos paralelos implica una cuestión de afiliación a un género y una cuestión temática, pero se refiere también a la superación de la lógica de la presencia y de la polaridad entre negativo y positivo. El umbral apunta a otro régimen representacional, a una zona de indeterminación que cuestiona el discurso logocéntrico que pretende neutralizar cualquier desvío de la previsibilidad racional. En el fondo, la misma historia del Gauchito Gil degollado es un cuestionamiento de las relaciones de autoridad que la cultura hegemónica rechaza y narcotiza en la dimensión legendaria.

Los dos cuentos de Mariana Enriquez no se construyen en la conservadora relación dialéctica entre real e imaginario, presencia y ausencia, vivo y muerto, material y espectral, sino en su articulación, con lo que se establecen interrelaciones excéntricas que modifican la perspectiva cognoscitiva. Los elementos que trasgreden el orden habitual operan

como una herramienta pero constituyen también, y quizás más significativamente, aquel grumo consistente de ininteligibilidad que siempre coexiste con la dimensión positiva, y que provoca una efectiva suspensión de las determinaciones presumibles. La escritura transfantástica expresa esta contigüidad entre realidades consideradas incoherentes, rompe los códigos de normalidad y necesidad establecidos.

Volvamos a los golpes en la puerta en los textos de García Márquez y Claudia Hernández, narrativas que, sin suscitar horror o repugnancia, apuntan a mostrar cómo la afirmación del paradigma inmunitario se invierte en su perversa negación. En *Crónica de una muerte anunciada*, Santiago Nasar, moribundo, pasa por la casa de Poncho Lanao “sosteniendo con las manos las vísceras colgantes”. La hija Argénida Lanao recuerda: “Nos quedamos paralizados de susto” (136), pero agrega que el rostro de Santiago “con los rizos alborotados estaba más bello que nunca” (136). Además, el comentario de Poncho: “Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda” (136), interrumpe de modo brutal y grotesco el clímax de la heroica pero socarrona caminata de Santiago hacia la puerta trasera de su propia casa. En el cuento de Claudia Hernández, no hay detalles del cuerpo acribillado que puedan suscitar repulsión, solo una mancha en la pared recién estrenada del barrio, coherentemente con su estética de la discreción, con la ferocidad poética y la densidad afectiva que caracterizan su escritura (Jossa, 2020). Ambos autores defienden, por antítesis hipotética, ya que los personajes no la ponen en práctica, la posibilidad de una acción individual y colectiva, de una existencia pensada como praxis y no como mero residuo. Mariana Enriquez, en cambio, insiste en el horror, describe la sangre chorreando de las heridas, la descomposición de los cuerpos. La inteligencia de la autora reside en utilizar e incluso desenmascarar los procedimientos de un género que la seduce, para exasperar el perímetro dialéctico entre protección y negación de la vida. En “El chico sucio”, la noche oscura en el barrio, las referencias a los esqueletos y

los rituales, y sobre todo la insistida descripción del cuerpo torturado y violado del niño, alimentan una sensación de terror. Asimismo, la descripción de los cuerpos de las tres chicas asesinadas, en “Mis muertos tristes”, es espeluznante: “Una tenía la cara destrozada de disparos y miraba la copa de un árbol con lo que quedaba de ojos” (14). La superposición de detalles macabros y la representación precisa de la vestimenta (las medias de marca baratas manchadas de sangre, la ropa demasiado corta, el pelo teñido) tienen el efecto de volver familiares a las chicas muertas y luego a sus fantasmas, pero no en el sentido de domesticar el horror, al contrario, de aumentarlo, porque la familiaridad alimenta la sensación de que cosas horribles le pueden pasar a cualquiera.

De ahí surge el miedo, una pasión que muestra su ambivalencia también en relación con la responsabilidad, en cuanto puede disuadir a la acción o exhortar a cumplirla. Los golpes en la puerta suscitan el miedo a lo que podría pasar si se abre y lo que podría pasar a los niños si no se abre. Sin embargo, abrir la puerta no significa dejar de lado la autopreservación, ni cumplir con mandatos de altruismo o una lógica sacrificial, ni que no haya peligro de dejarse engañar, como de hecho ocurre en otro episodio de *El eternauta*; significa más bien reconocer al otro: “Es una persona pidiendo ayuda”, como dice Ana en la misma serie, una obviedad que resuena como si fuera una revelación. Al cuestionar la idea de una responsabilidad concebida por la ley y la moral del deber, como la de la protagonista de “El chico sucio”, o de una responsabilidad “restringida”, como la de Emma, esos cuentos podrían apuntar a la paradoja de abrir la puerta a lo desconocido, aludiendo implícitamente y por antítesis a la noción de hospitalidad incondicional propuesta por Derrida (2008), una imposibilidad, un exceso que está siempre “por venir”, como una aporía que mantiene la contradicción en la tensión de una apertura al otro, sea persona o fantasma.

No se trata de buena conciencia ni de benevolencia, “la responsabilidad es excesiva o no es una responsabilidad”, dice Derrida (2005: 23). En esos cuentos el otro no se presenta pacíficamente en una noción de fraternidad o sororidad, sino en la ansiedad y el peligro. El horror está al acecho y al mismo tiempo reactiva una capacidad de sentir atrofiada. Como afirma Olivia Vásquez, “horror’s affective force is a potent experiential process” (316). Si el horror se relaciona con la injusticia social y el clasismo, provoca una agitación emocional que empuja hacia la búsqueda, aunque sea tentativa, de su contrario.

El horror fascina. Pero también cansa. El pequeño Gaspar, en *Nuestra parte de noche*, está agotado por sus componentes materiales:

Ojalá papá se muera de una vez y se termine todo esto [...] y no tenga que pensar más en habitaciones cerradas, voces en la cabeza, sueños de pasillos y muertos, familias fantasmas, párpados en cajas, sangre en el piso, adónde se va cuando se va, de dónde viene cuando vuelve, ojalá pudiese dejar de quererlo, olvidarlo, ojalá se muera (2020: 262-263).

El horror muestra lógicas destructivas, pero también la necesidad de un horizonte de posibilidades para repensar la vida. En el paralelismo de los dos cuentos, se configura una discrepancia. El horror por el cuerpo sin rostro de la mujer adicta y por los fantasmas sangrando hace que la diferencia (con respecto a la norma de lo vivos y sanos) sea un exceso, una desproporción terrorífica para la cual los personajes solicitan una reglamentación institucional. Matías, en cambio, muy parecido a los chicos anónimos de Claudia Hernández, tiene ojos interpelantes, una pequeña herida en la sien, su semblante no declara exceso sino privación, está definido por el abandono y la insignificancia. Su mirada agónica y su rostro intacto podrían remitir a una vertiente más subterránea y afirmativa de la narrativa de Mariana Enriquez, que no consiste en absoluto en un

final feliz consolador (en su narración inexistente), sino en la exaltación de la contradicción que, como he repetido, no se cierra en la reconciliación dialéctica, sino que late en la aporía, la anacronía, lo fantasmal que marcan las relaciones con la comunidad⁹.

Referencias

- Ahmed, Sara (2015), *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Amaro, Lorena (2024), “‘¿Dónde estará mi imagen?’ Muertos y no muertos en dos cuentos de Mariana Enriquez”. *Crisol*, 33, pp. 1-16.
- Arfuch, Leonor (2016), “Cronotopías de la intimidad”. Leonor Arfuch (ed.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bataille, Georges (1972), *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus.
- Bizzarri, Gabriele (2022), “El sello del (2)666: orden global y revenants periféricos en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enriquez”. *Orillas. Revista d’hispanística*, 11, pp. 11-27.
- Brescia, Pablo (2020), “Mariana Enriquez en construcción: diez tesis”. *LALT*, 14.
- Bustamante, Fernanda (2019), “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escrache’: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez”. *Taller de letras*, 64, pp. 31-45.
- Butler, Judith (2004), *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

⁹ El presente trabajo se inserta en una investigación mayor en el marco del proyecto: “Literatura, espacios y afectos: indagaciones en la narrativa latinoamericana del siglo XXI”, período 2024-2027, dirigido por la Dra. Liliana Tozzi y codirigido por la Dra. Laura Fandiño (FL, UNC) avalado y subsidiado por la SeCyT, UNC.

- Campra, Rosalba (1991), “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 49-74.
- Derrida, Jacques (1998), *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques (2008), *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Derrida, Jacques (2005), “Hay que comer’ o el cálculo del sujeto”. *Confines*, 17, pp. 1-23.
- Echeverría, Esteban (2015), *El matadero*. Bogotá: IDARTES.
- Enriquez, Mariana (2025), “Mariana Enriquez: ‘La música me obsesiona más que la literatura’”. *Página/12*. <https://tinyurl.com/mpzjjysw>.
- Enriquez, Mariana (2024a), “La disolución de los lazos sociales que se plantea en las distopías ya existe”. *El Salto*. <https://tinyurl.com/3w3sv64d>.
- Enriquez, Mariana (2024), *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2020a), “Me considero una escritora latinoamericana”. *LALT*, 14. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/i-see-myself-latin-american-writer-interview-mariana-enriquez/>.
- Enriquez, Mariana (2020), *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2018), “Entrevista con la escritora argentina Mariana Enriquez”. *História da Ditadura*. <https://tinyurl.com/2pxc7z4t>.
- Enriquez, Mariana (2017), *Las cosas que perdimos en el fuego*. New York: Penguin Random House.
- Esposito, Roberto (2006), *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Gallego Cuiñas, Ana (2020), “El feminismo gótico de Mariana Enriquez”. *Latin American Literature Today*, 14.
- García Márquez, Gabriel (2005), *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Random House Mondadori.

- Hernández, Claudia (2001), *Otras ciudades*. San Salvador: Alkimia Editores.
- Jossa, Emanuela (2024), *Desordenar la casa. Habitar en los cuentos latinoamericanos del siglo XXI*. Medellín: Sílabas.
- Jossa, Emanuela (2023), "Repensar la comunidad en la narrativa de Claudia Hernández". *Revista Iberoamericana*, 89, 282-283, pp. 473-487.
- Jossa, Emanuela (2020), "El verbo afectar: afectos y discreción en *El verbo J* de Claudia Hernández". *Altre modernità*, 24, 11, pp. 285-305.
- Jossa, Emanuela (2019), "Los huesos son un asunto político. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enriquez". *Les Ateliers du SAL*, 14, pp. 156-168.
- Pietrak, Mariola (2022), "Civilizarbarie en 'El chico sucio' de Mariana Enriquez y 'Ese zombie' de Alejandro Soffer". *Revista chilena de literatura*, 105, pp. 553-576.
- Rioseco, Marcelo (2020), "Lo raro, lo espeluznante y lo abyecto: los espacios liminales del terror en 'El chico sucio' de Mariana Enriquez". *Orillas. Rivista d'ispanística*, 9, pp. 85-97.
- Segato, Rita Laura (2016), *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Vázquez Medina, Olivia (2021), "Ugly Feelings in Mariana Enriquez's Short Fiction". *Bulletin of Spanish Studies*, 98, 2, pp. 289-317.

El mal de verdad en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enriquez

MARIA AMALIA BARCHIESI

Hipotiposis y *show* de la violencia

En la narrativa de Mariana Enriquez y en su última novela, con un sugerente título enunciativo-testimonial, *Nuestra parte de noche* (2019), parece transitar “fantásticamente” una violencia vista desde la parte de quienes la han sufrido de diferentes maneras en la sociedad argentina y la llevan inscrita en su propia carne, o bien subjetivamente, por medio de una herida o cicatriz social y colectiva. Generalmente, en sus textos se revela, a nivel figurativo-descriptivo, una verdad impía y exhibicionista de una violencia que fue, en realidad, durativa y se dilató en el tiempo, como lo expresa sintomáticamente la extensión de la novela con sus 667 páginas que abarcan un periodo de tiempo comprendido entre 1960 y 1997, años signados por intermitentes dictaduras militares en Argentina.

La novela está dividida en seis partes que corresponden a distintos momentos de estas casi cuatro décadas de historia argentina, presentadas de manera no cronológica mediante el relato de diferentes personajes con sus respectivos puntos de vista. Uno de ellos es Juan Peterson, cardiopático congénito adoptado de niño por una familia adinerada perteneciente a una vieja orden secreta. Lo vemos en su lucha por proteger a su hijo de convertirse en esclavo de dicha orden, con la cual él mismo está obligado a colaborar en ritos agotadores de metamorfosis corporales en calidad de médium de la Oscuridad, una deidad salvaje, loca y feroz a la cual la secta rinde culto en una suerte de alegoría asaz

explícita que se construye con metáforas que forman parte del imaginario discursivo de la represión en Argentina: la Oscuridad, a saber, “chupa” y mutila cuerpos para “alimentarse” y así poder revelar cómo evadir la muerte, para ello sus miembros realizan actos profundamente repugnantes y monstruosos. Mi intención, por lo tanto, no es centrarme en el contenido o trama de este texto, sino en su “materialidad” carnal, significativa y constante, que se hace ostensible, obsesivamente, a lo largo de sus cuantiosas páginas.

Como ya apuntamos, la novela exhibe sintomáticamente una verdad que se expresa bruscamente y se describe puntillosamente mediante la figura retórica de la hipotiposis, un tropo recurrente en el relato *massmediático*, el jurídico-testimonial y la crónica policial. Dicha figura, cabe agregar, ya estaba presente en la narrativa de Mariana Enriquez, en sus volúmenes de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Sus hipotiposis son un dispositivo figural que asume la forma de un *zoom* descriptivo-plurisensorial de los cuerpos retorizados de los protagonistas de sus narraciones. En *Nuestra parte de noche*, los cuerpos del médium Juan y su hijo Gaspar, junto a los de otros personajes, están marcados por cortes, heridas, mutilaciones o cicatrices provocados por una violencia brutal e implosiva que circula secreta e invisible, análogamente a la violencia oculta de la dictadura argentina entre los años 1976-1983 que se perpetró tenazmente en los centros de torturas llamados cruelmente “quirófanos”. La impresionante puesta en primer plano en la novela de la observación “quirúrgica” de los cuerpos martirizados de sus personajes reenvía al lector al *imprinting* de la cruda verdad del horror consumado en los cuerpos de las víctimas de la dictadura argentina, a la brutal epifanía que irrumpe y estalla en la escena social argentina a mediados de los años ochenta, cuyo impacto y trauma “informativo-cognitivo” padeció también Mariana Enriquez en su niñez, en calidad de obligado testigo de una generación posterior, según ella misma relata en diferentes entrevistas. Una violencia oscura

y secreta que salió repentinamente a la luz, si adoptamos una perspectiva semiótico-aspectual¹, de modo despiadado y “explosivo”. Aplicamos también aquí las nociones del semiótico Yuri Lotman (2011) de explosión, cataclismo y colisión social para explicar el estallido y cambio radical que tuvo lugar en los primeros años de democracia argentina, primordialmente gracias a la irrupción mediática y espectacular del *Nunca más. Informe de la Conadep*, 1984², una suerte de *show* mediático del horror, como lo define Emilio Crenzel (2008) en su ensayo sobre la historia política del informe *Nunca más*:

A este clima de presiones, se añadía el mencionado “show del horror”, la revelación diaria en la prensa de la exhumación de cadáveres en cementerios públicos, denuncias sobre la existencia de centros clandestinos, testimonios de secuestros, torturas y crímenes perpetrados por las Fuerzas Armadas que excitaban la sensibilidad ciudadana y acrecentaban su expectativa en la Comisión (89).

Los crímenes del proceso militar fueron transmitidos por radio, prensa y televisión, con descripciones sumamente detalladas de torturas. En el informe, esencialmente

¹ La “aspectualidad” permite abordar un texto, una narración, también una imagen como un proceso susceptible de segmentación con respecto a la mirada de un observador —mayormente implícito—emplazado en el discurso. Estas dinámicas se describen a través de categorías aspectuales que articulan las oposiciones duratividad vs. puntualidad, perfectividad vs. imperfectividad, incoatividad vs. terminatividad. Estas dan cuenta, respectivamente, de la duración extendida o instantánea de un proceso, de su estatuto de realización o no realización y, por último, de ser captado al comienzo o al final de este. Para una profundización sobre el tema, véanse las entradas correspondientes en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, de Greimas y Courtés (1982).

² El 20 de septiembre de 1984 la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), formada en diciembre de 1983 para investigar las violaciones a los derechos humanos por mano de la dictadura militar, entregó al presidente Raúl Alfonsín el *Nunca más*, el informe que documentaba la existencia de 340 centros clandestinos de detención y 8.961 casos de desapariciones.

massmediático, prevalecía por razones procesuales la hipotiposis de la tortura. Recordemos el terrible primer testimonio de una de las víctimas, el doctor Norberto Lewsky, quien declaró ante la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) en 1985. Su espeluznante relato incluido en dicho *dossier* hizo que muchos argentinos renunciaran a leerlo integralmente.

Precisamente al informe hace explícita referencia Mariana Enriquez en una entrevista extremadamente reveladora, en la que lo reconoce como texto fundacional de su literatura:

Mi tercera lectura de terror fue acerca del horror real. En 1984, el primer año después de la dictadura, se publicó el *Nunca más*, libro que incluía el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y los crímenes cometidos por el régimen de los generales entre 1976 y 1983. Recuerdo haber leído un testimonio sin parpadear, con el corazón acelerado y las manos húmedas. No temía que mis padres me encontraran leyendo ese libro “para adultos”. En mi casa no había restricciones de ningún tipo en cuanto a las lecturas, mucho menos limitaciones de edad. Ocurría que por primera vez el terror no me tomaba de sorpresa: el texto anunciaba que el testimonio reproducido a continuación no sería interpretado ni resumido, porque su contundencia era tal que condensaba la barbarie. Yo sabía que encontraría párrafos terribles. Ya había buscado en el diccionario la palabra tortura y mi padre había ampliado la definición (él creía que un niño tenía derecho ciudadano a saber el infierno de país que le tocaba). Pero no esperaba estas palabras: “Un día me tiraron boca abajo sobre la mesa, me ataron (como siempre) y con toda paciencia comenzaron a despellejarme las plantas de los pies. Supongo, no lo vi porque estaba “tabicado”, que lo hacían con una hojita de afeitar o un bisturí. A veces sentía que rasgaban como si tiraran de la piel (desde el borde de la llaga) con una pinza. Esa vez me desmayé (Enriquez, 2019a).

El brutal detallismo que fue necesario reproducir en el *Nunca más* se pondrá en escena constante y sintomá-

ticamente en la narrativa de Enriquez. Revelaciones traumáticas de secretos y crímenes del poder que siguieron sumándose, para la autora, dolorosamente durante un largo periodo posdictatorial en Argentina:

Mi infancia transcurre durante la dictadura. Y la dictadura no se termina cuando se termina, porque después vienen todos los años de enterarse de lo que pasó, la historia de las víctimas. El trauma de las víctimas tampoco termina en ellas, sino en los hijos de la víctima, y se expande y queda una sociedad que es complicada (Caballero, 2022).

Cabe agregar el hecho de que los *mass media* con respecto a la memoria cultural son lugares de síntesis de puntos de vista individuales y colectivos sobre el pasado, pues no existe distinción entre la representación histórica y la representación popular, están fundidas (Demaria, 2007: 49). El testimonio es siempre un discurso con vocación mediática, como lo fue el *Nunca más*, en el cual la hipotiposis desempeñó un papel de vital importancia. Pero veamos más de cerca dicho recurso.

La hipotiposis consiste en narrar o describir algo de tal manera que parezca que los acontecimientos se presentan y desarrollan ante nuestros propios ojos de manera vívida, es decir, en “hacer ver” mediante lo narrado o descrito una imagen presente y creíble. Ha sido utilizada en discursos verbales y escritos, en la prosa y en la poesía, así como en las artes plásticas. A través de ella, el observador sabe que está ante una imagen veraz, destinada a provocar una reacción emocional intensa. Por dicho motivo ha sido el tropo más utilizado para suscitar horror, piedad o indignación. Helena Beristain en su *Diccionario de retórica y poética* (1985) la define así: “si la pintura contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial, se denomina hipotiposis o evidencia (*evidentia*)” (138).

En las narraciones de Mariana Enriquez circula, por lo tanto, una violencia explosiva, ya mediatizada y espectacularizada y, a su vez, diseccionada por la hipotiposis de lo visto o focalizado desde la parte de quienes la han sufrido en primera persona, de los damnificados —las víctimas testigos—. Una violencia inscrita en su propia carne a través de heridas o cicatrices. La herida, según Mengoni (2004), es el umbral de acceso a un interior prohibido del cuerpo, o a un teatro interior y secreto, espacio contenido y normalmente invisible, un interior visceral que en un contexto normal jamás se expone, solo se entrevé. Dicha violencia puede aparecer marcada en el cuerpo en el horizonte terminativo de la cicatriz, figura en la cual se agota el movimiento de la carne, que mantiene su huella y memoria indeleble (Mengoni, 2004: 484).

Con relación a estas últimas consideraciones, leemos en *Nuestra parte de noche*:

El médium se acercó a ella, la rodeó con sus pasos lentos, y usó tres de sus uñas doradas para rasgarle la espalda de un zarpazo. La sangre le chorreaba por las piernas desnudas, le dibujaba un cinturón oscuro: los Iniciados miraban boquiabiertos. Después contarían que los tajos, tan profundos, habían dejado ver la columna y las costillas. La chica trastabilló, pero el médium la sostuvo y, con su otra mano, que estaba volviendo de a poco a la normalidad —ya no tenía las uñas de garras amarillas, ahora tan solo era deforme y negra, reumática—, le acarició la espalda herida. Y dejó de sangrar. Y los tajos se transformaron en cicatrices oscuras, como si la mano estuviese cargada de tiempo (2019b: 135).

La centralidad de la descripción del cuerpo y de la carne en la narrativa de Enriquez parece nutrirse de la matriz retórica general del *Nunca más* y de los testimonios de los sobrevivientes, como en el caso del libro *Poder y desaparición* (2004), de Pilar Calveiro. En todos estos textos testimoniales el cuerpo es el lugar que muestra la evidencia de la verdad (Fassin y d'Halluin, 2004: 598), ya que es la información

que este proporciona la que hace posible determinar la presencia de las huellas de las torturas. Si un cuerpo es capaz de conservar, a título de memoria figurativa, las marcas de sus interacciones sensoriales con otros cuerpos, podemos por lo tanto formular la hipótesis de que un sujeto de enunciación, que sería también un cuerpo, es susceptible de “testimoniar” sus experiencias, según escribe Fontanille (2004).

La dimensión del secreto

Concentrémonos ahora en la dimensión semiótica del secreto y de la verdad que atraviesa subrepticamente la narrativa de la escritora argentina. Comencemos con dos entrevistas en las que explica lo que significó para ella el periodo de la dictadura argentina:

Sí, era inescapable. La dictadura argentina era muy “secreta”, la violencia era feroz, pero ocurría de noche, las prisiones eran secretas o, como decimos acá, “clandestinas”. En mi casa se sabía lo que ocurría hasta un punto, sobre todo que la gente desaparecía (o sea, era encarcelada y luego asesinada), y ese silencio y esa muerte silenciosa alrededor fue algo que me marcó de manera inevitable. Muchas veces trato de no escribir sobre la dictadura, pero, como todo trauma, es difícil de callar (Zhou, 2023: 185).

Aquello fue un secreto horrible que cargué durante mucho tiempo. Sentí el horror muy cerca. El pasado, cuando es traumático socialmente, como lo fue durante la dictadura, es imposible sacárselo de encima. Evocar esa realidad me resultaba fácil, incluso por el lenguaje de la propia dictadura. Para los argentinos, la dictadura es un trauma imposible de resolver, una cicatriz que no sana (Menéndez Mora, 2019).

El cometido de Mariana Enriquez consiste en escribir una “narrativa de la verdad” o de la “aparición” de la verdad de la desaparición, por ello su prosa puede definirse “impía”,

carente de todo pudor; esta se opone semióticamente a un secreto político, biopolítico y lingüístico; un secreto que, en términos lógico-narrativos y cronológicos, en el contexto argentino, antecede dicha verdad. Su abrupta e intensa revelación es un acto que se renueva constantemente en su narrativa, como una suerte de *type*³ descriptivo de cuerpos marcados por cicatrices y heridas, mutilaciones o deformaciones. Un *type* que se actualiza (*token*) en su literatura, aplicándolo, a nivel temático, a otras realidades sociopolíticas monstruosas actuales, como la pobreza en aumento y la contaminación ambiental en Argentina, que siguen marcando institucionalmente los cuerpos con retóricas similares. Un ejemplo, entre tantos otros, lo constituye el relato “El chico sucio”, que forma parte del volumen de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego*, en el cual se describe mediante hipotiposis un cuerpo “monstruoso” desarmado en su integridad codificada, a través de diferentes operaciones retóricas. La hipotiposis enfoca un cuerpo que se retoriza monstruosamente por sustracción:

en el estacionamiento en desuso de la calle Solís, había aparecido un chico muerto. Degollado. Habían colocado la cabeza a un costado del cuerpo. A las diez se sabía que la cabeza estaba pelada hasta el hueso. También que los párpados estaban cosidos y la lengua mordida (Enriquez, 2016: 22).

Hallamos un procedimiento similar en el cuento “Carne”, de *Los peligros de fumar en la cama*, en el cual la hipotiposis enfoca las heridas del cuerpo de un exitoso músico de rock suicida, cuyo cadáver, hallado en una habitación de hotel, delata la misma “duratividad” de la tortura leída en el *Nunca más*, en este caso, de prolongadas operaciones de autolesión:

³ Para los conceptos de *type* y *token*, véase Eco, *Trattato di semiotica generale* (1975).

Cuando la desesperación se contagió a las adolescentes del interior del país, el hallazgo del cuerpo de Espina provocó un terror desconocido en los padres desorientados. Santiago apareció en una habitación de hotel de Once, con todo el cuerpo cortajeado, había usado una gillete, y un tramontina a conciencia para despellejarse los brazos, las piernas, el vientre. En el brazo izquierdo había cortado hasta el hueso. En el pecho era posible ver el esternón. Y posiblemente seminconsciente se había cortado la yugular con un tajo audaz y preciso. No se había mutilado la cara (Enriquez, 2017: 147).

En el relato “Donde estás corazón”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*, la hipotiposis ilumina compulsivamente las cicatrices de uno de sus protagonistas:

Tenía tres cicatrices, no una. Le abrían el esternón en canal. Un observador casual hubiera visto solo una, pero yo las distinguía, la primera transparente, delgada, casi oculta por la segunda de un rosa opalino, que brillaba como trazada con esmalte, la última, más ancha, brutal, era más oscura que la piel (me había detallado ese procedimiento tan doloroso), era enorme, torpe [...] las pequeñas cicatrices en el estómago, discretas, estaban distribuidas al azar. La piel de la parte interna del codo estaba marcada como la piel de un adicto. Había otra cicatriz corta, un hundimiento oscuro en el lado derecho del cuello. Tantas marcas y la respiración difícil, y los labios enormes que a veces tomaban un color azul como el de sus ojos (2016: 120).

Ahora bien, sobrevivir conscientemente al *shock* de una cruenta verdad con su bagaje de muerte, horror y desaparición implica un procesamiento que para la autora asumió las semblanzas de su personal literatura “fantástica”, con un cierto sentido catártico, pero también con un cariz de impertinente *ready-made* de una disgustosa materialidad corporal y de aspectos irracionales e incomprensibles de la realidad sociopolítica argentina. De aquí que su narrativa, en realidad, no despierte miedo o terror, como comúnmente suele atribuírsele, sino más bien repugnancia, asco o

repulsión, sensaciones disfóricas asociadas al horror retrospectivo de una generación posterior ante el descomunal magma de cercanía sensorial del dolor, ante una excesiva presencia corporal desfigurada y chocante, es decir, ante la insoportable saturación de cuerpos torturados y asesinados. A mi entender, las hipotiposis de sus relatos y novelas nos hablan de un “yo-carne”, noción acuñada por Jacques Fontanille. En su ensayo *Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo* (2016), define el cuerpo como una “envoltura sensible”, que determina un dominio interior y un dominio exterior. Por donde un cuerpo se desplaza determina en el mundo una toma de posición, una división entre *universo exteroceptivo*, *universo interoceptivo* y *universo propioceptivo*, entre la percepción del mundo exterior, la percepción del mundo interior y de las modificaciones de la envoltura-frontera. Sobre estas premisas elabora una tópica del cuerpo que contempla diferentes instancias o capas sensibles: 1) El “sí cuerpo-propio”, concebido como una envoltura, reconocible como el tacto y el olfato, dirigida hacia el exterior; en su condición de membrana, protege el mundo interior del mundo exterior; 2) el “sí cuerpo interno”, o el lugar de los acontecimientos interoceptivos, como el sabor, pero también un campo interno invadido por el olor que atraviesa con la respiración, la membrana o envoltura del “sí cuerpo-propio”. Este cuerpo interno se construye como control de atención “dirigida hacia”; 3) el “yo-carne” es la materia viva y sensible, el sustrato dinámico de la senso-motricidad y las tensiones vibratorias (incluso sonoras). Se trata de la masa palpitante, motora y deformable con el movimiento, y de la sensación. Es el lugar corporal de la inmediatez (Fontanille, 2016: 164).

La envoltura del cuerpo cumple al menos cinco determinaciones funcionales: a) identifica una forma; b) cumple la función de contención respecto al “yo-carne”; c) cumple el papel de filtro respecto a las relaciones entre la carne y el ambiente; d) se ofrece como superficie de inscripción de trazos y marcas, sea con respecto a acontecimientos

interiores, sea con respecto a acontecimientos exteriores; e) integra y vincula las diferentes sensaciones locales y una red cenestésica. El cuerpo puede interpretarse por su posición deíctica (cuerpo-punto), por la “materialidad” que lo identifica (cuerpo-carne), por la determinación funcional de sus fronteras (cuerpo-envoltura), por la apertura de un teatro interior de valores cuya diégesis es imperceptible desde el exterior (cuerpo cóncavo) (Basso Fossali, 2009: 39).

Basándonos en estas consideraciones semióticas, podemos afirmar que los textos de Mariana Enriquez exhiben monstruosamente el teatro de una intimidad corporal, su “yo-carne” o materialidad recuerda la interioridad vulnerada de cuerpos en los que toda tortura excava para quebrantarlos, ya despojados de su “envoltura” y sus fronteras. En sus hipotiposis, reproduce, diestramente —empleando aquí la célebre noción estético-política de Baudrillard (1987)— la “obscena” apertura de un cuerpo que se ha torturado para hacer ver o sonsacar lo que normalmente debe permanecer secreto. En dichas narraciones, advertimos el acecho de una intrusa cercanía corporal que penetra disgustosamente —ubicándonos ya en la instancia lectora— en los fueros íntimos y personales del lector-observador. En términos proxémicos, estas vívidas descripciones logran simbólicamente transgredir la “burbuja” del lector, expresión que ideó Edward Hall para definir en el campo antropológico los diferentes estratos que constituyen el espacio personal de cada individuo⁴. Las hipotiposis de Enriquez son representaciones corporales minuciosas que muestran impertinente esa misma “marca” a la que ella alude en diferentes entrevistas:

⁴ El campo de la proxémica fue introducido por primera vez por Edward Hall en 1966, quien lo definió como las observaciones y teorías interrelacionadas sobre el uso que el hombre hace del espacio como elaboración especializada de la cultura. Propuso las llamadas “burbujas de reacción”, que dividen el espacio que rodea a un individuo en cuatro zonas: íntima, personal, social y pública (Hall, 1966).

la marca de la violencia política en el continente, aunque no la hayan sufrido nuestros cuerpos concretos, la sufrimos en nuestras subjetividades. Y eso de alguna manera aparece en la literatura, a veces de forma obvia, otras más oblicua, pero creo que es ineludible (Dixon y Enriquez, 2020).

Las transformaciones de la carne

A fin de adentrarnos en el horror “carnal” que despliega la novela *Nuestra parte de noche*, exploramos en primer lugar las etimologías y significados de los vocablos “horror” y “terror”. Una veloz consulta de diferentes diccionarios, entre ellos el *Diccionario de la Real Academia Española*, junto a la lectura de las agudas consideraciones de Adriana Cavarero en su ensayo *Orrorismo. Ovvero della violenza dell'inerme* (2022), nos permite establecer diferencias semánticas entre los vocablos “terror” y “horror”. El primer término para Cavarero radica principalmente en la experiencia física de quien tiembla de miedo (del lat. *terreo*), se le eriza el cabello y experimenta la necesidad de huir del peligro inminente. La definición del *DRAE* es la siguiente: “del lat. *terror*, *-ōris*. m. Miedo muy intenso”. El horror, por su parte, presenta características opuestas. Según las acepciones del mismo diccionario consultado: “Del lat. *horror*, *ōris*. 1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso; 2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo; 3 m. Atrocidad, monstruosidad, enormidad. U. m. en pl.”. A entender de Cavarero, la “física del horror” no tiene relación con la reacción instintiva ante la amenaza de muerte. Está más bien relacionada con el instintivo disgusto por una violencia que, al no conformarse con matar porque matar sería demasiado poco, su objetivo es destruir la unidad del cuerpo, encarnizándose con su constitutiva vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de la vida humana, sino más bien la condición humana misma, ya que encarna la singularidad de los cuerpos vulnerables. Carnífiles, masacres, torturas y otras

violencias aún más crudamente sutiles forman parte de este cuadro. Si bien, sostiene la filósofa italiana, se ha elegido simbolizar el mito de Medusa con su cabeza amputada, el repertorio que el horror depara a la atrocidad en la escena es amplio y complejo (2022: 14-15). El horror, además, es una pasión eminentemente visual que tiene que ver con un instintivo disgusto ante la visión de algo repugnante que congela y paraliza, como la cabeza amputada de Medusa, que repele por la visión del desmembramiento de su cuerpo, por la violencia que lo desfigura.

Para ahondar en el descubrimiento puntual de un secreto horroroso, sentido que despliega la novela de Enriquez, recurrimos a *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, en el que Greimas y Courtés (1979) definen la dimensión del secreto en el cuadrado de la veridicción⁵ como algo que “es” pero que “no parece” (1982: 347) —o “no aparece”, ya remitiéndonos al contexto del secreto de los desaparecidos y torturados en la dictadura militar—. El secreto, además, se opone para dichos semiólogos “a lo que es y parece serlo”, esto es, aplicado a nuestro análisis, la cruda y repentina verdad del horror que irrumpe en los años ochenta en Argentina. Su sufrimiento como consecuencia de una verdad traumática se convierte en el “*mal de verité*”, como propone Catherine Coquio en su libro *Le mal de verité ou l’utopie de la memoire* (2015), expresión que, traducida en el contexto argentino, daría lugar a una religión de la transmisión, pero donde en realidad nadie sabe qué hacer con una herencia tan monstruosa, que bloquea el acceso al futuro. Desde esta perspectiva, la narrativa de Mariana Enriquez constituiría una expresión de la angustia ante la verdad, del sufrimiento de la verdad, que se convierte en un “mal de verdad”. Y ante el abuso de memoria, como afirmaba Todo-rov (2007), surge la esperanza defraudada de una catarsis imposible, lo que en idénticos términos expresa la misma escritora: “No se puede escapar, todavía no, porque además

⁵ Entrada “Veridicción” (432-435).

decidimos tratar el trauma hablando, una manera muy psicoanalítica, muy argentina. Nosotros estamos enfermos de memoria” (Caballero, 2022).

Antes de cerrar este apartado sobre la revelación traumática de una verdad, de un secreto como dispositivo textual en la narrativa de Mariana Enriquez, cabría citar las certeras reflexiones de Denis Bertrand, quien, basándose en un texto de Nietzsche, aborda la semiótica del secreto (2012), poniendo en evidencia en primer lugar la naturaleza siempre retórica de la verdad:

A fin de cuentas, ¿qué es, pues, la verdad? Respuesta: una multitud movible de metáforas, metonimias y antropomorfismos; en una palabra, una suma de relaciones humanas poética y retóricamente potenciadas, transferidas y adornadas, que tras prolongado uso se le antojan fijas, canónicas y obligatorias a un pueblo. Es así como accedemos al secreto de las cosas que nos escapan: La “cosa en sí” (que tal sería la verdad pura, sin consecuencias) es también para el hacedor de la lengua algo del todo inconcebible y en modo alguno apetecible (35).

Recordando las declaraciones de Mariana Enriquez, y como ya lo sugerimos en el incipit de esta investigación, un episodio fundacional de su narrativa fue la revelación de la traumática verdad contenida en el *dossier Nunca más*, que se convirtió en Argentina en el relato integrado por excelencia para abordar el pasado. Un texto que cuenta con una retórica específica, con figuras e isotopías connotativas que remiten no solo al campo semántico del secreto y de la “herida” —en sentido literal y metafórico— sino también a los significados latentes en este texto de la “desintegración”, ya sea de cuerpos bajo tortura, como así también de los núcleos familiares de las víctimas y los desaparecidos durante el régimen militar argentino. En otras palabras, el objetivo que fue destruir, desarmar la unidad de un cuerpo, ya sea simbólico o de carne y hueso, quedó inscripto semánticamente en el informe y en otros textos, y también retóricamente como el sistema de metáforas que se forjó en el ámbito de

los centros clandestinos de reclusión, cuyo corpus lúcida-mente recopila Pilar Calveiro en *Poder y desaparición*. Estos textos documentan no solo el horror de asistir al propio desmembramiento corporal y psicológico que describieron y volvieron a revivir los mismos testigos sobrevivientes, como en el mito de Medusa, personaje mitológico que asiste al horror de su propia desfiguración por mano de Perseo. Horror que afectó similarmente con sus efectos patémicos a los metatestigos de la Conadep, los redactores del informe y, análogamente, a sus lectores, la población argentina, sacudida y sobrecogida ante tanta materialidad corporal arruinada y devastada, ante la múltiple y despiadada gama de estados de cuerpos humanos vulnerados, ante las variaciones y transformaciones de su carne: carne martirizada, golpeada, acribillada, mutilada, cortada, herida, cicatrizada, despellejada, etc., que Enriquez ilustra pormenorizadamente en *Nuestra parte de noche*.

[Gaspar] se quedó mudo cuando vio el brazo, la herida del brazo: en la sangre del corte, tan rojo, la piel y el músculo se desprendían como algo comestible, como la carne bajo la luz de la heladera en la carnicería; se veía el blanco del hueso (314).

Ubicándonos en la última parte de la novela, “Las flores que crecen en el cielo, 1987-1997”, leemos esta extensa hipotiposis:

La radiografía dejó a todos boquiabiertos. Uno de los estudiantes tuvo que salir de la sala de rayos y Vicky lo oyó vomitar, lejos, como en un sueño. Ella y el jefe de guardia miraban la radiografía y se miraban entre ellos y volvían a la radiografía. El esternón estaba partido y no por la sierra de un cirujano. Los cortes parecían de una gran tijera, astillados, irregulares. Posiblemente se habían hecho con algo similar. Una podadora, por ejemplo. Y el hueso estaba abierto, no lo habían intentado cerrar con ningún método: solo habían cosido la piel. En el espacio que quedaba entre los huesos del esternón partido, presionando los pulmones, había un brazo.

Un brazo muy pequeño, no el de un adulto. Un brazo de niño. Que no sea el brazo de uno de sus hijos, pensó Vicky, por favor, por favor. El brazo se veía clarísimo. Había sido cortado bajo el codo. Tenía los cinco dedos y sus huesos. Dios quiera que sea de un maniquí, dijo el médico de guardia, y salió corriendo. No es de un maniquí, pensó Vicky, y él lo sabe, pero no lo quiere reconocer, no puede decirlo en voz alta. El jefe pidió un quirófano, pidió cultivos, pidió antibióticos. Está en *shock* séptico, se dijo Vicky. Mientras esperaba el resultado de la cirugía en la guardia, ahora atendiendo a un hombre que se había cortado un dedo con un cuchillo de asador al intentar despegar carne congelada del freezer, pudo pensar racionalmente y con toda claridad se dio cuenta de que Luis se iba a morir. Era un brazo humano. Tenía huesos. Estaba en el espacio entre el corazón y los pulmones. Era posible que hubiese dañado todos los órganos con una infección. El brazo sin duda estaba ya en descomposición. Eso había causado la sepsis (631-632).

Ready-made literario, sin duda, de una carnicería “encarnada” lingüísticamente en las hipotiposis de las torturas corporales de los testimonios y, principalmente, en la sádica nomenclatura que se atribuía a los cuerpos de los presos o desaparecidos durante el proceso militar: “bultos”, “paquetes” vivos o muertos, arrojados al mar o quemados, o bien en los innumerables hallazgos forenses de restos óseos en las fosas comunes que conforman hoy un macabro substrato de la memoria argentina. Un *surplus* de corporeidad presente asimismo en el perverso *embodiment* lingüístico⁶ que

⁶ El *embodiment* o corporeidad, recordamos, es el punto central en la visión que la lingüística cognitiva tiene de la metáfora. Según este término, el significado se basa en la naturaleza de nuestros cuerpos y de nuestra percepción, en nuestra interacción con el entorno físico, social y cultural que nos rodea. Los conceptos tienen, pues, su base en nuestra experiencia corporal y luego se elaboran en nuestra imaginación a través de la metáfora y la metonimia. Para la teoría cognitiva las metáforas conceptuales se fundamentan y están motivadas por la experiencia humana. Experimentamos la conexión entre dos dominios y esto justifica que lo asociemos conceptualmente. Las experiencias en que se fundamentan las metáforas no son solo corporales sino

es posible extraer de la jerga de los torturadores en la que se advierte un *spectrum* semiótico de las ya mencionadas transformaciones de la carne torturada y desaparecida. Recordemos lo declarado por el cabo de la Marina Raúl Vilariño que prestó servicios en los grupos operativos de la Escuela de Mecánica de la Armada, el cual expresa que la rutina de la tortura en los centros de detención clandestinos entre los años 1974-1983 se había “hecho carne”⁷ en los victimarios. Estas son las declaraciones que Calveiro transcribe en su libro testimonial:

—¿Usted a qué grupo pertenecía? —¿Yo? Al que salía a la calle... Nosotros solo llevábamos al individuo a la Escuela de Mecánica de la Armada... Siempre esperé que me tiraran antes de tirar yo... Yo, por mi parte, entiendo por asesino a aquel que mata a sangre fría. Yo, gracias a Dios, eso no lo hice nunca... los chupadores deteníamos al tipo y lo entregábamos. Y perdíamos el contacto con el tipo... lo dejabas allí. Lo más peligroso para el detenido comenzaba allí... nunca me iba a tocar torturar. Porque a eso se dedicaban otras personas... No está dentro de mí el torturar. No lo siento... [Sigue Vilariño:] Allá por el 78 (se van las patotas y) se quedan los torturadores, los que habían matado, los que habían quemado... Veo cómo se había perdido sensibilidad... Noté que faltaba sensibilidad, delicadeza... O que ya estaban tan, tan rutinarios con eso que ya era normal que... No sé cómo explicarle: se les había hecho carne. —¿Qué era lo que se había hecho rutina? —El torturar, el no sentir sensibilidad, el no importar los gritos, el no tener delicadeza cuando uno comía: contaban herejías (Calveiro, 2004: 40).

Las víctimas bajo tortura se “quebraban” y los torturadores metonímica o metafóricamente le “arrancaban”

que pueden ser también biológico-culturales, cognitivas y de percepción. Ver Gutiérrez Pérez (2010: 36-44).

7 Es interesante transcribir las acepciones de dicha expresión en el DRAE: “hacerse carne: 1. loc. verb. Cebarse en el dolor. 2. loc. verb. Dicho de una persona: Alborotarse y maltratar su propia carne. 3. loc. verb. Encarnarse, tomar realidad”.

información, mutilando, destrozando cuerpos, solo para mencionar algunas muestras de esta encarnación lingüística de la tortura, que recoge e interpreta perspicazmente Pilar Calveiro:

Fue la ceremonia iniciática en cada uno de los campos de concentración-extermínio. La llegada a ellos implicaba automáticamente el inicio de la tortura, instrumento para “arrancar” la confesión, método por excelencia para producir la verdad que se esperaba del prisionero, criterio de verdad para producir el quiebre del sujeto (35).

En *Nuestra parte de noche*, las transformaciones del cuerpo, de la carne, así como las experiencias sensoriales de una violencia truculenta convergen en la figura de Juan, suerte de chivo expiatorio que cataliza todo el dolor y las mutaciones de la carne ya mencionadas, sea a partir de la metamorfosis de su cuerpo en su devenir la oscura divinidad, sea a través de su alegórica percepción multisensorial y colectiva del dolor de la tortura y del proceso de desaparición:

Se miró las manos: ya no eran suyas. Ya eran negras, como si las hubiese hundido en un pozo de brea. Totalmente negras hasta por encima de las muñecas. Y la forma también cambiaba. De a poco y sin dolor, los dedos se agrandaban: al principio parecían afectados por un súbito reumatismo y en un parpadeo las uñas se hacían largas y fuertes, corvas, dagas doradas. Esa era su marca de médium, la metamorfosis física que lo señalaba y condenaba. El dios de las uñas de oro (130).

Algunas páginas más adelante, leemos: “Las manos. Tali las vio cuando las extendió. Garras de pájaro completamente negras, quemadas, pero de aspecto pegajoso. Las uñas doradas brillaban como cuchillos a la luz de las velas” (133). Esas uñas con las que paradójicamente la Oscuridad-Juan hiere, corta y luego cauteriza y repara, condensando en él mismo el poder de la transformación de la carne, el proceso biológico de cura natural de toda herida; poder que ante sus

adeptos lo convierte en un dador de muerte y vida, como sucedió en los centros de detención clandestinos, según el relato de Pilar Calveiro:

hay algo que se agita internamente en un hombre que destroza a otro. Hay algo que reclama la afirmación de su propia humanidad, porque en el intento de despersonalización de la víctima él mismo se despersonaliza, se deshumaniza. En muchísimos relatos aparece el intento de “reparación” del torturador sobre la propia víctima, como si pudiera escindir su condición de torturador frente a un cuerpo sin rostro de su condición humana frente a la persona del torturado (2004: 43).

El componente estésico-sensorial del castigo corporal, las agitaciones de la carne, y la repercusión social que posteriormente estos tuvieron emergieron muy a menudo en la novela de Enriquez:

La ciudad gritaba, el aire estaba lleno de ruegos y rezos y risas y aullidos y sirenas y la vibración de la electricidad y chapoteos, pero él no podía convencerse de volver a su casa y no había nadie que pudiese recibirlo salvo su familia. Volvió a la casa por la noche, cuando los ruegos y los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo entero hinchados, otros que se arrastraban encerrados en bolsas de arpillera, una legión que no conseguía hacer desaparecer (89).

Cito otros fragmentos similares:

Juan [...] sintió el temblor de una reciente fosa de muertos no identificados (76);

Escuchaba la voz del demonio, que le retumbaba en todo el cuerpo. Preguntaba, en un lenguaje que no podía traducir, que Juan no conocía, pero comprendía, “por qué”. Por qué había sido llamado, quería saber. Por qué le estaba infligiendo el horror de la obediencia. Juan sintió la respiración de

Gaspar contra su pecho y también cómo su cuerpo entero, al límite de sus energías, temblaba: sus brazos brillaban como si hubiesen estado sumergidos en agua (98);

El temblor que le recorrió el cuerpo fue tan violento que temía estar sufriendo convulsiones (99);

Juan sintió que la violencia le encendía el estómago. El corazón le latía demasiado rápido, a un ritmo desordenado (104).

En la cuarta parte de la novela, “Círculos de tiza, 1960-1978”, Gaspar, desde su punto de vista, describe la siguiente escena:

Su cuerpo quedó solo y flotando en la negrura y entonces retrocedí, porque sabía que la Oscuridad podía saltar, cortar, lastimar. Los hombres llegaron en ese momento con el calor de sus alientos y el fulgor de sus linternas. Mi abuelo elevó su sol de noche y vimos que la Oscuridad tapaba los árboles como una cortina pesada y en apariencia impenetrable. Él cayó de rodillas y retrocedió, como un promesante cristiano. El silencio se rompió con el ruido de la Oscuridad, que era marino y voraz, era un ruido de agua. No tenía olor. Nunca le sentí olor. Alguna gente huele descomposición; otra, frescura. Es distinto para todos. Mi padre estaba boquiabierto, como un imbécil, pero mi tío estaba llorando y se acercaba a Juan rápido, se arrojaba hacia él con los brazos extendidos, gritaba, no recuerdo qué o no entendí qué; mi abuelo trató de detenerlo y lo logró, pero no antes de que su mano izquierda rozara la Oscuridad abierta. Después cayó al suelo, con la mano ensangrentada: le faltaban varios dedos. Gritaba, pero nosotros no le prestábamos atención. Mirábamos a Juan, que tenía la cabeza colgando, el pelo sobre la cara y parecía muerto. Siguió suspendido unos instantes más hasta que la Oscuridad pareció reingresar a su cuerpo. (Yo sigo creyendo que eso es lo que sucede: él saca a la Oscuridad y después la recupera.) Cuando levantó la cabeza, no le reconocí los ojos. Todavía no eran los suyos. Caminé seguro y erguido, dejó el espacio entre los árboles, la sombra lo seguía rodeando como humo, y se agachó al lado de mi tío, que dejó de quejarse

cuando lo vio. Juan rozó la lastimadura con sus manos enormes y la herida se cauterizó. Antes, la sangre le manchó el cuerpo desnudo (387).

El recurso de expandir narrativamente el sentido literal de las metáforas ya “cristalizadas” que circulaban en los centros clandestinos de detención, luego potenciadas por los *mass media* para sedimentarse en el imaginario sociocultural argentino, radica en un artificio literario de corte fantástico que caracterizó parte de la cuentística de Julio Cortázar (Barchiesi, 2008). Muchas veces para crear la trama de un relato solía activar el sentido literal de metáforas muertas o catacresis, “La puerta condenada” o “Sobremesa” (*Final del juego*, 1956) son algunos de ellos. El procedimiento semiótico que lleva a cabo Cortázar en este tipo de escritos estriba en el despliegue textual de lo que Greimas (1983) denominó la “figuratividad de un lexema”, dicho en otras palabras: cualquier lexema es un potencial programa narrativo (Greimas, 1989: 28). Umberto Eco nos explica el concepto en estos términos: “Un semema es un texto virtual y un texto es la expansión de un semema” (Eco, 1990: 265). En *Nuestra parte de noche* observamos la dilatación narrativa de los sentidos figurados de los terribles eufemismos y expresiones metafóricas o metonímicas de los torturadores de la dictadura argentina, que se vuelven indiscretamente explícitos y literales en la trama novelesca. Estrategia narrativa que parece obedecer a la lógica general de veridicción, explosión y exhibición de un secreto que afecta diferentes niveles de la novela, en este caso, de ostensión figurativa, escenográfica e hiperbólica de un lenguaje secreto. Los verbos “chupar” —por secuestrar— y “alimentar” —los centros clandestinos se “alimentaban” con presos— son dos ejemplos de la siniestra retórica que pone en evidencia en más de una ocasión Pilar Calveiro, que Enriquez retoma y expande en la voracidad temible y feroz de la Oscuridad, y las elipsis que inflige en los cuerpos de sus víctimas sacrificiales, ya que concretamente “pide cuerpos” para “chuparlos” y “alimentarse” de

ellos: “Y vio cómo la Oscuridad le rebanaba 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” (133); “Dos mujeres, una vieja y una joven en el ritual, en el cual fue tomada por la cabeza y por un momento su cuerpo degollado siguió caminando por la oscuridad, desaparecieron dejando un rastro de sangre, los chorros que la carótida había regado sobre los devotos de las primeras filas” (133-134). Las ceremonias sacrificiales de la Orden abundan en hipotiposis *splatter*:

Esta vez eligió a una chica delgada, de pecho plano y caderas anchas, que estaba lejos de la primera línea de Iniciados aulladores, una chica que le pedía por favor con los labios, de pie, una chica que no era una loba ni una perra sumisa: una chica que parecía una serpiente, con sus ojos pequeños y su nariz chata. El médium se acercó a ella... (135).

Llama la atención en la novela de Enriquez y en muchos de sus cuentos el hecho de que sus escenografías, paisajes, campos y bosques fantásticos se hallen también configurados sobre la materialidad de lo corpóreo, como si estos fueran el resultado de un procedimiento de “reescritura semiótica”. Patrizia Violi, en su ensayo sobre los sitios de la memoria de los genocidios, asegura que estos lugares están sujetos a constantes operaciones de reescritura semiótica, lo cual se vuelve especialmente relevante en el momento en el que nos ocupamos de lugares y espacios que transforman radicalmente su función y sentido, según un doble movimiento de dessemantización y resemantización (Violi, 2014: 23). A la luz de estas observaciones, los paisajes “encarnados” de *Nuestra parte de noche*, fisonómicamente desfigurados, que están fabricados con trozos o restos de cuerpos humanos: órganos, huesos, articulaciones, torsos, parecen condensar el constante y traumático descubrimiento del horror de las fosas comunes en Argentina con los restos óseos de desaparecidos, únicos índices de la aparición, como si esta progresiva revelación hubiera inexorablemente

alterado y resemantizado la percepción del paisaje argentino. En numerosos pasajes de la novela se advierte una suerte de reelaboración literaria de la percepción colectiva ya automatizada de un paisaje definitivamente alterado por la fenomenología del hallazgo de restos de desaparecidos, un espacio antes profano que sufre una metamorfosis monstruosa, como Juan en las ceremonias iniciáticas, para asumir el carácter sacro de la memoria espectral de cuerpos aparecidos sin vida:

Todo está mal, dijo Juan. Es una escenografía. Siguió adelante. El camino después de la curva volvía a ensancharse y se abría a una pasarela flanqueada por árboles. Laura apuntó con el dedo a las ramas y Juan se acercó. Las ramas y el suelo estaban llenos de huesos. Roídos la mayoría, limpísimos, y viejos. En los árboles se armaban extrañas decoraciones, adornos de falanges y fémures entrelazados, unidos con ramas finas, formas delicadas, geometrías de carnívoro. Juan tocó algunas, trató de memorizarlas. Parecen una escritura, le dijo Laura. En el suelo, los huesos estaban desparramados sin objetivo claro. ¿Vendría alguien, más tarde, a entretenerse armando estos colgantes? Juan tocó una de las decoraciones, que se desprendió y cayó en su mano abierta, como una fruta madura. La observamos. Formaba un signo, un sello. Juan dejó la mano abierta y cayeron tres más. Él agradeció y las guardó en el bolsillo. El camino estaba cubierto de huesos hasta donde alcanzamos a ver. Había de todas partes del cuerpo y de todos los tamaños. ¿Eran restos de banquetes de siglos? ¿Se traía gente aquí a morir? ¿O solamente habían trasladado huesos para hacer este camino mortuario? No había olor. Eran huesos antiguos o habían sido degustados hasta que no quedó sobre ellos ni un resto de carne (431).

La novela concluye precisamente con esta significativa escena en la que Gaspar se adentra en un bosque fantástico:

No hubo respuesta. Cerró los ojos. Vio a una chica rubia, desnuda, que caminaba bajo un cielo sin estrellas. Perdida, pero no asustada. La vio bailando sobre un camino de tierra roja, con hilos de lana colgando del brazo y de las piernas,

desprendida, desatada. Vio un planeta negro sobre el río. Vio a su abuela sin labios y sin nariz. Vio velas en el bosque y a una joven en cuatro patas caminando sobre huesos. Vio a hombres y mujeres corriendo, todos mutilados, algunos sin piernas, se arrastraban o giraban sobre sí mismos. Vio a un perro blanco hambriento, el espinazo como bolas de metal incrustadas en el lomo. Vio a una chica de vestido rojo, sentada junto al pantano; algo que salía del agua le comía las piernas, pero ella no se quejaba. Vio un torso pálido en un campo de flores amarillas. En esa tierra él podía entrar y salir y buscar. En esa tierra él era bienvenido. Si ella seguía ahí, podía encontrarla. ¿Sería una niña todavía? ¿Qué le habían dado de comer? ¿El lugar había sido una boca para ella? Tenía que estar seguro. Del otro lado, el tiempo era otra cosa. Podía buscarla (666).

“El esplendor del suplicio”

Se advierte entonces en la novela de la escritora argentina la presencia de un específico dispositivo figural de la violencia: una violencia frontal, exhibida, explosiva, desmesurada y aumentada, impactante y chocante, que se inscribe en lo que Foucault denominó el “esplendor del suplicio” (1975) o de la tortura, y Baudrillard (1987) la “espectacularidad obscena”. Sus detalles cruentos, escalofriantes, son también el fascinante “esplendor” del crimen, el accidente y la catástrofe, como subrayan Aldama, Bertrand y Lanciaioni en *Dossier: Sémiotique de la violence* (2021), es decir, el esplendor que la representación de la violencia, sea cual fuere, parece encontrar en el cuerpo y sus transformaciones como su punto focal. La violencia, agregan, se vincula con la experiencia sensorial: no puede haber violencia sin ella. Es decir, el esplendor que, para ambos semióticos, va de la literatura mitológica y las *Chansons de Geste* a las representaciones pictóricas clásicas (como en las pinturas de los mártires, temas como Judith y Holofernes, la decapitación de Juan el Bautista, o las escenas de Goya), a la literatura

pulp y al cine gore y *splatter*, pasando por la furia shakespeariana, las *Soirées* de Médan y las furias de Céline, todas ellas semiosis en las que la violencia sustituye cualquier tema narrativo (8). La acentuación “espectacular” de la violencia tiene lugar a través de la hipérbole y la hipotiposis, que son los recursos retóricos más utilizadas en nuestra cultura, a lo largo del tiempo y en diferentes formas (escritas, visuales, gestuales). Para escenificar el ya mencionado “esplendor de la tortura” evocado por Foucault, el énfasis puede provocar efectos de intensificación patémica, horror o una complacencia sádica, o bien efectos de atenuación (habitución). Dicha espectacularización, estrategia muy presente hoy en los *mass media*, genera en sus destinatarios específicos efectos patémicos que pueden consistir en un “embotamiento” sensorial, un desgaste de la emoción, o en una aceptación indiferente, o bien un aumento hiperbólico de los efectos patológicos. Son precisamente estos efectos y su medida los que parecen constituir la dimensión semiótica más relevante de cualquier hipotiposis de la violencia: ya se trate de generar miedo, terror, etc.

Si nos detenemos a analizar los efectos patémicos de la narrativa de Enriquez, advertimos que dicha espectacularización de la violencia, sea a nivel intradiegético como extradiegético, genera esencialmente asco, indiferencia, culpa o piedad

Para afinar nuestras últimas consideraciones cabría solo adoptar un punto de vista aspectual de las indiscretas y reveladoras hipotiposis de los cuerpos de la narrativa de Mariana Enriquez que hemos hasta aquí analizado, a fin de hacer ver en ellas la incidencia de dos categorías aspectuales: la puntualidad y la duratividad. La primera categorización es evidente en el aspecto puntual, explosivo, chocante, fuerte y concentrado de la intolerante y aumentada proximidad corporal de las vívidas descripciones de cuerpos brutalmente marcados o deformes, que parecen reproducir una experiencia de corte “textual” también puntual, traumática y sumamente intensa de la misma autora: las torturas

contenidas en el *Nunca más*, que luego imprimirá con análogo vigor en sus textos.

Dichas hipotiposis pueden ser abordadas teniendo en cuenta la dimensión “durativa” de la violencia ejercida, implícita en los cuerpos de los personajes; duratividad siempre presente, recordamos, en toda tortura. Hallamos, por otra parte, el rasgo “durativo” en la despiadada y permanente exposición a la mirada ajena de cuerpos inermes que revelan sus partes más secretas e íntimas; apertura constante, dolorosa y obscena, esa elíptica “parte de noche” que Mariana Enriquez logra a veces suturar de modo indirecto en algunos de sus relatos, como en “Las cosas que perdimos en el fuego”, esto es, cicatrizando retóricamente y a modo de catarsis la herida discursiva de un desfigurado cuerpo social, infligida, a su vez, en los horrorizados lectores del relato colectivo del informe *Nunca más*. Mariana Enriquez fue uno de ellos.

Referencias

- Aldama, Juan Alonso; Bertrand, Denis *et al.* (2021), “Pour une sémiotique de la violence”. Juan Alonso Aldama, Denis Bertrand *et al.* (eds.), *Dossier: Sémiotique de la violence, Actes Semiotiques*, 125, pp. 2-15.
- Barchiesi, Maria Amalia (2008), “Del otro lado de las palabras: lo fantástico lingüístico en la narrativa de Julio Cortázar”. Sonia Mattalia, Pilar Celma *et al.* (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombiano*. Madrid: Iberoamerican Vervuert, pp. 739-748.
- Basso Fossali, Pierluigi (2009), *La tenuta del senso*. Roma: Aracne.
- Baudrillard, Jean (1987), *Il sogno della merce*. Milano: Lupetti.
- Beristain, Helena (1985), *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

- Bertrand, Denis (2012), *Los regímenes semióticos del secreto*. Jorge Lozano (ed.), *El secreto*, *Revista de Occidente*, pp. 27-40.
- Caballero, Álvaro (2022), “Entrevista. Mariana Enriquez: ‘Los argentinos también queremos dejar de escribir de la dictadura, pero no podemos escapar’”. *RTVE*, 05/06/2022. <https://tinyurl.com/3uxmhkkm> (última consulta: 10/06/2024).
- Calveiro, Pilar (2004), *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Cavarero, Adriana (2022), *Orrorismo. Ovvero della violenza dell'inferno*. Roma: Castelvecchi.
- Coquio, Catherine (2015), *Le mal de verité ou l'utopie de la memoire*. Paris: Malakoff.
- Cortázar, Julio (1983), *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana [1956].
- Crenzel, Emilio (2008), *La historia política del Nunca más: la memoria de la desaparición en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Demaria, Cristina (2007), *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*. Roma: Carrocci.
- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- El Nunca más y los crímenes de la dictadura* (2006). Buenos Aires: Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina.
- Enriquez, Mariana (2017), *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama [2009].
- Enriquez, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. México: Vintage español.
- Enriquez, Mariana (2019a), “Ficciones imposibles de aplacar”. *Revista de la Universidad de México, Miedo Dossier*, septiembre de 2019. <https://tinyurl.com/bxe2mknf> (última consulta: 07/06/2024).

- Enriquez, Mariana (2019b), *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Fassin, Didier; d'Halluin, Estelle (2004), "The Truth from the Body: Medical Certificates as Ultimate Evidence for Asylum Seekers". *American Anthropologist*, 107, 4, pp. 597-608.
- Fontanille, Jacques (2016), *Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima (ed. orig.: 2004, *Soma et Séma. Figures du corps*).
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Greimas, Algirdas Julien (1989), *Del sentido II. Ensayos semióticos*, trad. esp. Esther Diamante. Madrid: Gredos [1983].
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph (1992), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos (ed. orig.: 1984, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*).
- Gutiérrez Pérez, Regina (2010), *Estudio cognitivo contrastivo de las metáforas del cuerpo*. Frankfurt: Editorial Peter Lang.
- Hall, Edward T. (2003), "Proxemic Theory". *CSISS Classics*. Santa Barbara: University of California [1966].
- Lázaro Carreter, Francisco (1983), "Ortega y la metáfora". *Biblioteca Virtual Universal*. <https://tinyurl.com/2nav9ekc> (última consulta: 10/06/2024).
- Lotman, Yuri (2011), *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Malcolm Dixon, Arthur; Enriquez, Mariana (2020), "Me considero una escritora latinoamericana". Una entrevista a Mariana Enriquez". *Latin American Literature Today*. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/i-see-myself-latin-american-writer-interview-mariana-enriquez/> (última consulta: 10/05/2024).
- Menéndez Mora, Alejandro (2019), "La escritura como erosión de la realidad. Entrevista con Mariana Enriquez".

- Revista de la Universidad de México*, abril. <https://tinyurl.com/m77cftkb> (última consulta: 10/05/2024).
- Mengoni, Angela (2005), “Sulla disgiunzione. I discorsi della ferita nell’arte degli anni Novanta”. Gianfranco Marro-ne (ed.), *Il discorso della salute. Verso una sociosemiotica medica*. Roma: Meltemi Express, pp. 487-496.
- Mengoni, Angela (2012), *Ferite. Il corpo e la carne nell’arte della tarda modernità*. Siena: SeB editori.
- Todorov, Tzvetan (2007), *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.
- Zhou, Yujie (2023), “‘El miedo es una de nuestras emociones primarias’. Entrevista con Mariana Enriquez”. *Mitologías hoy*, 28, julio, pp. 180-190. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v28-zhou> (última consulta: 10/05/2024).

The Ghost of You Lingers: Mariana Enriquez y el *rave* de los cadáveres balbuceantes

FRANCESCO FASANO

La publicación de *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) parece cerrar con broche de oro la trayectoria hasta aquí marcada por la narrativa breve de Mariana Enriquez, añadiendo un significativo matiz melancólico a su poética del terror. En concreto, podríamos afirmar que en esta última colección de relatos los fantasmas ya no asustan: encarcelados en burbujas atemporales, no-lugares sin tiempo, son embajadores sin mensaje de pasados irrescatables, botellas vacías que nadan erráticas en la altamar de lo contemporáneo, que parecen haber perdido toda fuerza contradiscursiva y son ahora apenas los lastimosos portadores de una nostalgia sin precisar. De acuerdo con esta impresión, este artículo, tomando en consideración el rol destacado que ocupa, en general, el intertexto musical en la obra de la autora, se ocupará de tratar a estos nuevos fantasmas como otros tantos “cadáveres balbuceantes”, utilizando el *vaporwave* y la *hauntologie* de Derrida retomada por Fisher como herramientas críticas privilegiadas para significar la liminalidad de nuestro presente exhausto, la contemporaneidad no-muerta decretada por el capitalismo neoliberal.

En una primera parte me ocuparé de esbozar el perfil de este microgénero representativamente crítico de la fase más extrema de las economías del libre intercambio: el *vaporwave*. Luego, después de presentar la bibliografía de la autora argentina describiéndola según las convenciones del recorrido artístico de una estrella del rock, dibujaré los rasgos de su filosofía del terror; concentrándome especialmente en

el uso del motivo del *revenant* en algunos textos clave de su obra, entraré de plano en la caracterización de la espectralidad en su última recopilación de relatos, aludiendo primero al motivo del regreso de los “muertos indóciles” de la violencia común de la metrópolis latina (“Mis muertos tristes”) y al retorno del desaparecido (“Los himnos de las hienas”), para luego cerrar con un análisis hauntológico detallado del cuento titular (“Un lugar soleado para gente sombría”).

Música para cazafantasmas

El *vaporwave* es un microgénero de la música electrónica de los años diez que se desarrolla a partir de la “juventud de Internet” (Tanni, 2023) faltándole el respeto al concepto de autoría, directamente escondiendo la mano de sus artífices o invocando la sugestión de una autoría mecánica, maquiánica, que funciona como una regurgitación espontánea de la red misma:

El *vaporwave* nos ofrece puro anonimato, sin culto a la personalidad, solo sobrenombres y alias de productores que, como entidades misteriosas y anónimas, se confunden con nombres corporativos o páginas web en medio de descargas gratuitas (Tanner, 2022: 13).

Su mecánica se basa en el uso de *samples* ralentizados o sometidos al reciclaje hipnagógico, alucinatorio, de *loops* interminables que favorecen un citacionismo hiperbólico, sacado de quicio. Característicamente, sus fuentes coinciden con los lugares comunes de la “música para consumir” de los años ochenta y noventa, cierto marcado *easy listening* que, indefectiblemente, remite al mercado del sonido y a los sonidos expresamente pensados para el mercado o para servir de telón de fondo a la hora de cruzar o ir habitando los escenarios intercambiables de la posmodernidad capitalista (*muzak*), lo que alude, sin embargo, a una operación

de enrarecimiento formal extremo de toda una serie de “temas” que, en el nuevo contexto sonoro, pierden ostensiblemente el contacto con una referencia notoria, directamente dejan de aludir a la posibilidad de su significado y empiezan a funcionar como ecos fantasmales de un mundo perdido o echado a perder, apenas útiles para desvelar subrepticamente lo chirriante, desencajado y póstumo de nuestra circunstancia.

La técnica utilizada por el *vaporwave* para evocar un mundo abierto a la esperanza ilimitada y ahora convertido en un cúmulo de escombros fetichiza lo impropio, lo que falla en la cadena perpetua del sistema, tematizando, en otras palabras, la posibilidad de interrumpirlo, atascarlo, mediante la producción de un *glitch* que, a la vez dolorosa y proféticamente, visualiza la evidencia de un colapso. Poniendo en diálogo la visión que del *vaporwave* nos da Grafton Tanner con las teorías de Mark Fisher acerca de nuestro presente hauntológico, no resulta difícil relacionar los sonidos producidos por el *vaporwave* —ese fantasma en la máquina— con la nostalgia hacia cierta tecnología obsoleta, analógica, la que desde el crujido de los primeros *modems* hasta el ruido de un viejo disco rayado por un gramófono todavía prometía un sueño o una utopía de liberación y progreso totalmente desatendida en el *aftermath* de la tecnomodernidad, rescatando, por esta vía, el aullido atrapado de tantos “futuros perdidos”:

El *vaporwave* fue capaz de interrogar el futuro. Y lo hizo declarando la muerte del neoliberalismo, mostrando la caducidad de la aceleración capitalista [...]. En su ecología sónica de paisajes anónimos, el *vaporwave* restituye el lugar de los objetos que habían desaparecido precisamente debido a su sobreexposición (Tanner, 2022: 14-15).

Discografía Enriquez

Resulta hasta superfluo afirmar que a Mariana se la lee con audífonos. Sus textos se presentan como hipertextos sonoros para cuya lectura hay que alertar los órganos de la sinestesia. No solo sus títulos aluden a menudo a los de temas o discos del repertorio independiente, sino que muchas de sus narraciones están literalmente salpicadas de referencias más o menos ocultas a la cultura pop internacional. Además, un número considerable de sus personajes quedan retratados como verdaderos íconos del rock y sus “actuaciones” funcionan como otros tantos rituales paganos parecidos a conciertos en los que un enjambre de adeptos participa fanático (Fasano, 2022). Sin riesgo de traicionar la voluntad de la autora, me voy a entretener en el ejercicio de recorrer aquí la trayectoria literaria de Mariana como si de una discografía se tratara, refiriéndome a cada texto como si fuera un álbum emblemático de las diferentes etapas de nuestra reina del terror platense, enfocándome en particular en cómo su último acto cierra (hasta ahora) la trayectoria con un inesperado desvío que toma sentido solo proyectado en el telón de fondo de lo anterior. El debut, *Bajar es lo peor*, de 1995, es un disco adolescente que retrata la generación desbandada y sin futuro de la posdictadura con la paleta cromática del malditismo rockero neorromántico mezclado con señas *grunge* que acercan los recorridos intoxicados de los chongos de la barriada porteña a los de los *scenesters* de la Seattle de la película *Singles*. Sin tenerle miedo al síndrome del *sophomore slump*, a continuación Mariana publica *Cómo desaparecer completamente*, escogiendo un título que resulta profético, en realidad, con respecto al destino de un libro que, de hecho, ha quedado “desaparecido” hasta el día de hoy, en concreto hasta septiembre de 2025, cuando Anagrama se ocupa de rescatarlo de su olvido. Como no es difícil notar, aquí se inaugura la tendencia al bautismo musical que empezará a caracterizar una buena parte de la obra de Enriquez: la novela, de hecho, levantando, como siempre,

de manera inoportuna o, de todas formas, poco ortodoxa, memorias locales relacionadas con el trauma dictatorial, se deja nombrar por un tema de Radiohead contenido en el disco que marca el desvío electrónico experimental de la banda británica (*Kid A*).

El éxito no tarda en llegar con el tercer álbum de la diva, *Los peligros de fumar en la cama*, de 2009, una obra con la que Mariana se va de gira por el mundo entero y de la que será capaz de sacar más que un sencillo resultón: entre ellos, verdaderos clásicos “para la radio”, como “Chicos que vuelven”, republicado en 2010 para Eduvim en formato cómic. Acá, el resabio morboso y el nihilismo desolado de los discos de la primera etapa empiezan a transformarse en perfectas confecciones *goth-pop* según una tendencia que marcará el estilo a seguir y que irá aproximándose a los subcódigos del género de terror salpicado por fulgores sobrenaturales. Alrededor de los primeros tres *records* no podemos dejar de mencionar una serie de EP temáticos en los que Mariana se pasea entre algunas de sus obsesiones, como la *Mitología celta* (2003) y la *Mitología egipcia* (2007), donde desembocan su hambre de ocultismo y paganismo; más notoriamente, su afición decadente hacia los cementerios, interrogados desde el *topos* de una *flanerie* macabra, como atestigua la publicación del recopilatorio de itinerarios fetichistas y exangües publicado bajo el rótulo *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2013), y, por último, su pasión “fanática” por la “hermana mayor”, la musa inspiradora representada por la menor de las Ocampo, en el que constituye para todos los efectos el libro que inaugura la veta metarreflexiva, de construcción de todo un archipiélago de referencias cómplices, que dará sus mejores resultados en la recopilación de ensayos *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020) y en su último libro hasta la fecha intitulado, justamente, *Archipiélago* (2025): *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014). En 2017 sale el metaálbum *Este es el mar*, la única novela, novela breve, en la que la música llega a ocupar, de manera explícita, un lugar central y protagónico,

de modo que amplía, en cierto sentido, el relato sobre fanatismo rockero echado a perder que constituía el nervio argumental del relato “Carne” y que acá vuelve a trabajarse desde lo fantástico o incluso lo *fantasy*. La madurez artística, palabra obscena para una eterna adolescente, llega en 2016 con *Las cosas que perdimos en el fuego*, que se convierte rápidamente en un clásico contemporáneo del terror. El título representa otro homenaje a una banda histórica del *indie* americano, Low, y a uno de sus discos tal vez más famosos: *Things we lost in the fire* (2001). He aquí algunos de los *singles* más representativos: bastante obviamente, la *title track*, “El chico sucio”, “Bajo el agua negra”, “La casa de Adela”. Tras otro *one-off single*, la *obscurity* perdida de *Ese verano a oscuras* (2019), *murder ballad* gráfica que eterniza en el mármol una crónica urbana cualquiera, llega la obra maestra, el *concept album* de la consagración: el torrencial *Nuestra parte de noche* (2019). Los años siguientes, los de la orfandad y la distancia de esa estrella oscura, se ocupan con diferentes proyectos *hardcore* paralelos, como lo son el autorreflexivo y ya mencionado *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, la ciencia ficción delirante toda neón y purpurina de *El año de la rata* (*featuring* dj Dr. Alderete), de 2021, y, por último, ese homenaje infinito, definitivo y desconfinado hacia el amor adolescente perdido y reencontrado, que es el *tribute album* a Suede de *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede* (2023), que intertextualiza una parte del estribillo del sencillo de los ídolos “It starts and ends with you”.

Llegamos por fin allí donde queríamos llegar, al más reciente anillo de la cadena narrativa enriqueciana, el “disco” que llega, tras una larga espera, como improbable, tal vez imposible, continuación de un *magnum opus*, y cuyo destino de seguro fracaso parece escrito en las estrellas. Pero *Un lugar soleado para gente sombría*, tercera recopilación de relatos publicada por la autora argentina, se desmarca hábilmente del peso de la expectativa mediante el que podríamos considerar un brusco, inesperado cambio de rumbo, una obra conscientemente menor, delicada, crepuscular,

que parece jugar una liga diferente con respecto al primer plano rockero al que se consagran los textos anteriores. El libro, que Enriquez afirma haber escrito en el contexto de la gran depresión pandémica, hace alarde de una paleta tonal íntima, melancólica, más que rabiosamente desesperada, lánguidamente rendida, morbosamente dedicada a la nostalgia. De hecho, los cuentos allí incluidos relatan un mundo moribundo, terminal, hauntológico en sentido fisheriano, de acuerdo con la sensación de imposibilidad y atascamiento de una condición presente maniatada por las estructuras del poder capitalista y apenas capaz de invocar la posibilidad del pasado en el descreimiento. El aspecto más notable de la recopilación tiene que ver, desde mi punto de vista, con las recaídas que esta atmósfera pervasiva, dictaminada, a saber, por una amarga toma de conciencia, tiene sobre el mecanismo fantástico, en concreto, sobre la significación del espectro presente, que ya no contesta, se muestra incapaz de contestar cabalmente, a la narrativa del *revenant*, lo cual justifica más que de sobra la analogía que aquí pretendo activar con el género musical del *vaporwave*. *Un lugar soleado para gente sombría* no es ni *punkrock* ni *glam*, sino que se acerca a los estándares de un tipo de producción mucho más de nicho de la primera década del siglo XXI, que parece interceptar algo que hasta la fecha había quedado, cuando no inédito, por lo menos implícito en la poética de la autora, y que rompe definitivamente con las leyes del fantástico clásico y de las narraciones del terror al uso. En este nuevo ambiente textual, de hecho, los fantasmas dejan totalmente de darnos miedo —según el matiz de familiaridad tristona insinuado por el título del cuento incipitario “Mis muertos tristes”—, es más, los queremos, los buscamos, los necesitamos, como otras tantas ocasiones (de hecho, cerradas) de salir del mecanismo y recordar la posibilidad de una alternativa. En el cuento “Julie”, esa intimidad ansiada se concretiza en la acción física de hacer el amor con ellos, pero, en general, sin llegar a estos extremos, prácticamente todas estas narraciones nos proponen

la imagen de un acto de cuidado y caridad, el ejercicio de escucha difícil de ciertas señales milagrosamente recortadas en el ruido de fondo.

Si, como la misma autora declara en muchas entrevistas, el libro, que, como decíamos, se escribió en una época en la que el espantajo de la enfermedad y de la deformación y el deterioro corporal tiene un peso específico importante, muestra una preponderancia temática del *body horror* —pensemos en cuentos como “La desgracia en la cara”, “Metamorfosis”, “La mujer que sufre”, “Diferentes colores hechos de lágrimas”, “Un artista local”, etcétera—, podríamos afirmar que la tendencia *vaporwave* a la que acabamos de aludir y que se expresa por una sistemática nostalgia hacia un pasado inmaterial representa el revés de la moneda.

UN LUGAR SOLEADO PARA ECCO FANTASMAS¹

Lo que me parece importante destacar con respecto a la fenomenología fantástica que presenta esta última recopilación de relatos, más concretamente el uso del motivo del fantasma que allí se enuncia, tiene que ver con la dificultad o hasta la imposibilidad de volver a encontrar la implicación directamente política que caracterizaba cuentos emblemáticos de *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama*, como “El carrito”, “Bajo el agua negra”

¹ Se juega aquí con la “estética” *vaporwave* y en particular con su estilo gráfico. En el capítulo de su *Exit reality* dedicado al *aesthetic* del *vapor*, Tanni se focaliza en los espacios vacíos presentes entre cada una de las letras de algunos entre los más celebrados títulos del microgénero. En ellos reverbera la fragmentación, y de pronto el colapso, de los significados en el mundo baudrillardiano de la saturación informativa. Al mismo tiempo, allí donde se fisura el *continuum* se da la opción de leer entre líneas el *glitch*, una vía de escape de los cortocircuitos del sistema. El juego de palabras que justifica el título de este apartado retoma uno de los proyectos más icónicos de la corriente musical aludida, *Eccojams*, de Chuck Person, el otro nombre del productor Daniel Lopatin, mejor conocido como Oneohtrix Point Never.

y “Tela de araña”, donde lo negado, lo reprimido, revenía para castigar a culpables concretos, y así reinstalar por justicia poética una contranarrativa reparadora alineada con las víctimas, los rechazados, los repudiados, los marginalizados según múltiples directrices de discriminación. Sí allí lo que volvía a manifestarse rompiendo la cortina de la invisibilidad —aunque no tan linealmente (como señala, por ejemplo, Bizzarri hablando de contaminaciones pop y cultos transgénicos en su análisis de “El chico sucio” y “Bajo el agua negra”)— lo hacía vengativamente instaurando una dinámica terrorífica que apuntaba a la aniquilación de un orden de poder e indicaba desde dónde reiniciar, ahora, al revés, costaría mucho más trabajo reconocer en las emanaciones fantasmales difusas que se pasean a lo largo de la obra una intención, una dirección, una identidad y una agenda determinadas, puesto que todas ellas parecerían estar funcionando apenas como un runrún indeterminado, un chirrido estático difuso y sin fuente, una cantaleta a la que nos aferramos con la esperanza de que nuestro presente logre por fin descompaginarse. No es difícil reconocer en esta descripción el eco desesperado del análisis político fisheriano acerca de la condición del “realismo capitalista”, a la que apenas se podría aludir atesorando estados de enraecimiento alucinatorios desidentificados.

Voy a aludir ahora a dos encarnaciones políticas de la espectralidad enriqueciana que en este último libro vuelven a presentarse pero de una manera difuminada o descoyuntada: me refiero, en primera instancia, al fantasma como alusión a un conflicto irresuelto con la memoria histórica del país, tal y como aparecía en relatos notorios, como “Chicos que vuelven”, “Cuando hablábamos con los muertos”, “La casa de Adela”, “Tela de araña”... y, por otro lado, al fantasma como recordatorio de la violencia callejera ordinaria que afecta principalmente los suburbios de las grandes metrópolis latinoamericanas y las capas más expuestas de la población local (según una tendencia presente en cuentos como “El chico sucio”, “El carrito” y “Bajo el agua negra”).

Ambos motivos reaparecen, retomando nuestras metáforas, en *Un lugar soleado para gente sombría*, en clave hauntológica o, diríamos, desmaterializados en su versión *vaporwave*, activando un diálogo implícito y por parejas con otros ejemplos del macrotexto.

Dos palabras entonces sobre el cuento “Los himnos de las hienas”. Si a estas alturas ya existe un número de estudios considerable dedicados a la representación del legado de la violencia dictatorial en la obra de Mariana Enriquez, casi todos ellos centrados en el motivo de la espectralidad llevado a los estudios sobre trauma y memoria por Gabriel Gatti (2017) (véase Bustamante Escalona, 2019), me parece que todavía falta por destacar la distintiva coincidencia entre esos modales característicos, tan disruptivos con respecto a la ortodoxia de la narrativa de hijos, y la idea de insalvable repetición activada por el *vaporwave*. A este respecto, al lado de otras ocasiones significativamente blasfemas de jugar con muertos políticos y desaparecidos —a saber, invocándolos con un *ouija board* o evocando el fantasma de los centros de detención clandestina desde del motivo de la casa embrujada—, me parece provechoso referirme a la recurrencia —en cuentos, además, que no solo trapi-chean con el pasado de manera soslayada sino que enuncian directamente su intención— del dispositivo de la grabación, la cinta grabada y en *loop* que aparece, como síntoma de un pasado atascado y, por ende, imposible de reactivar como reveniente que articula una relación provechosa con la circunstancia presente, por primera vez, en el cuento “La hostería”, de *Las cosas que perdimos en el fuego* y, de nuevo, señadamente, en “Los himnos de las hienas”. Si en aquel primer ensayo técnico la inocente transgresión de dos niñas enfrentadas con sus primeras inquietudes adolescentes en un espacio “condenado” —un centro de tortura, para así decirlo, gentrificado, reconvertido en un hotel de veraneo— quedaba sancionada por el fantasma de la violencia atrapado en el *device* tecnológico (*ghost in the machine*) de una alarma construida simulando ecos de la barbarie policial y gemidos

de torturados, significativamente acá, en el contexto de esta obra más que póstuma, el recurso reaparece con incluso mayor consistencia y sugestión. Sin querer detenerme demasiado en la relación intertextual explícita que se activa entre ambos textos (véase Cantoni, 2025), cabe señalar aquí el hecho de que “Los himnos de las hienas” insiste clarísimamente en una situación emocional y afectiva prácticamente idéntica a la de “La hostería”, con la reproducción del motivo de la infracción de una propiedad privada aparentemente abandonada —todo un monumento local que, de nuevo invocando la violencia encubierta del proceso de reorganización nacional, funciona como un cementerio indio— y el representarse de un entendimiento homoerótico entre los dos protagonistas que están a punto de encarar el retorno de una historia (o de la Historia) prisionera. En este caso el espectro no emana del recuerdo de la víctima sino del de su verdugo, pero lo más destacable, en esta terrorífica puesta en escena de una tortura que no para de reproducirse y de la que los jóvenes invasores se convierten en víctimas inoportunas y a destiempo, me parece la nitidez con la que la autora destaca la consistencia de imagen técnicamente reproducible de la emanación fantasmática, que aparece proyectada como una película o un holograma, sufre caídas de tensión y fallos de la intensidad luminosa hasta, en última instancia, flaquear, atenuarse, abrirse al *glitch* y fatalmente apagarse, lista para rebobinarse y empezar de nuevo eternamente: “Al principio me costó acomodar los ojos a la semioscuridad, pero al fin lo vi [...]. No se lo veía bien [...]: su presencia se parecía a flashes, a disparos de una cámara” (Enriquez, 2024: 134); “[...] su presencia, esos flashes como de foto en los que aparecía, cada vez era más corta. Los flashes, entre los baches de oscuridad, quiero decir” (136).

La risa de las hienas —que en el texto aparece como un lúgubre ruido de fondo aparentemente desconectado de la situación hasta acá descrita pero también oscuramente alusivo— acompaña la desolación de un paisaje vaciado de cualquier historia y cualquier política, que funciona

también como una especie de *vaporwave* precultural, pre-verbal, prehumano, que agrega a la nota depresiva y desolada un humorismo amargo que viene desde el Afuera: la mirada deshumana de lo no-humano sobre los hechos de la Especie.

Volviendo al tema de la violencia ordinaria, la de los barrios expuestos habitados por las criaturas subalternizadas del Sur Global, que provoca en autores como Lorena Amaro (2023) el uso de la etiqueta de “gótico realista” para referirse a esta vertiente de la escritura enriqueciana, es notable la relación de intertextualidad directa que se activa entre “Mis muertos tristes” y el glorioso cuento incipitario de *Las cosas que perdimos en el fuego*, “El chico sucio”, tal y como destaca en este mismo volumen la contribución de Emanuela Jossa. El acercamiento a las víctimas ordinarias de la crónica callejera mediante el tropo del espectro es, otra vez, parecido, pero parece dibujar una línea descendiente de la posibilidad de actuar concretamente y restablecer el orden ético pisoteado según el reclamo del fantasma que vuelve. Si, como subraya Bizzarri (2019), la crisis del mecanismo reveniente ya es evidente y activa en esa primera puesta en escena del conurbano degradado, el extrarradio violento de la ciudad neoliberal, abandonado sin escape al peligro vivo de su indeterminación, en la reescritura actual aprontada por “Mis muertos tristes” el contacto imposible con el fantasma del pequeño pordiosero se generaliza, se serializa y degenera en una “manera” de estar en el barrio que, convirtiendo la ausencia en una presencia hasta demasiado notoria, recalca la sensación melancólica de una comunicación imposible. La situación narrativa es la de un barrio ahora completamente entregado a la inseguridad y a la histeria colectiva de la desprotección. El punto de vista es el de una vecina, aunque no una vecina cualquiera, que describe la cotidiana, rutinaria degeneración de la comunidad a la que pertenece dentro de un contexto donde la civilización se atrinchera en un espacio cada vez más acotado de cara a los asaltos de la barbarie aquí representada por

la colindante villa miseria y los monoblocs invadidos por narcos y pandilleros. Esa “zona sacrificial”, una de las tantas recortadas en el *continuum* tercermundista por el descontrol de las economías de libre consumo, queda trabajada narrativamente como pura espectralidad, una espectralidad, diríamos, tan masiva que deja de suscitar cualquier tipo de reacción alarmada y, por otro lado, tan indistinta, tan poco individualizada, en relación con soprosos determinados, tan “sistémica” que vuelve ilegible o irreconocible toda narrativa de regreso que, en otras circunstancias, hubiera reivindicado la desaparición de las víctimas. A la puerta de la casa de nuestra observadora, la única que, como señala otra vez Jossa, no comparte la histeria de sus vecinos obsesionados con la retórica de la defensa del sagrado umbral de la vivienda, tocan sucesivamente, sin solución de continuidad, además de su madre, que acaba de morir de cáncer, y confundiéndose familiarmente con ella, los fantasmas de un ladrón común caído del techo durante un intento de robo, el de un joven secuestrado acribillado en plena calle y los de algunas muchachitas, también muertas de una muerte violenta, que siguen sacándose *selfies* como si nada hubiera acontecido, en la más absoluta inconsciencia del límite. La protagonista, que es médica, los recibe con una actitud samaritana que, evidentemente, ha aprendido en el centro de atención para pacientes terminales en el que trabaja, se hace cargo del imperativo moral de la cura de quien sufre; en otras palabras, se vuelve médium por necesidad, para curar a sus nuevos asistidos, característicamente no tratando de solucionar sus problemas y trastornos, sino de paliarlos, atenuar sus penas terminales, suavizar sus gritos infernales, tranquilizarlos, hasta llegar a una posible convivencia. No por casualidad es especialista en curas paliativas. Es más, este acercamiento a-específico, no decisivo, al fantasma, que no llega realmente a exorcizar su historia, sino que pacta con el pasado una codependencia enfermiza, viola las leyes del horror, y convierte así el miedo en compasión, trastoca la agresión con la empatía. Por otro lado, la “enfermedad”

de los fantasmas parece relacionarse con el hecho de tener que repetir todas las noches la misma pista musical: como un disco roto, iteran sus últimos minutos en la tierra como vivos sin sosiego, sin paz, son olas vaporizadas del mar de la nostalgia que nunca se esfuman porque no hay un acantilado en el que puedan romperse. El título del relato parece aludir a la construcción imposible de una comunidad alternativa que sustituya la inoperante integrada por los vecinos insolidarios y fascistas, la que la protagonista, otra turista de los suburbios, si queremos, como la de “El chico sucio”, quisiera armar con los desclasados ordinarios, los que nadie quiere, los que todos rechazan y que siguen brotando afantasmados por los pliegues de un pasado irresuelto. Y, sin embargo, ninguna de sus historias parece estar pensada para contar de verdad y acaban perdiéndose en la melancolía difusa, en el ruido de fondo de un empaste sonoro incapaz de liberarlos. En esta circunstancia, así las cosas, la operación claramente política de devolverle al barrio sucio de las economías neoliberales sus escorias descartadas, convenientemente convertidas en espectros, proyectando una contranarrativa emancipadora, ostensiblemente fracasa, se diluye en una puesta en escena abiertamente fisheriana, hauntológica, de improcedentes ecos (de ecos de ecos de ecos...) de una melodía alternativa imposible.

Pero es el cuento titular, uno de los pocos que no ha recibido ningún comentario crítico hasta la fecha, el que literaliza en su final la alusión musical en la que se basa el presente trabajo. El panorama hauntológico al que aquí se alude no podría ser en este caso más explícito, puesto que el cuento se desarrolla en la ciudad de Los Ángeles, la ciudad de la ilusión del cine y del sueño americano por antonomasia, la misma que, en una de sus películas más notorias, *Mulholland Drive*, David Lynch había consagrado a la revelación fatídica de la falta de sincronía sonora entre la realidad y su representación. Sin lugar a duda, estamos delante del cuento más *pop* de toda la colección, el más “American Horror Story” si queremos, puesto que la historia narrada

desentierra toda una serie de leyendas urbanas macabras que merodean morbosamente por el lado más oscuro de la metrópolis californiana, según una tendencia que reanuda una vieja costumbre que caracteriza la escritura de Enriquez desde sus exordios. De acuerdo con esta impostación, el título, trapicheando con el oxímoron de un terror de tierras calientes y luminosas, que revierte la narrativa maestra de lo visible, encripta la enésima referencia musical, intertextualizando las letras de un tema de *Exile on Main St.* de los Rolling Stones, el disco cuyo complicado proceso de grabación casi lleva al estallido de los equilibrios internos de la banda, en pleno desacuerdo con la ambientación de ensueño mediterráneo escogida para su gestación, una fastuosa mansión en la Costa Azul perennemente besada por un sol brillante y que sin embargo cobija, según recalca la leyenda, reverses oscuros y secretos innombrables. La protagonista, una periodista argentina que regresa a Estados Unidos después de un pasado marcado por el trauma de una pérdida para colaborar con la recién estrenada sección especial de una revista neoyorquina titulada “*América in weird*” —uno entre muchos guiños solapadamente autoficcionales presentes en la obra de Enriquez—, le propone a su editor cubrir un caso de crónica tenebrosa entre los más macabros acontecidos en la ciudad de Los Ángeles con la secreta intención de volver a pisar esos paisajes de los que años atrás tuvo que huir y que siguen representando, tanto para ella como para sus amigas, todas ellas migrantes hispanoamericanas imantadas por el atractivo gótico de una ciudad que hábilmente oculta su “parte de noche”, un polo de atracción contradictorio. La historia de Elisa, una joven desaparecida y que luego es encontrada ahogada en la cisterna de un hotel “con encanto” de la ciudad ahora convertido en lugar de peregrinación ideal para satisfacer la demanda de un *dark tourism* cada vez más exigente, ya se ha viralizado y ha pasado a ser toda una sensación en las redes sociales y por internet, donde circula —y eso me parece un punto central— la imagen mil veces repetida, reproducida y

descargada de lo que podríamos definir como el “fantasma digital” de Elisa, el que remite a las últimas horas de su vida capturadas por las cámaras de vigilancia del hotel y que, de alguna forma, anuncia su esperado regreso espectral en el espacio real. La idea del hotel embrujado, habitado por el fantasma de uno de sus huéspedes victimizados, no es nueva en la prosa de Enriquez; no es nueva en general la idea del espacio público embrujado, del “no lugar” embrujado, de la gentrificación, para así decirlo, del espacio tomado, pero es en este cuento, me parece, donde el mecanismo adquiere una trascendencia epistémica destacada que, directamente, nos coloca en el horizonte temporal incierto de nuestro presente hauntológico ordenado por el Capital. En general, la cosquilla de lo sobrenatural se da en este cuento en un clima sospechoso de mistificaciones y postizos, como se destaca durante la primera visita de la protagonista, nuestra cronista latinoamericana, al teatro en el que se consumó el destino trágico de la *starlette* desdichada de la leyenda urbana, por entre una multitud de fanáticos y curiosos cazados con reclamo por el pregón de turno de una gurú ocultista que ejerce de guía turístico. La escena responde a la perfección a los estándares de la masificación y la serialización de la experiencia que alimenta el mercado cultural contemporáneo:

Nos arrodillamos delante del tanque y de la chica que repetía el mantra. No sabía qué esperar: Isabella, mi amiga, la estu-
diosa informal, de todo lo raro y lo macabro de Los Ángeles, la que me pasó la información, me dijo que eran muy celosos de lo que hacían, y respetuosos, que esperara la señal en silencio y, si no escuchaba nada, les siguiera la corriente. Isabella solo me había advertido sobre un fan hiperobsesionado que hacía viajes periódicos a la tumba de Elisa y que en su departamento mínimo de Hollywood organizaba *séances* que terminaban siempre mal porque él estaba enamorado a un nivel necrófilo grave (106).

Si la primera impresión es sin duda decepcionante, o tal vez le comunica a la protagonista una generalizada sensación de hastío, un aburrimiento doloroso que parece interponerse de antemano al restablecimiento de una relación auténtica con la ciudad, ahora afectada, degradada, o mejor colonizada por una serie replicante de falsos emisarios del que fue su genuino encanto contracultural y bohemio, ahogándose en simulaciones y simulacros, en realidad, la impresión de extrañeza, la sensación de que ese paisaje transformado siga ocultando un misterio inefable, no acaba de agotarse, como si algo inexpresado y enigmático siguiera latiendo bajo la superficie barnizada de la realidad común, algo “real”, lacanianamente real, estrangulado por la rutina de lo común y la comodificación *new age* del “otro lado”. De acuerdo con un dispositivo que ya vimos ponerse en marcha en “Los himnos de las hienas”, ese exceso inasible, el intento desesperado de “contactarse” de una realidad que ha dejado de coincidir consigo misma pero no logra articular ningún mensaje, queda vinculado con la aparición del elemento animal —también en este caso milagrosa, fuera de contexto—: un puma que merodea desorientado y solitario por entre las mallas del entramado urbano. Su desubicación no deja de aludir a la posición desasida, al afuera cultural representado por las tres migrantes sureñas que presencia-rán la materialización de ese misterio:

Las tres nos acercamos y vimos los ojos amarillos. [...] Una de las luces de la casa iluminaba la belleza del animal, que nos miró con curiosidad y sin maldad. [...] era el alma de la ciudad, si es que quedaba algo así. Una fantasía de películas mudas. Un recuerdo de cómo habían destruido el lugar en donde vivía, pero él seguía en este parque urbano, hermoso y cansado y triste. [...] —¿Qué haces tan lejos de casa? —le pregunté (117-118).

Podríamos, de hecho, afirmar que la experiencia “fantástica” propuesta por este relato se presenta como subsidiaria o de segundo grado, instalándose subrepticamente

en el contexto de la frustración provocada por una evocación fracasada, un acto de presencia fallido. El regreso de la protagonista queda, en efecto, marcado por los recuerdos dispersos de su historia amorosa con un gringo pelirrojo, drogadicto y retratado como uno de “los vampiros” de *Bajar es lo peor*, muerto en circunstancias misteriosas y que, a pesar de sus esfuerzos de improvisada cazafantasmas —que es lo que en realidad justifica la circunstancia del viaje—, obstinadamente se resiste a regresar, ocupando convincentemente el lugar del *revenant*, se niega a devolverle a la protagonista esa ráfaga de pasado que tanto ansía. Un primer episodio altamente explicativo la ve deambular sonámbula entre los descerebrados químicos de la “villa” losangelina de Skid Row y la sorprende en flagrante delito de sobreinterpretación:

Cuando decidí seguir adelante, tuve una visión que me hizo saltar el corazón. Casi a mis pies había un chico pelirrojo, de pelo largo y sucio, que se buscaba inútilmente una vena en el brazo. Frustrado levantó la cara y, a pesar de un pequeño instante perturbador, en seguida me di cuenta de que no era Dizz (109).

La tragedia de la confusión de su fantasma con un fantasma cualquiera se prolonga en el escenario de la habitación de hotel que solía compartir con su amante difunto, donde, iluminada por un reflejo engañoso, una inocente fibra de poliéster de la colcha se transforma alucinatoriamente en el cabello rojizo del amado en la que podríamos interpretar como una recolocación desesperadamente contemporánea, fuera de tiempo, con los papeles de géneros invertidos, de la narrativa del clásico modernista “Vera” de Villiers de L’Isle Adam: “Sobre la almohada creí ver un largo cabello color cobre y le grité al vacío *leave me alone* [...], lo miré bien y me di cuenta de que era un hilo medio suelto de la colcha” (110-111).

La invocación desesperada en cursiva suena, en este contexto, como su exacto contrario, el pedido dramático de

una conexión imposible. La referencia a la paz solitaria de quien, a estas alturas, ya está viviendo en un mundo liberado de fantasmas nos remite directamente al final del relato, donde la palabra *lonely*, que se reconecta al epígrafe de Jack Kerouac donde L. A. queda descrita como “the loneliest” de las ciudades americanas, aparece para significar la soledad de quien vive del otro lado, la soledad de los fantasmas, cuyas voces ya no logran superar la barrera del presente y volverse inteligibles para los humanos. Coherentemente con esta impostación, donde un lancinante deseo de presencia se confronta con la anodina intrascendencia de un paisaje desencantado y desconectado de todas sus sacrificadas hipótesis de futuros alternativos (Fisher, 2017), tras la aparición sorprendente e inesperada del puma, que restablece la posibilidad de un milagro negado por otra vía, el cuento se cierra con el episodio que relata el regreso de la protagonista, clarísimamente en búsqueda de una segunda oportunidad de conexión con lo otro, al hotel que fue teatro de la muerte de Elisa. No sabemos qué es lo que la lleva de vuelta “al lugar del crimen”, allí donde sus expectativas ya habían sido frustradas y la circunstancia la había educado en la intrascendencia de la condición contemporánea, no entendemos y hasta nos parece poco consecuente que se preste a repetir el ritual de la invocación contestando de acuerdo con la estimulación de una improbable gurú de pacotilla, pero allí volvemos a encontrarla, en el techo del hotel condenado, arrodillada delante de la cisterna fatídica, lista para una visita que, sabemos, ella sabe, no debería acontecer. La “chica del mantra” vuelve a repetir su encantamiento. El fantasma de Dizz no se ha contactado. El fantasma de Dizz no volverá a contactarse. Pero su fantasma, el fantasma de su pasado, el que le pertenece a ella, ese reveniente imposible, tal y como acaba de acontecer con la improbable visita de P22 —“fue una visita de Dizz, vino a saludarte en forma felina” (Enriquez, 2024: 119), le dicen sus amigas—, parece estar a punto de favorecer un atascamiento del disco duro de la realidad común, haciendo chirriar la punta del

gramófono en la pista. Elisa, la protagonista de una leyenda viral, el fantasma digital, acaba por fin manifestándose bajo la forma emblemática de un ruido desesperado, un ruido de ser atrapado, en el que se descifra la queja genérica de tantas otras criaturas atrapadas en la historia clausurada de nuestro pasado, incapaces de manifestarse ante nosotros como otras tantas hipótesis de futuros alternativos ahora cumplidamente perdidos:

Todos apoyaban la cabeza —la oreja, mejor dicho— contra el tanque, y también las dos manos. Hice lo mismo. Escuchaban. Algo se movía adentro y golpeaba las paredes de metal: sonaba como puños y patadas. Iba en círculos, no era errático. [...] eran manos en el eco del vacío resonante de algo lleno de agua (120).

Ni Dizz ni tampoco Elisa están emitiendo mensajes inteligibles. De cada uno de ellos, de sus historias, así como de muchas otras historias, de las historias de muchos otros posibles, apenas nos llega un ruido blanco, desarticulado, difuso, desprovisto de la posibilidad de significar otra cosa que no sea el mal anodino del presente. Nuestros sentidos embotados, anestesiados, por el discurso de un realismo, un realismo capitalista, que ha clausurado cualquier otra opción:

¿Cómo estás, Elisa?

Y a mis oídos llegó la voz de una criatura muerta y lastimada, una chica sirena rota, sin cola, que decía *so lonely lonely lonely*. Sola sola sola.

Y después dejó de golpear (121).

Este acto de piedad y empatía apunta, genéricamente, a nuestro pasado, ese pasado de posibilidades abiertas que hemos sacrificado, el fantasma de una alternativa imposible que, de acuerdo con la naturaleza *weird* de la música *vapor-wave*, repite circularmente la misma estrofa, y así tematiza

su imposibilidad de desarrollo, su condición perennemente involuta o no-nata:

La ciudad brillaba, neón húmedo y frenadas y el eco de las manos fantasma bajo el agua mientras de rodillas esperábamos que volviese la voz delicada que viajaba en ondas, como montada en una marea artificial, más cerca del cielo que del océano. Nos quedamos de rodillas más de media hora. Nadie quería aceptar que Elisa se había ido otra vez (121).

Exit Music (for a Film)

La llegada de *Un lugar soleado para gente sombría* representa la última vuelta de tuerca a la épica degradada del horror de Mariana Enriquez: aquí, definitivamente, los fantasmas y los monstruos no nos asustan ya. Releer la obra de Mariana como si fuera una niebla de ecos de pasados recientes vueltos ya increíbles y promesas incumplidas de futuros gloriosos me parece una pista sugerente para dar cuenta de una trayectoria coherente y aparentemente inmóvil que, sin embargo, parecería apuntar hacia una salida desesperada —adecuada, si queremos— en perfecto acuerdo con el agotamiento de las posibilidades del presente (en relación con las promesas incumplidas del pasado) decretadas por lo que Mark Fisher define como “realismo capitalista”. Si, como sabemos, la música en Enriquez representa mucho más que un simple decorado de la ambientación y constituye una prueba, el “Sign of the Times”, una forma idiosincrática de aprehender el *Zeitgeist* —piénsese en el clasicismo rockero de los setenta y en la época de oro, aunque algo revisionista, del *indie* de los noventa utilizados como referentes fuertes, significantes de una trascendencia revolucionaria trasnochada—, resulta del todo coherente, en su último libro de relatos, su más melancólico hasta la fecha, que la escritora decida inspirarse, aunque de manera encubierta y secreta,

en el *sabbath* de fantasmas sonoros *post-rave* de compositores como Burial, metafóricamente tumbando los “temas fuertes” de su colección en el ataúd abierto de un perenne, irresuelto, *lingering*. Los no-muertos, ni tampoco del todo revenientes, de “Mis muertos tristes”, “Julie”, “Un lugar soleado para gente sombría”, “Los himnos de las hienas”... parecen haber dejado desde hace tiempo de provocar miedo amenazando con revertir una condición común. Apenas son criaturas entrañables, con las que, a pesar de los esfuerzos, no se consigue conectar del todo, establecer un diálogo de a tú. La consecuencia imaginaria de este último fantástico inoperante parece ser la de una paradójica, pervasiva empatía hacia la suerte de esos seres prisioneros y sin sentido... sin sentido... sin sentido... sin sentido... sin sentido...

Referencias

- Amaro, Lorena (2023), *Recolectoras. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas contemporáneas*. Santiago: Montacerdos.
- Bizzarri, Gabriele (2019), “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”. *Brumal*, vol. VII, núm. 1, pp. 209-229.
- Bustamante Escalona, Fernanda (2019), “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escarche’: de la posmemoria al trauma y el horror en los relatos de Mariana Enriquez”. *Taller de letras*, 64, pp. 31-45.
- Cantoni, Federico (2025), “‘Pero cómo escapar de algo que no existe’: fantástico testimonial en “Los himnos de las hienas” de Mariana Enriquez”. *Brumal*, vol. XIII, núm. 1, pp. 35-61.
- Enriquez, Mariana (2024), *Un lugar soleado para gente sombría*, Madrid: Anagrama.

- Fasano, Francesco (2022), "Una sombra inalcanzable, o *Nuestra parte de noche*. Guía *weird* al mundo global". *Orillas*, 11, pp. 29-47.
- Fisher, Mark (2015), *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fisher, Mark (2016), *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, Mark (2017), *Los fantasmas de mi vida*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gatti, Gabriel (ed.) (2017), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Buenos Aires: Siglo del Hombre.
- Tanner, Grafton (2022), *Un cadáver balbuceante*, Bogotá. Holobionte.
- Tanni, Valentina (2023), *Exit reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*. Milano: Nero.

Un etcétera sucesivo¹

Silvina Ocampo retratada por Mariana Enriquez

MERI TORRAS Y AINA PÉREZ FONTDEVILA

Este texto ha sido escrito en colaboración y alevosía, a cuatro manos; fraguado como un *etcétera sucesivo* de la complicidad mantenida durante años por sus firmantes en la labor de analizar la figura autorial y la vasta cartografía conceptual que la acompaña, llena de fantasmas, espectros y demás existencias en la frontera de la vida y la muerte. En esta ocasión, hemos elegido acercarnos a la escritora que felizmente nos convoca en este volumen, en un ejercicio mediado, por persona interpuesta: la de la también escritora argentina Silvina Ocampo. No se trata de que Silvina actúe a modo de médium —aunque todo parece indicar que no se le daría nada mal— sino más bien de seguir, reseguir, una serie de gestos electivos escriturales que llevaron a Enriquez a publicar, en 2014 y por invitación de Leila Gurreiro a la colección “Vidas ajenas”, una suerte de biografía sobre esta autora, intitulada *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, con el propósito, manifiesto en el texto, de reconocerle a Silvina Ocampo y a su literatura el valor que poseen. Los papeles son más bien intercambiables: si no médium, Mariana es el medio, el filtro a través del cual

¹ Este texto se vincula a la investigación llevada a cabo en “Cos i Textualitats: autories i subjectivitats en construcció” (2021 SGR 00736) (Universitat Autònoma de Barcelona). Asimismo, ha sido elaborado gracias a un contrato posdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2020-043578-I) en el Grupo de Alto Rendimiento GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá).

Silvina reaparece tras su muerte, se hace presente, se representa en el texto, para poder *escribirse después de morir* —parafraseando el título del reciente libro de Javier Guerrero— gracias a “la ayuda de [las] otras manos, prostéticas y amorosas” (Guerrero, 2022: 23), de Enriquez. Sobre lo que trama esta *labor de manos* —y volveremos al final a esta imagen—, nuestra hipótesis es doble: por un lado, comprende que esta re-generación de Silvina —sujeto/objeto textualizado— se hace posible simultáneamente a la re-generación del género textual elegido; y, por otro lado, que la estrategia de Enriquez podría enunciarse como la habilidad de convertir a Silvina Ocampo en un personaje de Silvina Ocampo, alejándose de cualquier pretensión de descubrir quién era “en realidad” Silvina o qué se esconde “de verdad” detrás de los mitos que rodean su existencia.

Para sustentar esta doble hipótesis, y antes de adentrarnos en el *retrato* que nos propone Enriquez, debemos advertir que también nosotras nos proponemos entonar una *melodía menor* que funciona como contrapunto o como *punto de fuga* a las lecturas que, sobre este texto, han propuesto ya Patricio Fontana y Judith Podlubne, ambos especialistas de ineludible referencia en teoría biográfica, en biografía latinoamericana y, en el caso de Podlubne, en la propia obra y figura de las hermanas Ocampo. Como se verá, su lectura nos ha servido de imprescindible mapa para orientarnos por el caleidoscopio polifónico que construyen Ocampo/Enriquez. No obstante, ambos críticos parecen interpretar *La hermana menor*, precisamente, como una expresión *menor*, quizá incluso fallida, y en todo caso “cautelosa o intimidada” (Fontana, 2018: 5), respecto al género de la *biografía de autor* o de las *vidas de escritores*, cuya tradición argentina les sirve para poner en perspectiva la propuesta de Enriquez. Una de sus claves de lectura es, pues, la cuestión de los géneros textuales con los que la podemos vincular —aspecto sobre el que volveremos—, así como la tradición, literaria e incluso teórica con la que es posible filiarla. Sin embargo, como bien sabemos y celebramos —gracias a ello nos ganamos el

pan—, los textos leídos a la luz de otros textos y desde otros enfoques revelan otros perfiles y activan otras interpretaciones complementarias.

Como pueden sospechar, nuestra clave de lectura no son los géneros —aunque también— sino el género y, más concretamente, los modos en los que el género sexual atraviesa las representaciones, biográficas y de otra índole, de las mujeres escritoras. Así, más que *volver* a filiar *La hermana menor* —resulta obvio que la *filiación* está en el centro del personaje que expone Enriquez—, sugerimos situarla como una manifestación temprana del *boom* de revisiones biográficas y biofccionales que ha ido ganando terreno en los últimos años, a medida que el tsunami feminista, LGTBIQ+ y antirracista ha ido anegando algunos terrenos del campo cultural —y fertilizando otros, como el que nos ocupa—. Evidentemente, no se trata en modo alguno de un fenómeno nuevo, como tampoco lo es la revisión de los fundamentos —misóginos y cisheteropatriarcales— del sistema y la historiografía literarios que viene realizando la teoría literaria feminista y los estudios de género desde los años 80 —o, desde mucho antes, desde Virginia Woolf—. No obstante, el empuje (trans)feminista reciente ha convertido lo que se había subestimado como una *perspectiva* particular y suplementaria en un eje central de la producción artística y de los estudios literarios, que permite alumbrar zonas deliberadamente oscurecidas de la ideología que sustenta la noción de *literatura*, la noción de *autor* y, de modo general, las dinámicas del campo literario.

En la estela de este empuje, asistimos a una renovada atención por las condiciones de existencia material, afectiva y creativa de figuras que habían sido interpretadas según parámetros misóginos, cisheterosexistas, clasistas o racistas, en un proceso que se está revelando especialmente fructífero para la investigación académica y para la exploración creativa. En este marco, se destacan sobre todo *las vidas de escritoras escritas por otras escritoras* —según la “doble condición” a la que se refiere Podlubne (2021: 9)—, que buscan

trazar genealogías y filiaciones literarias y afectivas alternativas, pero también reapropiarse de unos objetos culturales —las figuras de sus antecesoras— modelados por discursos críticos, historiográficos, mediáticos y populares velada o abiertamente misóginos. Así, sugerimos que la obra de Enriquez puede adquirir otros perfiles si es leída en relación con algunas de las estrategias y gestos reiterados en el conjunto de esta producción feminista biográfica y bioficcional. Aunque —más que situarla en un mapa que estamos en vías de trazar—, lo que nos proponemos en este capítulo es una labor más humilde y preliminar: la de observarla al sesgo de algunas ideas clave de los estudios autoriales con perspectiva de género, sobre el telón de fondo de otras “grandes escritoras” incómodas de la literatura latinoamericana que están siendo revisadas desde estas ópticas².

De este modo, nosotras también ubicamos *La hermana menor* en relación con las *vidas de escritores* o la *biografía de autor* a las que la remiten Fontana y Podlubne. Pero nos preguntamos si los efectos que persigue el texto —por no caer en la tentación de mencionar las “intenciones” de Enriquez— tienen que ver con los rasgos de unos géneros frente a los cuales la suya parece, en efecto, una tentativa menor, “cautelosa o intimidada”. ¿Persigue Enriquez “dar cuenta del par vida-obra, pilar central de toda biografía de escritor” (Fontana, 2018: 6)? ¿Su cautela a la hora de trazar vínculos entre ambas —“como si estuviera pidiendo perdón por anticipado [...] por atreverse siquiera a postular una lectura en clave biográfica de la literatura de Ocampo” (2018: 6)— responde al consabido “*dictum* de la teoría literaria” que prohíbe interpretaciones desde este enfoque (2018: 6)? La “distancia” y la “exterioridad” que mantiene con la obra

² Remitimos aquí al trabajo de Eleonora Cróquer sobre diversos *casos de autoras* latinoamericanas, así como a diversos estudios de Tania Pleitez, Lorena Amaro, Adriana de Teresa o Aina Pérez Fontdevila, entre muchas otras, sobre figuras como Eunice Odio, Eugenia Vaz Ferreira, Teresa Wilms Montt, María Carolina Geel, Elena Garro o Clarice Lispector.

literaria de Ocampo, el modo casi convencional o rutinario con el que aborda su literatura —“acercamiento temático [...], identificación de personajes, tópicos y procedimientos recurrentes, con extensas valoraciones específicas de lectores especializados” (Podlubne, 2021: 9)—, ¿constituyen “debilidades”, puntos ciegos, de su escritura biográfica (2021: 10)? Y, en otro orden de cosas, ¿cuál es el “libro-fantasma” bajo cuya “intimidante sombra” escribe Enriquez (Fontana, 2018: 5)?

Como apuntan Fontana y Podlubne —y esta es una de las claves de su lectura—, *La hermana menor* no cuenta con otras biografías a partir de las cuales o contra las cuales construir su narrativa. Sería, entonces, la “primera” biografía de Silvina, escrita además sin ese pilar fundamental de cualquier biografía que constituye el archivo del biografiado, por entonces custodiado por Ernesto Montequin (Podlubne, 2021: 7). El fantasma que recorre *La hermana menor* sería entonces “la biografía monumental que Ernesto Montequin, o alguien designado por él, podría escribir” (Fontana, 2018: 8). Un fantasma capaz de “amedrentar” (2018: 6) incluso a la “reina del terror” de la literatura hispanoamericana y cuya presencia-ausencia explicaría —entre otras cuestiones fundamentales, como veremos— la preferencia de Enriquez por “la duda” frente a “la certidumbre”, “la conjetura” frente a “la afirmación”, “las varias versiones” frente a “la versión definitiva” (2018: 5). Bajo el pretexto del “carácter a menudo escurridizo, opaco e incluso fantasmático de la biografiada”, lo que “[llevaría] a la biógrafa a plantear que, antes que nada, su biografiada se le presenta como un misterio” sería en realidad “la imposibilidad del acceso al archivo” (2018: 5). En definitiva, sería esta falta en los pilares de *La hermana menor* lo que explicaría aquel alejamiento de cualquier pretensión de descubrir quién era “en realidad” Silvina o qué se esconde “de verdad” detrás de los mitos que rodean su existencia al que nos referíamos al inicio; aquella habilidad que observábamos de convertir a Silvina Ocampo en un personaje de Silvina Ocampo.

Otra pregunta fundamental es, entonces, si *La hermana menor* pide ser leída como *primera* tentativa biográfica sobre Silvina, como primera tentativa necesariamente fallida dada la sustracción del archivo. Si antes sugeríamos ubicarla como manifestación temprana del *boom* de biografías y bioficciones de autoras sobre otras escritoras, nos preguntamos ahora si cabe en efecto pensarla como avanzadilla de una “biografía monumental” sobre Silvina todavía por venir. Como retomaremos al final, nos parece ver en ella —ver y no solo leer— más bien cierta voluntad de epílogo o de posfacio —y ello no es incompatible, al contrario, con nuestra primera afirmación—. Nos parece ver en ella algo que la vincula con la clausura o el cierre, que no asociamos con esa *última palabra* sobre la escritora que quizá aspiraría a decir su *primera* biografía, sino más bien con la terquedad de la boca cerrada, con la obstinación del rostro sellado que, como veremos, trama esa *labor de manos* entre Silvina y Mariana a la que nos referíamos.

Tras estos prolegómenos —esperamos que necesarios—, podemos adentrarnos ya en el ensayo de Enriquez, para comenzar subrayando algunos de los modos en los que, en efecto, se plantea en clave menor y se aleja de la voluntad “monumental” a la que acabamos de aludir. Basta detenerse en el título y en el subtítulo elegidos por Enriquez para caer en la cuenta de una serie de operaciones oblicuas que atraviesan el texto y lo sostienen. *La hermana menor* señala, en primer lugar, que Silvina Ocampo fue la más joven de seis hermanas, “el etcétera de la familia” (2018: 9), como ella misma se denominaba, lo que pone en el centro la cuestión de la filiación que mencionábamos. En segundo lugar, la sitúa como un sujeto en relación, que se ha visto disminuido o minorizado respecto a otros circundantes (Victoria, la hermana mayor, Bioy y Borges). A estas dos cuestiones cabe añadir otro aspecto, tal vez menos evidente. Así, en tercer lugar, *la hermana menor* lo es como una filosofía de vida de la propia Silvina vinculada a su resistencia a crecer

(recuerden no solo la abundancia de protagonistas infantiles en sus relatos sino también su autobiografía, *Inventiones del recuerdo*, que comprende los cinco primeros años de su vida). Como afirma Judith Podlubne, “la minoridad —aludo aquí tanto a su atracción por lo infantil como a su tendencia al secreto, al fuera de foco o al segundo plano— resultó un asunto medular de su literatura y un rasgo distintivo de sus autofiguras” (2021: 2). En cuarto y último lugar, el título podría venir ligado al de la autora principal; es decir, aunque sea por un efecto óptico de la cubierta, Mariana Enriquez se convierte en la hermana menor, reconociendo con este vínculo otro vínculo no sanguíneo —o sí— pero no menos importante, el de una genealogía de escritoras argentino-latinoamericanas de lo fantástico.

El subtítulo, por su parte, nos lleva otra vez a la cuestión del género (textual), sugiriéndonos que, en efecto, “la primera pregunta para hacerle a *La hermana menor* [...] es si se trata o no de una biografía” (Fontana, 2018: 3). Nótese cómo Enriquez, al plantear *un retrato de Silvina Ocampo*, inscribe su texto en otros géneros que son también *hermanos menores*, aparentemente más modestos, de la biografía: como ha señalado Podlubne, “el subtítulo del volumen anuncia un retrato y [en] sus entrevistas [Enriquez insiste] en la idea de que es un perfil biográfico” (2021: 6), géneros que la investigadora argentina describe como “variantes de la forma biográfica definidas por el derecho a la parcialidad, a la visión personal sobre el biografiado” (2021: 7). A la luz de la reflexión de Leila Guerreiro sobre el género del perfil —recordemos que es Guerreiro quien encarga el texto para la colección “Vidas ajenas”—, Podlubne vincula esta insistencia con aquella “distancia” y “exterioridad” respecto a la obra ocampiana que presenta el texto de Enriquez. Según Guerreiro, un perfil “no es un ensayo ni una crítica ni un análisis literario” (*apud* Podlubne, 2021: 6), de modo que, si tenemos en cuenta además su carácter periodístico (Podlubne, 2021: 6), la elección del género apunta a un

distanciamiento de la autora Enriquez frente a la figura del *biógrafo* y del *biógrafo escritor* para acercarla a la posición de la periodista.

Más adelante apuntaremos otras lecturas posibles de esta reticencia al análisis literario, pero lo que nos interesa subrayar aquí es que esta posición quizá le permita, por una parte, marcar distancia frente a la mirada neutra y totalizadora y frente a la pretendida ausencia del observador en la tradición biográfica más convencional (en la que quizá se inscribiría aquella “biografía monumental” a la que aludíamos). De hecho, lo que sostiene *La hermana menor* no es una voz ni personal ni omnisciente —no es una voz ni la voz de la escritora Mariana Enriquez, que oímos poco, y muy a menudo, precisamente, en el papel de periodista, lanzando preguntas, mediatizada en la transcripción de algunas entrevistas y ejerciendo de *medio* a través del cual se exponen las palabras de otros—. A su vez, quizá la apelación al género del perfil, comprendida como subterfugio para evitar la “crítica” y el “análisis” literarios, la desvincula también de ese “tejido” de la literatura argentina en torno a las *vidas de escritor* que “encuentra realizaciones magistrales en las obras de Jorge Luis Borges y César Aira”, como evoca Podlubne (2021: 10). Una tradición en la que se fragua a cuatro manos —la del escritor biógrafo y la del escritor biografiado— lo que César Aira denominó el “mito personal” y que Podlubne resume como “el relato de la vida artística, o mejor, el hacerse artística de la vida en el relato” (2021: 11). Volveremos más adelante sobre esta cuestión y sobre la oposición fundamental entre el *mito personal* y la *leyenda* —vinculada al “chisme”, a lo que “cuentan y repiten otros” (Podlubne, 2021: 11)—. Pero lo que ahora queremos sugerir es que esta tradición quizá constituye uno de los “libros-fantasma” bajo cuya sombra no quiere situarse Enriquez. Un libro escrito en coautoría, sí, pero que apunta a un espacio de homosocialidad literaria del que, además del mito personal de este o aquel escritor, emerge sobre todo el mito (masculino) del Gran Escritor. Insistimos en la imagen con

la que iniciábamos este texto: quizá no es esto lo que trama aquella *labor de manos* de Mariana y Silvina.

Regresemos ahora al subtítulo y al vínculo que sugiere con el género del retrato, que ha sido interpretado también como un modo de soslayar la imposibilidad de acceder al archivo y justificar la mirada parcial sobre la que se construye el texto. Aunque, como bien apuntan Fontana y Podlubne, tampoco se trata aquí ni de *una* mirada ni de *la* mirada de Enriquez sino, más bien, de una “miríada de miradas sobre Silvina Ocampo” (Fontana, 2018: 5). Como retomaremos, apenas observamos a la escritora desde la perspectiva de Enriquez en alguna ocasión —volveremos sobre una de ellas—, mientras que en el conjunto del texto lo que se expone, lo que se observa, son precisamente las múltiples miradas sobre Silvina, como si se tratara de una cámara cinematográfica que va poniendo el foco sin intervenir —más que en la obvia y crucial selección y yuxtaposición de los temas— en las distintas facetas del mosaico que conforma la imagen de la escritora. A propósito de la metáfora visual, cabe apuntar otra lectura posible de esta filiación genérica que se señala en el subtítulo. Y es que *retratar* comulga con la tradición artística del dibujo y la pintura que practicó Silvina toda su vida y que marca su forma de escribir, en tanto que —según ella misma había declarado— a menudo sus cuentos partían de una imagen. Enriquez se entrega también a ello y no son escasas las ocasiones en que apoya su texto en una de las fotografías que existen de Silvina Ocampo (2018: 72, 74-75). No obstante, pese a la ilusión de permanencia que pueda suscitar una fotografía, Enriquez es muy consciente de que su personaje “se escapa”, de que es inasible, por lo que ese retrato del subtítulo, lejos de perseguir una poética realista, se asemeja más a un retrato cubista, donde todas las caras y perspectivas se simultanean en un mismo plano; pinceladas en contradicción que encarnan con sus discrepancias y disonancias las distintas versiones que concurren a propósito de determinado hecho de la vida de Silvina, en una polifonía que a menudo es visible

en los acápites vertebradores del índice de *La hermana menor*, entresacados regularmente de afirmaciones ajenas o de obras de la autora que aparecen aquí, significativamente, fuera de contexto.

Lo que venimos sugiriendo hasta aquí en torno a los géneros y en torno a los modos de anudar (o desanudar) la vida, la obra y la leyenda se vincula también con la estructura del texto, marcada por la alternancia entre dos tipos de capítulos. Por un lado, Enriquez combina secciones de Silvina como un ser *en relación* social (con Victoria, con Bioy, con Borges, con su hija Marta, etc.) y, después, como un ser *mirado* y rodeado por el mito y el escándalo, con otras secciones centradas en las distintas facetas de Silvina-autora y sus libros. Por el otro, de manera menos frecuente pero insistente, Enriquez vuelve sobre la obra de la escritora, para contraponerla al relato de la “leyenda” que se fue construyendo en torno a su personaje, pero también a “la imagen macilenta y mezquina” de Ocampo, “compuesta a partir del soslayamiento de su labor literaria y el acento en los roles de esposa demandante y torpe ama de casa”, que emerge de los libros autobiográficos publicados por su esposo Bioy Casares (Podlubne, 2021: 4). En estos capítulos, hay una línea cronológica presente pero no dominante que vertebra el volumen desde un posicionamiento en segundo plano. Si bien se inicia con el nacimiento de Silvina en el seno de la rica e influyente familia Ocampo y termina con la referencia a los últimos años de enfermedad, muerte y sepultura en el panteón familiar, donde “[n]o hay —todavía— nada que mencione a la hermana menor” (Enriquez, 2018: 186), el cuerpo del texto se pasea por los lugares comunes y los mitos que rodean la existencia de Silvina Ocampo, sin pretensión de resolver ninguna de las dudas que los atenazan, como tampoco dirimir qué sucedía “en verdad”. Mariana Enriquez lo había advertido desde el incipit describiendo una escena de infancia: “Silvina es secreta” (2018: 9). Así, en la alternancia antes señalada, con reflexiones a propósito de la obra —sobre todo narrativa— de Silvina Ocampo, Enriquez

engarza los consabidos temas candentes: a) la relación con Victoria; b) la pareja Adolfo-Silvina; c) el triángulo Bioy-Borges-Silvina; d) la relación de *los Bioy* con Genka; e) les amantes de Silvina, especialmente mujeres, como Alejandra Pizarnik y Marta Casares (la madre de Adolfo); o f) las premoniciones y otros poderes brujeriles de la más joven de las hermanas Ocampo.

De este modo, resigue la trayectoria de la “leyenda” de Silvina en las distintas configuraciones del relato biográfico que se ha construido sobre su figura. Como explica Podlubne, este bascula entre “la *novela familiar de infancia*” tejida de maneras contrapuestas por las dos hermanas “en base a personajes, escenarios y tópicos compartidos” —una novela *fascinante* en cuanto expone “los vínculos filiales y fraternos de los miembros de las clases altas, sus usos y costumbres”— hasta el “género eminentemente masivo” del “*melodrama sentimental* [...] con el que su narrativa había experimentado desde el comienzo”: sus “motivos y convenciones completaron en adelante el relato de su vida: amores clandestinos, triángulos amorosos, incesto, víctimas y victimarios, rivalidades, hijos extramatrimoniales reconocidos y no, muertes por accidente, decadencia económica, litigios judiciales” (Podlubne, 2021: 3). Un melodrama que alcanzaría uno de sus “giros más abruptos” con la publicación de *Correspondencia Pizarnik* (1988) y la sucesión de testimonios e insinuaciones más o menos explícitos sobre las “*amigas íntimas* de la señora”, en palabras de su ama de llaves Julita Iglesias (Podlubne, 2021: 4). Las voces ajenas (incluida la de Silvina) se entretajan en polifonía con la de la autora del retrato en un plano secundario, como veíamos, de modo que conviven en él opiniones, sesgos, fuentes, testimonios, dires y directes enfrentados, en tensión, porque es en ese movimiento oscilante, huidiza, que se constituye Silvina en todo su misterio íntimo.

Cabrá volver sobre la cuestión del secreto y del misterio y sobre la naturaleza de aquello hacia lo que apuntan, ya que, como veíamos párrafos atrás, esta insistencia ha

sido leída como un modo de soslayar la imposibilidad de poner orden mediante la fuente documental a esta maraña de versiones y rumores. Para Fontana, es posible “postular que, lo mismo que asegura Enriquez sobre su biografiada —“en definitiva, ella inventó su misterio para no tener que dar explicación”—, podría afirmarse sobre su propia tarea como biógrafa: *ella crea el misterio para no tener que dar explicación*” (2018: 5). Y, en cierto modo, convenimos con Fontana, puesto que *mantener la boca cerrada para no tener que dar explicación* quizá fuera una de las estrategias de Silvina frente a la proliferación de relatos sobre su figura pública y una de las estrategias de Mariana para no seguir alimentando con su propia voz este matojo de comentarios y rumores. Antes de llegar a ello, sin embargo, cabe atender a las razones —quizá ya evidentes— con las que sugerimos explicar el protagonismo de la “leyenda” de Silvina en la obra de Enriquez, de cara al análisis de su obra, a la coescritura de ese “mito personal” al que apelaba Podlubne o de cara al (imposible) esclarecimiento documental.

En efecto, la crítica argentina subraya que, como hemos visto, *La hermana menor* se centra en “los núcleos argumentales más significativos (y exacerbados) de la leyenda de Ocampo a partir de las distintas versiones orales y escritas que ofrecieron los testigos” y prioriza “la vertiente melodramática” sobre “el relato de infancia”: “de las 211 páginas del libro, solo las primeras 28 están dedicadas a los años previos al matrimonio con Bioy”, apunta Podlubne (2021: 8). Así, estaría desaprovechando tanto la posibilidad de dialogar con la obra autobiográfica de Silvina —recordemos que *Inventiones del recuerdo* abarca solo los cinco primeros años de su vida— como de explorar el contraste entre sus versiones de la infancia y las ofrecidas por Victoria Ocampo en su propia autobiografía. Por otra parte, Podlubne apoya también con datos cuantitativos aquella desatención hacia la obra de la escritora que detectaba en el modo convencional o rutinario con el que aborda su literatura en los capítulos que le dedica: “De las 183 páginas restantes, no más de 30 se

ocupan de la obra” (2021: 8). Ahora bien, ¿cómo podemos interpretar estas elecciones sin atribuirles necesariamente a ese personaje “amedrentado” o “intimidado” que, de manera un tanto inverosímil, ha asomado al inicio de este texto? ¿Podemos aportar alguna explicación complementaria además de la que sugiere Podlubne, cuando alude —sin duda con razón— a la sed de leyendas femeninas en el mercado literario global (2021: 8)?

Llegadas a este punto, ya es evidente que nuestra propuesta pasa por atrevernos a responder negativamente a aquella “primera pregunta” que le lanzaba Patricio Fontana a *La hermana menor*: no, no nos parece una biografía. Pero tampoco estamos seguras —también nosotras preferimos “la duda” frente a “la certidumbre”— de que se trate de un *retrato* o de un *perfil*, si los comprendemos como “vertientes” de lo biográfico que articulan una mirada “personal” del biógrafo/a sobre el biografado/a. Frente a una amplia tradición de biografía feminista, Enriquez no ofrece prioritariamente su “visión” de Silvina Ocampo porque —conjeturamos— Silvina Ocampo no sería el objeto de su ensayo. Por la misma razón, tampoco aspira a levantar la primera biografía sobre la autora, porque su objeto no sería la vida de la autora. Proponemos leerla, en cambio, como una suerte de recapitulación de los discursos que han construido y de las trayectorias que han descrito el personaje Silvina Ocampo por el imaginario y el campo literarios de Argentina. Una recapitulación que, como avanzábamos, concebimos como una suerte de epílogo o de posfacio, e incluso como una suerte de irónica elegía, que se despidе a la vez de ciertas modalidades de fascinación por la figura del gran escritor/a y de ciertas maneras de figurar a la “gran escritora” como un misterio o un secreto indescifrables.

Igual que Clarice Lispector, Eunice Odio o Delmira Agustini, entre otros mitos femeninos de la literatura latinoamericana, el misterio y el secreto apuntan, en última instancia, a la anómala condición de la mujer escritora hasta, prácticamente, finales del siglo XX. Lo explicó

magistralmente Eleonora Cróquer al describir cómo “le ‘dan de qué hablar’ a la cultura” (2012: 93-94) determinados *casos de autor/a* alrededor de los cuales “proliferan las especulaciones” (2012: 94). *Casos* que “[activan] la ‘máquina cultural’” para gestionar la “inquietante extrañeza” (2012: 89) que provocan las mujeres escritoras y otros seres excéntricos del campo cultural; para gestionar la tensión entre la grandeza de una obra y la inevitable minoridad, como sujeto femenino, de su autora, en un movimiento oscilante entre la excepcionalidad y la singularidad de la figura del escritor —convertida aquí en excentricidad— y el papel secundario, de sustento y mediación de la vida material e incluso intelectual, atribuido a lo femenino. Estos *casos*, prosigue Cróquer, “no cesa[n] de hacer causa de deseo en el investigador —detective, médico, psiquiatra, analista crítico o cultural...— seguidor incansable de las huellas de lo Real; sujeto siempre a/por la tentadora pregunta de ese ‘Otro’” (2012: 92), en una proliferación discursiva potencialmente interminable. Entonces, es quizá esta maquinaria especulativa y espectacular (2012: 94) lo que expone Enriquez en su retrato de Silvina mediante un procedimiento acumulativo en el que muestra —sin ejercer, en efecto, de crítica cultural— los distintos pliegues en tensión que la configuran. Y de ahí también, tal vez, su negativa a perseguir esas “huellas de lo Real” mediante los protocolos de la biografía factual basada en la investigación documental, puesto que no se trata aquí de desvelar y verificar los hechos de una vida sino de atestiguar, de exponer en toda su evidencia, las versiones-Silvina de este imaginario social sin duda en declive —de ahí la potencia de su mera exposición, puesto que resultan evidentes hoy sus resortes misóginos—; los modos en que este imaginario tomó forma en los relatos sobre esta vida en particular. Tal sería ese otro “libro-fantasma” con y contra el que escribe Enriquez.

Como decíamos, sería entonces esa oscilación entre la grandeza y la minoridad atribuidas a la autoría literaria y a la femineidad aquello que constituye a Silvina en todo su

misterio íntimo, pero también en toda su anomalía respecto a ese espacio de homosocialidad literaria masculina al que nos referíamos. Un espacio respecto al cual es situada en una posición excéntrica en su papel relacional de esposa y amiga extravagante, pero también en cuanto escritora porque —en otro movimiento recurrente en la lectura de la “inclasificable” obra de las “grandes escritoras”— la extrañeza de su personaje se traslada también a sus textos. Muy al inicio de *La hermana menor*, Enriquez vincula el misterio-Silvina a estas dos facetas, describiendo a la “esposa de Adolfo Bioy Casares” y a la “amiga de Jorge Luis Borges” como “una de las mujeres más ricas y extravagantes de la Argentina, una de las escritoras más talentosas y extrañas de la literatura en español” (2018: 13). Además de apuntar a esta sustancia común entre las lecturas de la mujer y de su literatura —el extrañamiento—, la cita subraya otro gesto recurrente a lo largo de todo el texto en su exposición de las facetas que construyen al personaje. Y es que este papel excéntrico de Silvina respecto al campo literario contrasta con otra forma de exterioridad o de excepcionalidad en relación con el espacio social sobre la que a menudo pivota el *mito del escritor*, al margen de su género, y que es también otro elemento clave y consabido en el imaginario sobre las Ocampo y los Bioy.

La primera vez que observamos a la futura escritora en el libro de Enriquez la encontramos trepada a un cedro en el parque de la casa familiar, la Villa Ocampo, en una escena que avanza algunas características del personaje y de su literatura: la transgresión, la libertad frente a las normas sociales (si los mayores la vieran “la harían bajar y la castigarían”), pero también la ambigua relación de Silvina y de su obra con personajes que ocupan el lugar opuesto en la sociedad. “Sobre el cedro, Silvina espera a sus visitantes favoritos: los mendigos”. Silvina “ama a los mendigos” —explica la narradora— pero también “ama a las niñeras, a las costureras, a las planchadoras, a los cocineros que viven en las dependencias del servicio del último piso” (2018: 12).

Así, Enriquez se hace eco de un rasgo recurrente en la representación de la figura del escritor: la posición paratópica respecto al espacio social que demuestra al vincularse con sus márgenes, pero que depende de y contribuye a apuntalar su privilegio material y simbólico (Maingueneau, 2004). Pese a su atracción por “los trabajadores y los pobres”, matiza la voz narrativa, ese amor no se transformará nunca “en toda su vida [...] en algún tipo de consciencia política o de acción social concreta” (2018: 12); cuestión que quizá convierte la “fascinación” hacia la saga Ocampo-Bioy y, en general, la “fascinación” hacia el *mito del gran escritor* del que —decíamos— parece estar despidiéndose Enriquez, en algo tan “retorcido y perverso” —visto con los ojos de hoy— como la propia “fascinación” de “la Silvina niña esperando a los mendigos sobre el cedro” (2018: 12).

“Retorcido y perverso” porque, como hemos apuntado, se construye sobre la exclusión de género pero también, como vemos ahora, sobre este privilegio de clase que *La hermana menor* sitúa desde el principio en el centro de su relato. Así, la mirada cinematográfica de Enriquez abre el plano, amplía el foco, y ubica el personaje de Silvina y, según nuestra lectura, la figura estereotípica del escritor/a, en un contexto geográfico y social más amplio que expone el carácter casi obsceno, extravagante, de los privilegios que lo sustentan:

El cedro al que se trepa está en un parque de más de diez hectáreas, coronado por una mansión fabulosa, de estilo francés, construida por su padre, que es ingeniero. [...] La mansión, que se llama Villa Ocampo, está ubicada en San Isidro, un suburbio a veinte kilómetros de la ciudad de Buenos Aires que, con los años, se convertirá en el barrio predilecto de los ricos, en el hogar más tradicional de la clase alta. Silvina, sobre la rama, ensucia un vestido blanco traído de París; su familia viaja a Francia una vez por año acompañada de decenas de sirvientes, y con frecuencia carga sobre el barco una vaca, o dos, para que las niñas puedan tomar leche fresca (2018: 9-10).

Cabe regresar ahora a ese papel secundario que el ensayo de Enriquez otorga a la obra de la escritora y que contrasta, en efecto, con el gesto habitual en la biografía feminista sobre mujeres autoras de devolver a la obra un protagonismo opacado por la sobrerrepresentación de aspectos casi sensacionalistas de su trayectoria vital (Amaro, 2025). Como expone Lorena Amaro, el relato biográfico ha sido también uno de los escenarios en los que ha operado la “normalización misógina” de aquella “inquietante extrañeza” que expone la *mujer escritora*, que se ve muy a menudo atrapada, por

el biografismo literario y artístico de los varones, en la “broma” de Carlyle, comentada por Borges, la biografía sin obra —“Una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel” — y “picantemente perfumada”, a lo Darío, produciendo una serie de biografías de artistas y escritoras seductoras, atormentadas o hechiceras (2022: 30).

Sin duda, así lo pone de manifiesto la leyenda biográfica sobre Silvina Ocampo expuesta en *La hermana menor*. ¿Por qué no contrarrestar esta tendencia a figurar a las “mujeres relevantes bajo signos reduccionistas —mujeres fatales, victimizadas o suicidas—” (Amaro, 2022: 88) mediante un análisis riguroso de la obra de Silvina? ¿Por qué no oponerse a esta *biografía sin obra* convirtiendo en protagonista a su literatura?

De hecho, conjeturamos que *La hermana menor* sí señala en esta dirección, pero que lo hace de modo oblicuo —y enseguida volveremos sobre sus procedimientos— porque se resiste a otra tendencia, complementaria a la que acabamos de señalar, en la interpretación, desde la biografía pero también desde la crítica literaria, de las mujeres y de sus obras. Y es que, como señala Pura Fernández, el relato sobre la “historia vital” de las escritoras, muy a menudo construida sobre el elemento del escándalo y sobre peripecias sentimentales antes que literarias, ha sido tradicionalmente un “lastre”, un “paratexto” que ha condicionado, de modo

especialmente tenaz y restrictivo, su valoración artística y que ha determinado una sistemática lectura de sus textos en clave autobiográfica o confesional (2016: 82). En otras palabras, el modo en que se ha anudado el “par vida-obra”, para retomar la expresión de Fontana, no funciona de la misma manera que en aquello que Podlubne, siguiendo a Aira, denominaba “el mito personal del escritor”; ese que se fraguaría en connivencia entre el biografiado y el *biógrafo escritor* como “el relato de la vida artística”, como un “hacerse artística de la vida en el relato”. Más bien, lo que ocurre aquí, en la sistemática vinculación entre la literatura y la leyenda, es, en cambio, un perpetuo “hacerse carne” (Cróquer, 2012: 94) de la obra artística, la pertinaz configuración de un cuerpo/corpus siempre atravesado por los tópicos sobre lo femenino.

Por eso, no nos parece que sea un “*dictum* de la teoría literaria” a lo que responde Enriquez en su reserva a la interpretación autobiográfica ni que sea la desatención hacia la obra de la autora lo que explica el lugar secundario, por lo menos cuantitativamente, de las secciones que le dedica. Por un lado, parece que Enriquez se resiste a seguir anudando el “par vida-obra” para no reanudar así la sistemática superposición que acabamos de apuntar. Por el otro, si en efecto el *objeto* de su ensayo es el mosaico de discursos que construyen el personaje Silvina, las secciones dedicadas a sus obras funcionarían a modo de grietas que Enriquez abre en esta máscara cultural. De ellas emerge la escritura de Silvina mediatizada también, como no podría ser de otra manera, por las interpretaciones y las investigaciones críticas y académicas que se han realizado sobre su obra, puesto que tampoco aquí podríamos aspirar a escuchar una *voz de verdad*. Aunque sí, en cierto modo, esta voz sobrevuela también el texto de Enriquez en la única forma de presencia-ausencia en la que podría *reaparecer*.

Las secciones dedicadas a la obra de Silvina Ocampo-autora se suceden en el orden de publicación de los textos,

desde *Viaje olvidado* (1937) hasta la aparición póstuma de *La promesa*, en 2010, una novela escrita entre 1988 y 1989 en carrera contra el alzhéimer y su implacable devastación cognitiva. Entre los últimos libros están la recopilación de cuentos *Cornelia frente al espejo* (1989) y, aparecido un año antes, *Y así sucesivamente*. Ambos libros se caracterizan por la aparición de una voz *otra* que acompaña, interrumpe o suplanta la voz narrativa; una voz que Enriquez tilda de fantasmal (2018: 175). Poco antes afirma:

A cada rato, Silvina Ocampo se desentiende de la trama e irrumpe otra voz, comentando, pensando en voz alta. La persona narrativa es cada vez más irrelevante. E irrumpe con reflexiones que van de lo absolutamente desquiciado a lo serenamente filosófico (2018: 173).

Es, pues, desde *Y así sucesivamente* que el etcétera de la familia Ocampo, tal vez aguijoneada por una lucidez en fuga, se pone ante el espejo de su escritura y emerge en ella desde una voz sin origen, espectral, tal vez algo vacilante y literariamente tan particular como parece que era la voz de Silvina, que todo el mundo trata de imitar sin conseguirlo.

Para concluir, nos proponemos consumir en el más allá de este texto el encuentro que Silvina Ocampo no pudo tener con una de las escritoras que más la interpelaba y que más dialogan con su leyenda autorial. Cuando Clarice Lispector fue a Buenos Aires a la feria del libro y quiso conocerla (Enriquez, 2018: 171-172), Silvina afirmó sobre ella: “Era una mujer que tenía sentimientos que coincidían con los de una [...]. Tenía esa cosa evanescente, que era su encanto” (2018: 171). En *La pasión según G. H.*, Lispector advierte que “la explicación del enigma es la repetición del enigma”. Esta cita bien hubiera podido coronar, a modo de epígrafe de apertura, el retrato de Silvina Ocampo que nos brinda Enriquez. Ambas, Silvina y Clarice, comparten la fama de misteriosas y el enigma ha cruzado la constitución de su figura como autoras. También comparten un mismo

gesto ante la cámara: existe de cada una de ellas una fotografía en la que se cubren la cara con las manos. De hecho, como recuerda Enriquez, en el caso de Silvina existen por lo menos dos, que reiteran el gesto que tomamos aquí como emblema de la posición que imaginamos fuera la de Silvina y quizá la de la misma Enriquez frente a aquella proliferación discursiva; un gesto que a la vez la atiza y la detiene:

En esa foto extiende la mano hacia la cámara y tapa por completo su cara. Está descalza y se cubre el vientre con un brazo. No es un gesto de rechazo, ni siquiera de protección: sencillamente, la mano tapa la cara, como si detuviera la cámara. [...]

La otra foto legendaria se la tomó Pepe Fernández, su amigo, y es más violenta: Silvina usa las dos manos para taparse la cara y la cámara está mucho más cerca, un plano más cerrado, no se ve su cuerpo, se adivinan sus anteojos blancos, que asoman puntiagudos. En esa foto sí parece estar diciendo basta, basta (2018: 75).

Frente a dar el rostro, el presunto espejo del alma, frente a *dar explicación*, se imponen las manos que velan lo aparentemente autoevidente al reconocimiento y, a la vez, revelan que la literatura es una labor de manos, fruto del arte y del artificio. “¿Quién eres?” es un enigma en iteración constante, y es así que, de forma magistral, Mariana Enriquez logra retratar a la menor de las Ocampo, en el *etcétera sucesivo* de su repetición irresoluble.

Referencias

- Amaro, Lorena (2022), *El espejo del Gólem. De la biografía a la fábula biográfica hispanoamericana*. Santiago de Chile: USACH.
- Amaro, Lorena (2025), “¿Qué es una biografía feminista? Algunas propuestas a partir de los textos de Alejandra Costamagna y Alia Trabucco”. *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.

- Cróquer, Eleonora (2009), *Escrito con rouge. Delmira Agustini: artefacto cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cróquer, Eleonora (2012), “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 20, 89-103.
- Cróquer, Eleonora (2016), “Currículum Vitae. Notas para una definición del ‘caso de autor’”. Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- De Teresa, Adriana (2025), “Intersticios entre la persona y el personaje de Elena Garro”. *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.
- Enriquez, Mariana (2018), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, Pura (2016), “‘La mujer debe ser sin hechos y sin biografía’: en torno a la historia biográfica femenina contemporánea”. Henar Gallego, Mónica Bolufer (eds.), *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico*. Barcelona: Icaria.
- Fontana, Patricio (2018), “La biografía cautelosa. Sobre *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, de Mariana Enriquez”. *Orbis Tertius*, 13, 27.
- Guerrero, Javier (2022), *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’annonciation*. Paris: Armand Colin.
- Pleitez, Tania (2025), “Ni únicas, ni malditas, ni ‘buena estrella’: hacia la desestabilización de los mitos autoriales de tres poetisas centroamericanas (Claudia Lars, Eunice Odio y Claribel Alegria)”. *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.
- Podlubne, Judith (2021), “Un prisma. Silvina Ocampo por Mariana Enriquez”. *Cuadernos Lirico*, 22.

“Mi Marilyn viene a mi tugurio por una noche”

*Consumo pop y canibalismo latinoamericano
en Mariana Enriquez*

GABRIELE BIZZARRI

En este artículo me propongo estudiar las dinámicas de apropiación del imaginario pop internacional que la literatura de Mariana Enriquez, a la vez, supone —de acuerdo con el hiperactivo sistema de referencias a la biblioteca musical, fílmica y literaria de una autora que no podríamos evitar tildar de “consumidora”— y escenifica, deteniéndose —en algunos cuentos emblemáticos, en la novela breve *Este es el mar* (2017) y para la construcción del personaje de Juan en la novela mayor— precisamente en el “consumo” de fenómenos culturales masivos y globales que aterrizan, más o menos filtrados, distorsionados, diferidos, en las periferias del imperio como gesto cultural paradójicamente subversivo, que les da la vuelta a las direcciones canónicas previstas para la distribución del producto demoliendo sus implícitas jerarquías (centro/periferia, masculino/femenino, activo/pasivo, productor/consumidor, estrella/fan..) para construir, al revés, una comunidad “órfica” escandalosamente horizontal. Basándome principalmente en su apasionada carta de amor a la banda de rock alternativo anglosajona Suede, *Porque demasiado no es suficiente* (2023), que funciona también como un ensayo de teoría cultural sobre *fandom* y *fan fiction* —el arte de las ménadas resurrecto para la era de las redes sociales—, trataré de identificar el mecanismo según el cual del romanticismo desesperado del *outsider* —el

obsesivo del culto, el fan aislado en la insalvable distancia de su imposibilidad de comulgar con el ídolo—, levantando memorias vinculadas, además que con los furiosos cultos de Dionisio, con los mecanismos de recepción y canibalización latinoamericanos del fetiche colonial, se libera una energía contracultural arrasadora, donde se solapan los términos de devoción y devastación, dominación y esclavitud, y se crea un cortocircuito en el funcionamiento del “mundo-capital” (Fisher, 2017).

Al narrar su “historia de amor con Suede”, en ese texto a medio camino entre la autobiografía de la artista como una fanática adolescente, el ensayo musical y la reflexión poética y política acerca de la “energía milenaria” (Enriquez, 2023: 25) que se irradia de la paradoja de la alucinante distancia y la aturdidora cercanía que, al mismo tiempo, caracteriza la relación entre los *fans* y sus dioses, Mariana Enriquez no oculta el proyecto de ennoblecer y volver subversivos, letalmente contraculturales, materiales no solo aparentemente triviales, sino también superficialmente conniventes con las dinámicas del mercado. A lo largo del volumen —que, en este sentido, proyecta una intensa luz retrospectiva sobre el que, hasta la fecha, representa el episodio narrativo menos comentado de la bibliografía de Mariana, *Este es el mar*, cuyo nervio argumental resitúa el catártico desenfreno de los cultos dionisiacos en la época del divismo rockero y la cultura *massmediática*—, la música pop y sus endiablados mecanismos de consumo, entre *fanzines*, hordas de *groupies* famélicos, comunidades virtuales que actúan como sectas, quedan tratados como fenómenos de gran trascendencia, capaces de evocar las franjas más secretas y disruptivas del mito, ocultando bajo el aspecto de la interpretación prona de los reglamentos del mundo-capital y la aplicación aturrida, exasperada de sus protocolos —el idiotizado “sublime histórico” (Jameson, 1991) que rige sus prácticas ratificando todas las posiciones y directrices del mercado global—, una hipótesis de resistencia que proviene, precisamente, de la aceleración perversa que, en ciertos ambientes, en realidad,

particularmente expuestos, desprotegidos, vulnerables y, por eso, abiertos al descontrol, de manera más o menos consciente, se produce de esos mecanismos.

La cultura pop, lo sabemos, es algo muy serio para Mariana Enriquez, ocupa un lugar central en la afinación tanto de su poética como de su agenda política, una agenda política posideológica, perfectamente consciente de la imposibilidad de la contradicción directa en la era del capitalismo ilimitado, que sostiene un proyecto de escritura que, por espontánea coincidencia o deliberación, no podría aparecer más alineado con los análisis que, de la cultura contemporánea, hace Mark Fisher, otro melómano empedernido, que accede a la cultura popular, por así decirlo, desde sus límites, declinándola en sus manifestaciones menos luminosas y transparentes, más enrarecidas, aprovechando, en otras palabras, todos los resquicios de utopía garantizados por la sensibilidad *weird* (Fisher, 2018a). En este sentido, el fenómeno que aquí nos ocupa, la tematización constante, en las páginas de la autora, del arte pop (sobre todo, pero no solamente, en su vertiente musical), de los fetiches de la cultura de masas y de los mecanismos que organizan su fruición, además de darnos acceso a toda una biblioteca —un listado exhibicionista de fuentes más que cultas, de culto, para “cultores”, que pretende integrarnos en un círculo de iniciados del todo característico, el cenáculo de los fanáticos del pop internacional, capaces de reconocer los miles de guiños a álbumes icónicos, temas clave, caras b y *bonus tracks* enterrados en su prosa...—, se construye críticamente como una puesta en escena y una puesta en abismo de la obra y del pacto, aparentemente integrado y mayoritario, pero, en realidad, subrepticamente apocalíptico (Eco, 2023), que Mariana Enriquez propone a sus lectores: a saber, un consumo tan voraz y bulímico que pasa por un afán de comunión exasperado y desesperado, por una devoción tan fanática que desquicia la cadena de suministro, iluminando restos de feralidad latentes en las zonas ciegas de la norma. Como trataré de demostrar,

eso acontece, en general, digamos, estructural y universalmente, en relación con la torsión imprevista, siniestra de tan apasionada, sádica de tan masoquista, que Mariana confiere a la idolatría fetichista suscitada por la aparición del “joven dios”, el culto a la celebridad que es “la religión de la sociedad de consumo” (Enriquez, 2023: 107), ese punto extremo del éxtasis consumista que se encarna en un líder adorado, un dictador hermoso, el seductor cuerpo presente de la inmaterialidad del poder, la aparición imposible del soberano implícito en nuestras democracias neoliberales que, en un gesto de agenciamiento subalterno del todo apolítico (y para nada contradictorio con la perpetración obediente del culto), las legiones de sus acólitos, los consumidores obsesivos del producto, achicando toda distancia y desordenando toda posición, finalmente encarados con la hipóstasis material del reclamo, en un gesto de amor sanguinario que a la vez literaliza y desquicia la retórica del mercado, procederán a vampirizar, hacer trizas, devorar. Pero también se da interceptando la energía estática del desplazamiento, volviendo significativos los fenómenos de distorsión provocados por el movimiento exportador, valorizando la apropiación transgresiva que, de cierta propuesta cultural fabricada, con toda evidencia, en los centros del poder global —que favorece la irradiación colonizadora de modelos determinados, ordenados, empaquetados y comercializados de acuerdo con las lógicas del *product placement*—, se realiza en el contexto periférico donde, con recursos y posibilidades de circulación infinitamente más reducidos, a duras penas sobreviven otras colecciones, ya no pop sino directamente populares y donde, hibridándose, en algunos casos, con ellas, aprovechando su contigüidad, de acuerdo con una resiliencia y una plasticidad antiguas, el manufacto pop pierde su definición y se transforma en otra cosa, queda canibalizado, reprocesado, vuelto otro.

En otras palabras, haciéndole eco a mi título, donde traduzco, junto con Mariana, un verso de “Heroina”, uno de los temas del glorioso segundo disco de Suede, *Dog Man Star*

(1994), ¿qué pasaría realmente si Marilyn llegara al tugurio donde viven, a años luz de distancia física y simbólica de su mundo, sus famélicos adoradores, cuando la divinidad, el numen pop, se materializa, quiebra la pantalla, se baja de su pedestal y, con su cabello rubio platino y su vestido de lentejuelas, pasa a pisar otros, muy diferentes, escenarios accediendo al encuentro con sus fanáticos en los suburbios del mundo civilizado, en los barrios de hormigón y cemento de la clase proletaria, o directamente, en las villas y favelas del tercer o cuarto mundo, allí donde, en realidad, muere o se desdice el encanto lustroso del gran espectáculo del mercado, donde los ecos de la propaganda pop llegan diferidos, interferidos, mal sintonizados, mal vehiculizados por arreglos chapuceros y “tretas del débil” (Ludmer, 2017), vueltos irreconocibles, a veces, por los estallidos de la estática, aumentando alucinatoriamente el deseo, la frustración y el encono? ¿Qué harán realmente con ella sus devotos más aislados y barbáricos? ¿Ratificarán su dominio, permitirán la continuación de la serie impoluta de las repeticiones o, sin darse cuenta, harán con ella, de ella, literalmente, cualquier cosa? Los más improbables entre los consumidores se volverán caníbales y las transacciones libidinosas con el ídolo, lejos de perpetrarse en el respeto del esquema de la fruición ordinaria, serán, con toda probabilidad, violentas, ilícitas, clandestinas, gestionadas a partir de un “mono” tan agudo que toda raya quedará superada: confundiendo lo sagrado y lo profano, confundiendo a la diosa con una prostituta de barriada, incrédulo y desesperado, el “pibe de la esquina” se la comerá viva, violando todo protocolo, adorándola de acuerdo con el contexto, haciéndose con el control de la imagen, volviendo ambiguas las dinámicas del contacto y la verticalidad de la relación¹. El que identifico

¹ No se pueden dejar de mencionar, en este contexto, las proezas de ingeniosa teoría cultural aplicada que Pedro Lemebel hace en muchas de sus crónicas para dar cuenta, precisamente, del aterrizaje “local”, tercermundista, de las “pegatinas” del entretenimiento masivo internacional. Baste con mencionar la célebre “La muerte de Madonna” (*Loco afán*, 1996) y, otra vez insistiendo

aquí es un problema de traducción, uno que parece ordenar intensamente los procesos de la significación: la “traducción extraña” (Enriquez, 2023: 19), la recepción enrarecida —como la llama Enriquez refiriéndose a la lectura desplazada, no filológica que se hace del *glam rock* en América Latina— recontextualiza en la era del “monocultivo” capitalista, en la entreverada homogeneidad de la cultura pop global, la práctica poscolonial de la copia inconforme, la posibilidad del modelo versionado, la resistencia plástica de las provincias, dispositivo del que la escritora implícitamente se apropia, una y otra vez, justamente al nombrar la mayoría de sus libros, en los que hace resonar, sonar distinto, en castellano, los títulos “de algunas canciones o discos de compañía” —*Cómo desaparecer completamente*, de Radiohead, *Este es el mar*, de The Waterboys, *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Low...—, concibiendo, así, las diferentes entradas de su macrotexto, puesto que todas sus narrativas se arraigan en una sustancia local intensamente viva y oscuramente presente, como adaptaciones latinoamericanas de sentimientos, atmósferas, deseos y frustraciones suscitados por el eco lejano de un estribillo popular y mundano.

Ahora, Suede no es Marilyn Monroe, como se intuye del hecho de que estas estrellas se representen, en el caso de “Heroine” así como en muchos otros textos de su repertorio, a su vez como espectadores adoradores que tribulan la distancia (y el tiempo) que los separa de la sustancia divina, así como tampoco cumple con el perfil el líder de la banda imaginaria de Fallen en *Este es el mar*, ni coincide exactamente con el modelo el Juan de *Nuestra parte de noche* (quien, sí, también, oficia el rito de La Oscuridad como un divo rockero), todos ellos ángeles caídos, o en estudiada pose de ángeles caídos, de alas embarradas y mirada turbia, empañada de melancolía y furia, según la versión del imaginario pop que Mariana prefiere. La diferencia es apreciable pero

en la “localización” de la estrella rubia del pop, “La esquina es mi corazón”, del libro homónimo (1995).

no, me parece, definitiva, puesto que todas esas encarnaciones “alternativas” de la iconografía pop, clarísimamente aferradas a una genealogía rebelde más que reconocible², a estas alturas, totalmente interna a la institución cultural de referencia, hoy en día llegan al suburbio real igual de increíbles y glamorosas que las integrantes más luminosas de la serie, tal vez, si cabe, aún más peligrosas y “penetrativas” por el hecho de favorecer un, en todo caso, fraudulento proceso de identificación por parte de los desclasados, los caídos, los marginalizados ordinarios, cazados con reclamo por la seductora, estudiada “subalternidad” del ídolo. Cabe preguntarnos, entonces, también, ¿qué pasa cuando Suede, con su mitología proletaria, con su romantizada pantomima de suburbio, viene de gira a la Argentina y concede un recital, pongamos, en Villa Moreno? ¿Cómo se defiende, si se defiende, Mariana Enriquez de su embrujo, ay, tan estilizadamente estropeado, diferido y, por eso, engañosamente cercano? O también, ¿en qué discrepa de sus modelos implícitos Fallen, que en *Este es el mar*, la novela que se perfila como un ejercicio de *fan fiction* o, tal vez, directamente se ceba de la *fan fiction* real de una de sus bandas, Mariana Enriquez construye como una versión imaginaria, pensada desde un delirio de intervención fanático, como su versión privada, cuando no local, por lo menos calada en la realidad latinoamericana, de Suede o Manic Street Preachers? ¿Qué posibilidad tiene el Espina, el ídolo, ahora sí, directamente argentino, del cuento “Carne”, “la estrella de rock que en menos de un año había dejado atrás el suburbio para llenar teatros y estadios del centro de Buenos Aires” (Enriquez, 2017: 126), de “versionar”, de transculturar, si queremos, un modelo que se presenta, de por sí, tan tergiversado, ofuscado, degradado tan *ad artem* desde los centros del poder, de desactivar toda alarma de resistencia y relajar la

² La estirpe “popular” a la que me refiero, imaginando un relevo directo entre Romanticismo y movimiento *new-romantic*, queda perfectamente descrita en un ensayo clásico de Mario Praz (1930).

necesidad de localizarlo? Estas cuestiones me parecen neurálgicas, también, para referirme al gesto de recepción, de traducción impropia, que la literatura de Mariana Enriquez realiza de ese otro *brand*, aparentemente periférico, de lo global, que es lo gótico³, esa cultura o subcultura marginal completamente interna a las categorías occidentales, que llega a los márgenes del mundo con todas las cartas en regla para suscitar empatías sadomasoquistas de amos y esclavos, a su vez, como “un artefacto comercial” perfecto para “hipnotizar niñas alienadas” (126), para romper las barreras defensivas de los saberes situados.

De momento nos quedamos con esto, a medio camino entre los riesgos de una identificación totalizadora (y, tal vez, ingenua) y la emergencia, inevitable, de la distancia del “contexto”:

1993, 1994, Buenos Aires, tercer mundo. Todo lo que se conseguía era a cuentagotas e internet apenas existía y menos en casas como la mía, hogares tipo Anderson, con un padre que escuchaba ópera, pero no tenía trabajo y una madre médica que trabajaba en la salud pública y leía feminismo, todo en un departamento tan chico que yo dormía en el sillón del living y desde ahí veía los pocos programas de música que había (Enriquez, 2023: 34).

La expresión “hogares tipo Anderson”, acá referida a la extracción proletaria del cantante de Suede Brett Anderson —la que se convierte en un tropo romántico en muchos de los temas míticos de la banda, donde el amor imposible, las fantasías de rescate, la automitología desesperada y maldita del héroe se presentan como emanación directa de un entorno de “tumbas suburbanas”, “caminos lluviosos” y “casuchas donde la deuda crece cada día un poco más”, obsesivamente recorrido por las carreras, a la vez, famélicas

³ Sobre los recorridos de “contextualización” del modelo gótico en América Latina, véase Casanova-Vizcaíno y Ordiz (2018).

y libres, de los perros callejeros⁴—, desencadena y dispara el vuelo del reconocimiento autobiográfico, pero no me parece de más señalar la relación problemática entre texto y contexto, el desplazamiento de la referencia, que, aunque de manera implícita, la escritora señala, más allá del amor, o trabajándolo aún más lancinantemente en el doble juego, en la ilusión óptica de la proximidad distante de la estrella, desde el lado de los materiales, al mencionar la inaccesibilidad del producto, el soporte físico de la ilusión: discos, fotos y otros fetiches que, como los inventos de la civilización, los cachivaches del progreso a Macondo, llegan al “tercer mundo” racionados, por cuotas, fuera de todo protocolo de mercado, crucialmente, tarde, desplazados también temporalmente con respecto a su circunstancia originaria, convertidos en anacronismos vivos, así como, a veces, significativamente estropeados, lo cual consiente y estimula fruiciones desalineadas, gestos de recepción disfóricos. Tal vez el alucine de la distancia y el margen de negociación creativa al que daba acceso —lo que nos autoriza, de hecho, a evocar el glorioso pasado antropofágico de la periferia para connotar el consumo *de música ligera* en la literatura de Enriquez— estén, a estas alturas del proceso de homogeneización de los mercados y virtualización del consumo, en la era del *streaming* y la digitalización total, del todo perdidos⁵, pero los tiempos de Mariana, los que plasmaron su peculiar relación poética con el pop, su relación, en más de un sentido, “periférica” con el pop, como ella misma subraya, todavía eran otros, los mismos que animaron las columnas musicales de Mark Fisher (2017b), los anteriores a la “espectralización”, cuando cierta intensidad pulsional disruptiva lograba todavía infiltrarse por entre los mecanismos de producción y consumo:

4 Intertextualizo acá la letra del estribillo de “The Wild Ones” (*Dog Man Star*, 1994).

5 “Otro mundo/otros fandoms”, acota la autora (Enriquez, 2023: 140).

Cuando me compré el primer disco de Suede (1993), [...] [lo] elegí por los comentarios en las revistas extranjeras que se conseguían de vez en cuando en Buenos Aires. No sé quién las traía, cómo aparecían. Recuerdo una disquería en la ciudad de La Plata, donde yo vivía, a unos sesenta kilómetros de Buenos Aires, donde a los trece años vi un libro revista de hojas satinadas de Duran Duran en japonés con las mejores fotos posibles. Yo era fan de DD (yo soy fan de muchas cosas). Le pedí al empleado que me la vendiera, cosa que no hizo, pero la fotocopió. No se veía nada, pero guardé esos manchones durante años (Enriquez, 2023: 33).

Del mercado, de sus protocolos y cadenas, de su inflexible ética de la ganancia, queda muy poco en transacciones de subsistencia cartonera como esta, así como se pierde del todo la impecable definición del producto, la reconocibilidad del sello. De hecho, acá, la fan obsesiva funciona de operadora de una economía subrepticia y clandestina, de un mercado negro (des)ordenado por una erótica desenfadada, desde el que se logra colar en el sistema un objeto inidentificado, un peligroso fantasma imaginario, una mancha que lo ocluye; para todos los efectos, algo imprevisto, raro, “que no debería estar allí” (Fisher, 2018a: 12) y que nos habla de un hambre carroñero, de una devoción parásita que, ocultando la destrucción en el homenaje, desde el lugar de una integración imposible, enfermiza, furiosamente anhelada, desde lo bajo, desde lo distante, desde lo excluido, desde el Sur, amenaza con arrasar con el orden acabado de nuestro mundo.

El mecanismo de la seducción llega a ser letal o amenaza con ser letal cuando el ídolo, antes de encarnarse, si es que llega a hacerlo, antes de ir a parar al suburbio, ofreciéndose a un disfrute ambiguo de su sustancia divina, viene del suburbio o se construye, como decíamos, en irresistible pose suburbana, lo que da muestra de una astuta comprensión warholiana de los recorridos de inclusión y aprovechamiento consumista de los descartes, a sabiendas de que se pueden construir *factories* y fortunas a partir de

la estilización de lo abyecto, de que lo *trash* también es pop, y pop de primera, hasta metapop —pop autoconsciente de su irremediable compromiso antivanguardista con lo más barato y vulgar de la sociedad consumista—, como en el caso del primer sencillo del tercer disco de Suede, el que canjea a Lord Byron con Andy Warhol para reformular la estética de la banda tras el trauma de la pérdida de su icónico guitarrista, y que, como una bandera ilusoriamente levantada para promover la revolución de las periferias descartadas, campea con orgullo el título de “Trash” (1996). El estribillo pegadizo, pura confección pop militantemente *second-hand*, le desbloquea a Enriquez un recuerdo, el de las aventuras adolescentes de fin de semana, los “sacos de piel comprados” a última hora “en las tiendas de segunda mano de la calle Talcahuano” para lucir en la fiesta, “el olor a gasolina de los dos o tres colectivos” (Enriquez, 2023: 109) que, desde La Plata, tenía que tomar para llegar a la capital e ir a bailar pop y rock en la confitería La Ideal, ese antiguo templo de la alta burguesía argentina de principios de siglo, abandonado y “vuelto a ocupar por infieles” (diríamos, con un guiño a la ambientación gótica de “El chico sucio”): la manada famélica de jóvenes del conurbano que, interfiriendo el ritual de la milonga para turistas, los sábados por la noche mueven el esqueleto entre “los ecos de la gloria pasada”, “mantel blancos manchados”, “sillones checoslovacos, estuco veneciano” (108) y espejos monumentales, apagan sus cigarrillos en las columnas de mármol con un gusto profanador de okupas sin llegar, sin embargo, a quitarse de encima la sensación del “afuera”, la vergüenza de su proveniencia desorbitada, “la sensación de que siempre se les van a notar las costuras, la mala terminación” (110), la condena, en otras palabras, a la interpretación imperfecta, barata, de cualquier modelo, no solo, deliberadamente, el del perfecto criollo, de acuerdo con el juvenilismo contracultural e internacionalizador que los caracteriza, sino también el del *glamour* metropolitano en el que se inspiran (y hasta incluso de su versión desclasada *ad artem* por la confección

trash). Ahora, esfumando el límite que separa sinceridad y contrafacción, o tal vez, directamente, desde la autenticidad del artificio al desnudo (Sontag, 1964), esos sentimientos encontrados, a medio camino entre el complejo de inferioridad y la búsqueda de una chapa de reconocimiento alternativa, quedan explícitamente autorizados por la letra de la canción, que si suena *phoney*, si propone una identificación que parece posible solo salvando ciertas debidas distancias, si enuncia desde un “nosotros” problemático, lo hace tematizando explícitamente su propia inautenticidad, el valor y el gusto de lo que suena innatural y falso, “nuestros lugares de nada y nuestros ruidos de celofán”⁶, y de esa manera crea una genealogía, una estirpe, un ejército, basado en el principio de la reproducción chapucera, cada vez más chapucera, en fuga barroca infinita hasta la negación de la posibilidad misma del original. Así, acentuado localmente, pasado al voseo en su recepción localista —“Somos basura, vos y yo, somos la mugre en la brisa, somos los amantes en las calles” (110)—, el *hit* global de un grupo de *dandys* enamorados del lado oscuro, encaprichados con lo que hay “allá atrás”⁷, con todas las ambigüedades del caso, puede hasta llegar a sonar como un revoltoso himno villero.

En el capítulo del libro titulado “Cuando Suede habló de nosotras...”, la impresión de reconocimiento se vuelve incluso colectiva, nacional, continental. De acuerdo con la microrreseña de una de las más gloriosas caras B de la banda, “My Dark Star” (1994), la mirada expectante de la fan, enfebrecida por el desembarco conquistador de su ídolo sorprendido por fin de gira triunfal por América Latina —atenuando por esta vía su posición de “indiecita” deslumbrada por tantos espejitos y vidrios de colores (en este

⁶ “Our nowhere places and our cellophane sounds”.

⁷ Cito acá, de nuevo “El chico sucio”, donde el extrarradio urbano de Buenos Aires, donde empieza a deshilacharse el proyecto neoliberal de la “ciudad transparente”, se tensiona ante la provocación, a la vez terrorífica y estimulante, que proviene del lado salvaje, bárbarico, de un afuera de la civilización que se perfila como imposible de manejar con categorías humanas.

caso, estudiadamente sombríos) que siguen llegando desde el norte del mundo—, transforma a Brett Anderson en un paladín de políticas poscoloniales a raíz de la especulación acerca de un verso que habla de una chica no convencional, una *femme fatale* “de piel y cabello oscuro”, que “vendrá de la India” “con amor en sus ojos” y “una pistola en la mano” (110). El levantamiento de su “estrella negra” en los cielos de Inglaterra suena a regreso anunciado y vengador, parece aludir a una *reverse colonization* (Gelder, 2000) a la vez apocalíptica y palingenética, en la que se vislumbra la posibilidad de un nuevo curso global. Rematando la identificación, en una variación del motivo, “ella”, directamente, sin mediaciones ni desplazamiento, “vendrá de Argentina con sus ojos de cementerio” (Enriquez, 2023: 111), lo cual deja imaginar la narrativa —con la que Enriquez, de hecho, podría hacer grandes cosas, si ya no las hizo, subrepticamente, en *Nuestra parte de noche*— de un ejército de muertos y muertas vivientes, zombis y revenientes poscoloniales que conspiran juntos el acabose de la norma desde las más alejadas periferias del Imperio. “My Dark Star”, una balada romántica, obviamente, “puede ser sobre Anick, la novia de ascendencia filipina” de Anderson (111), podría estar hablando de cualquier cosa, pero también:

se puede referir a una venganza de las naciones azotadas por el colonialismo británico, por eso India y Argentina. Aunque aquí, debo decirlo, dejamos que la Corona hiciera cualquier cosa de puro esnobs, de puro pensar que Gran Bretaña era nuestra madre tierra. Pero bueno: quizá Brett pensaba en la guerra de las Malvinas, que ocurrió cuando él era adolescente (111).

La fantasía de rescate, la fantasmagoría de contacto, la ilusión de entendimiento y complicidad de una fan demasiado políticamente consciente para no tratar de defenderse, por lo menos en parte, del riesgo de una devoción despreocupada y sin consecuencias, para no intentar buscarle una coartada de compromiso a su *guilty pleasure* —¿de

veras Brett Anderson estaría pensando en las Malvinas o, apenas, se ocuparía de encontrarle una proveniencia exótica cualquiera a su dominadora de rasgos apeteciblemente dislocados?—, chirría un poco, sobre todo, cuando llega a los extremos de imaginar una interpretación peronista del tema, por medio de la cual se identifica a la estrella oscura con Eva Perón, “de quien Brett sabe cómo su cuerpo fue embalsamado, momificado, robado, enterrado en Italia y ahora sepultado en la Recoleta a ocho metros de profundidad” (111). La búsqueda del indicio real y su colocación en el contexto adecuado recomiendan, de hecho, prudencia y corrigen, por lo menos parcialmente, el revuelo de la sobreinterpretación deseante. La foto de “la única visita de Suede a Buenos Aires en 2012” (112), que los retrata, justamente, en el cementerio de Recoleta y que “una parte de la fandom” interpreta como un homenaje a la tumba de Evita, se revela tomada, en realidad, “muy lejos del mausoleo Duarte” (112), con Brett apuntando a una tumba abandonada y desconocida y los ídolos nuevamente alejados, nunca del todo allí, que se esfuman y reafirman su dominio, justamente, con mensajes irrastreables, desde un posicionamiento indeterminado. Y, sin embargo, la actividad fanática no para de construir el andamiaje necesario para favorecer la apropiación, buscando continuamente anclajes, posibilidades de localización, que conviertan esa historia, la historia de la otredad deseada, en historia propia, una historia de amor, para decirlo de alguna forma, “situada”. Como cuando la escritora relata una de sus primeras veces con Suede, cuando asistió a la *performance* de uno de los temas menos conocidos y más dramáticos de su primer disco, “Breakdown” —el que “nunca tocan en vivo”, una verdadera rareza—, en “la ciudad helada y ventosa de Southampton” (27), milagrosamente encontrando o buscando a la fuerza, totalmente fuera de contexto, un contexto a la épica (y a la mística) privada de la fan enamorada, haciendo que esa narrativa sobre un amor perdido —con ella perdida para el amor, comprada por la “era nuclear” “donde las compañías

sueñan y el dinero circula”⁸, donde el amor “solo viene en un Volvo” (27)— levante memorias de civilización y barbarie, despierte, mediante el apego desesperado a la inocencia de la pasión de cara a la economía de la cultura que la letra predica, una nostalgia de lo salvaje, una nostalgia del Sur, hondamente argentina: “En esa sala hermosa de una ciudad fría donde alguna vez se exilió y murió un prócer/villano argentino, don Juan Manuel de Rosas, grité y lloré ¡EN UN VOLVO!” (27).

Como se ve, a menudo la relación entre texto y contexto, intención e interpretación fanática resulta arbitraria, no obstante Enriquez trate constantemente de hacer saltar las chispas del entendimiento, a sabiendas de que, finalmente, como delata el título del primer apartado del libro, “El que busca encuentra, el que golpea la puerta será atendido”, según un modelo receptivo estratégicamente autista que forma y deforma delatando un deseo de inclusión lancinante y activando fantasías compensatorias (de fan dejada afuera del *meet & greet*, de sujeto poscolonial a quien se le niega el acceso al primer mundo). Otro caso emblemático es el de la reseña personal que la escritora dedica al lado B de “Trash”, “Europe is our playground”, donde, jugando un poco con su “aura stars” de “suburbanitas encerrados” (159), Suede, aparentemente, volviéndose la letra, de repente, inopinadamente política, le da la bienvenida a los “condenados de la tierra” (Fanon, 2018) a la Fortaleza Europa, invitándolos a utilizar esos espacios en ruina como “un patio de juego”, comenta Enriquez, “como si salir de lo local fuese un triunfo” (Enriquez, 2023: 159).

Y es que “el fenómeno fan es ambiguo y andrógino” (26):

Al fan le importa mucho de qué trata de verdad una canción y puede pasar horas de investigación, de desmenuzar, preguntar, averiguar, no dormir hasta que alguien, un periodista,

⁸ Intertextualizo acá, por continuidad temática, las letras de un tema del segundo disco de Suede, “The 2 of Us”.

un fanzine u otro fan logra llegar a quién escribió la canción y sacarle de qué va y/o sobre quién es. Pero, al mismo tiempo, tiene y mantiene su propia interpretación porque ambas cosas no son incompatibles (74).

Al juego, a la puesta en escena de la investigación fanática, que se estila como una versión enfebrecida e inocente, tal vez paródica, del esquema indiciario y de la filología, con su minucioso rastreo y cotejo de fuentes, informantes y testimonios, se superpone la resistencia de la interpretación privada, de la lectura exorbitante, que autoriza, desde Sontag, desde Roland Barthes, si queremos, una hermenéutica, en resumidas cuentas, antifilológica y totalmente desjerarquizada, una superficial erótica del texto en la que el sentido acontece, casi del todo, del lado de la recepción. Por esta vía se vuelve posible, se habilita, la recepción “contextual”, de acuerdo con un tiempo y un espacio determinados —el de la circulación del capital neoliberal en las periferias del Imperio, con las tensiones neocoloniales que eso conlleva—, de una banda que, según admite la autora, se sitúa más allá del gesto ideológico, de la posibilidad “de la ética de la información para la revolución”, que, directamente, no escribe desde la historia, sino “desde la distopía” (54), desde “un mundo perdido”, vuelto idéntico y anodino por un apocalipsis definitivo, poblado por androides a la vez idiotizados y nostálgicos, “cuyas lágrimas se pierden en la lluvia nuclear” (55). El impulso de buscarles historia, hasta de buscarles una historia local, a esos tropos posideológicos, posmiméticos, de buscarles un aterrizaje cultural, de hacerlos resonar dentro de un contexto reconocible, de usarlos para desenterrar las vivencias problemáticas de ciertos territorios mirablemente arrasados, subalternizados, vueltos residuales, no puede dejar de recordar el gesto literario que mejor identifica, de acuerdo, como decía, con una estética y una política *weird* en términos fisherianos, el quehacer de la escritora Mariana Enriquez, quien opera una recepción geoculturalmente específica de lo gótico, lo lovecraftiano, lo posapocalíptico,

a los que retoma desde la crónica violenta de la actualidad latinoamericana en muchos de sus cuentos y en el diálogo con el aparato figural del colonialismo y de la dictadura en *Nuestra parte de noche*. Verdadera o falsa, creíble o increíble, sin importar eso demasiado en la lógica de la recepción fanática, que se conforma con el poder evocador de una sugestión, capaz, en todo momento, de lanzar “mil barcos al mar” (80), la aventura de la llegada, del desembarco cultural de Suede a Latinoamérica es la historia alucinada de una “realeza en exilio”, de un primer mundo exhausto, que llega al tercero activando una recepción cómplice, tal vez, nuevamente embaucadora, pero sin duda abierta al ejercicio de la creatividad más desaforada y febril, que suscita un culto ambiguo, que a la vez dice y desdice, adora y profana, la letra sagrada del evangelio global.

Quiero destacar aquí, en este sentido, dos fenómenos, claramente relacionados, en *Porque demasiado no es suficiente*, con la idea de la estética y la ética de la traducción impropia del verbo oscuro, de la importación “sucía” del producto cultural desclasado, de la recepción, de tan obsesa, en última instancia, traicionera, del *brand* global estudiadamente minoritario. El primero se refiere al plano de la creación, apunta directamente a la actividad creativa de Enriquez que, tal y como ella la describe en el libro, se deja gatillar por un intensísimo juego de espejos y superposiciones entre ambientes, espacios y figuras directamente provocado, en este caso, por la escucha de Suede, pero, diríamos, más en general, por el placer intenso, por la adicción y el enganche que le provoca el consumo bulímico de ciertos productos culturales, ni siquiera demasiado contados, pero sí muy connotados, en la perspectiva de una identificación con lo repudiado, lo venido a menos, lo desclasado, lo maldito. Un caso significativo —y, como veremos, significativamente ilusorio— llega cuando la reconstrucción que se hace de las sombrías circunstancias de escritura de la obra maestra de la banda —su segundo disco, el que llevará a un punto de no retorno la primera, histórica conformación de Suede— en

“una casa según algunas versiones victoriana, según otras gótica” (53), entre lecturas de Aleister Crowley y “visiones del Apocalipsis” (53) provocadas por el intenso uso de drogas y por la ficción/realidad de un romance homosexual entre el cantante y el guitarrista Bernard Butler (quien, en breve, abandonaría el barco), no solo resuena, distantesmente cómplice, en el argumento de *Bajar es lo peor* (1995), sino que se la hace colapsar analógicamente sobre el contexto de gestación de esa novela inaugural, directamente alimentada por los “paseos” hasta “la ruina aristocrática” de un monumento del entorno local —y, asimismo, de la formación literaria de la escritora— y de la escucha de *Dog Man Star* (53):

mi recuerdo es muy puntual y detallado: camino escuchándolo por las calles grises de Mar del Plata mientras me acerco a la hermosa ruina de lo que fue la casa de veraneo de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, [...] una mansión húmeda, vacía, gris, invadida por la hiedra. No siquiera se veían los árboles, todos distintos, que Silvina plantó en su enorme parque (52).

El hecho de que el recuerdo se revele inventado, de acuerdo con la cronología ordinaria, la que desordena la interpretación fanática, solo le añade intriga al asunto de la endiablada creatividad de la recepción, sin dejar de alertarnos acerca de los envites y los faroles del contacto, los trampantojos del ideal del encuentro, cuyos productos siempre se dan en el filo de la navaja del espejismo, se prestan a vehiculizar nombres falsos e identidades simuladas, “pagando”, en última instancia, dice Enriquez, hablando de fetichismo e idolatría en términos que se aplican tanto a las asimetrías del fenómeno fan como, diríamos, a las implícitas en la circulación de modelos culturales entre el centro y la periferia, “el precio de una relación desigual y su secreta violencia” (50). Ese precio, jugado al sesgo entre tormento y delicia, es el del que nos habla y al que se consagra *Porque demasiado no es suficiente*, cuyo corpus diverso de mensajes embotellados desde y para Suecia queda enmarcado en una estructura

bizantina que entroniza la dispersión comunicativa (y, tal vez, el entendimiento al margen de la comunicación directa, cifrado, justamente, en el paradójico atesoramiento de un malentendido). La historia de amor entre la escritora y Suede se desarrolla, de hecho, en el espacio contenido entre dos fragmentos —el primero y el último de la serie: “El que busca encuentra, el que golpea la puerta será atendido” y, con cita rimbaudiana vuelta cosa de *reader’s digest*, “Yo es otro”— falsamente comunicantes o, más bien, dedicados a un acto de comunicación ilusorio: el de la primera entrevista del cantante “de la banda que mejor encarnó el legado de David Bowie” con un medio argentino, “en vivo y en directo desde Notting Hill” (18), el *scoop* de una oscura periodista activa en una redacción periférica del sello Rolling Stones llamada Mariana Enriquez, la saga de la rocambolesca recuperación del archivo extraviado que inmortaliza la llamada telefónica de la fan con su “estrella distante”, que, en el último acto del libro, vuelve a esfumarse evasiva y, así, le revela a la autora que, tal vez, nunca estuvo allí, que despachó un original postizo, apenas una imitación plausible de su voz y presencia que vuelve así esa conversación mítica, “una de las pocas editadas en América Latina” (212), responsable de la construcción de una tradición desplazada, de antemano apócrifa, del legado de Suede por esos lares.

Y sin embargo, el mecanismo se repite idéntico en 2018. El disco *The Blue Hour* llega, esta vez sin retraso, “lleno de un aura bruja”, justo “cuando estaba corrigiendo [...] *Nuestra parte de noche*” (159), acomodándole a Enriquez “las ideas y las emociones”, informando de cerca las atmósferas de la novela, o mejor, desencadenando un mecanismo de localización que se perfila como responsable de una de las corrientes de experimentación más vistosas e interesantes de la narrativa hispanoamericana actual: lo que podríamos definir como giro “folk horror” de las letras continentales. El título del capítulo, tan mitología Suede, pero aquí, clarísimamente, pensado como un calco bolañano, “Últimos atardeceres en la tierra”, da cuenta de un acompasamiento

ánimico absoluto, una milagrosa coincidencia entre propuesta y respuesta; aún más, lo que parece alinearse aquí es la relación que se establece entre texto y contexto en ambas obras maestras, la interpretación del paisaje contemporáneo desde el sesgo de lo alucinantemente periférico y terminal, la proyección de una mirada que viene de un muy afuera que es también un mucho antes para tocarle el pulso a nuestra actualidad en crisis (para reflexionar sobre nuestras culpas y liberar, tal vez, la posibilidad negativa de la interrupción de un mecanismo de reproducción). *The Blue Hour* es un disco del campo, que revoluciona, en este sentido, el imaginario urbano (o suburbano) de la banda, tal y como *Nuestra parte de noche* revoluciona, con la excepción de algunas excursiones notables, el régimen del horror prevalentemente metropolitano cultivado hasta la fecha por nuestra autora. En la narrativa alargada y fragmentaria que el álbum autoriza, por ese campo antiguo, extraño y lleno de presagios, que poco tiene que ver con el típico “campo británico de jardines y mansiones de piedra” (160), un niño se pierde y un padre, afanosamente, lo busca, trata, en vano, de rescatarlo de un destino trágico cifrado, de hecho, por entre los caminos abandonados y los bosques de “un paisaje de fin del mundo donde todo es posible” (160). “Horror y ocultismo y herencia” (159), comenta la escritora, conmovida, anonadada, electrocutada por el chispazo de un reconocimiento totalizador. La cazadora (de autógrafos) y su presa se encuentran, *lupus in fabula*, en un lugar inesperado, fuera de la rutina de los *backstages*, en el margen siniestro de un primer mundo acabado, en una zona muerta de la civilización occidental, que es la que alimenta toda una poética, una visión desplazada y apocalíptica de la actualidad, pasible de caracterizarse culturalmente, declinarse localmente. No logro imaginar un gesto de devoción caníbal más logrado, paradigmático de una forma productivamente no pasiva (pero sí “subalterna”, politizando la expresión) de habitar el tráfico de iconos e indulgencias que caracteriza el mercado global y la industria pop en su era terminal, que la de

la territorialización de esos paisajes y atmósferas apartados, secretos y moribundos, que levantan memorias góticas específicas, leyendas nativas y terrores coloniales. En este sentido, la relación entre Juan y Gaspar, con sus temblores violentos que sacuden la posibilidad misma de la pertenencia a una estirpe y a un territorio resignificándola de continuo, poniéndola constantemente en juego y en marcha, esa maraña de afectos desmedidos que se desmarca una y otra vez de los patrones de la genética, entre rabiosos anhelos de reconocimiento y gestos parricidas, podría funcionar también como un metacomentario al margen sobre el peso, tal vez inevitable, de los modelos y su fuerza condicionadora, y también como una intervención brutalmente creativa sobre la posibilidad de trascender el destino fatídico de su aceptación inmediata.

Queda por comentar la literalización orgiástica y necrófila de la metáfora de la recepción caníbal, la que entroniza el gesto fanático, la participación, en más de un sentido, extrema, feral, de los fans a las dinámicas del consumo, como una oportunidad rebelde, un vehículo de desintegración posible, un monstruo ancestral inocentemente enquistado en el mero centro de la máquina contemporánea, lo cual nos permite leerlo como una icónica, poderosa tematización de la poética enriqueciana de cara al funcionamiento de la industria cultural internacional. Donde menos cabría esperarlo, en un lugar que, en este caso, no deja espacio para distorsiones y ambigüedades, directamente paradigmático del consumo más bovino y aséptico, durante una actuación de Backstreet Boys —en medio de “un frío de cripta” (29) que contribuye providencialmente a enrarecer el aire—, la reportera descubre en el disfrute histórico de la platea, “un continuo de voces femeninas inmersas en éxtasis y agonía, una sexualidad aullada” (20), una fuerza “sobrenatural y arcana” que la remite a otros tiempos y otros ámbitos, que vuelve poco más que un pretexto el disfraz presente del dios, que transforma al ídolo de turno en un trámite intrascendente, en apenas la ocasión propicia para que se desencadene el placer bestial

de la apropiación, el ritual místico del desmembramiento de Orfeo. Recontextualizando en la actualidad global la energía femenina y destructora de “Las ménadas” (“las primeras fans”, 25) mediante la reescritura contemporánea de *Las bacantes* firmada por Anne Carson, arrojando en un aura mística al “dios joven, de oscura mitología” que domina sobre los mercados globales (25), al numen borroso, sin origen ni dirección que identifica el capital, y proponiendo, al mismo tiempo, un esquema subversivo de reacción a su obsceno llamado, Mariana Enriquez trabaja con la idea del agenciamiento órfico de las fans, las sumisas oficiantes del culto, quienes acaban dándole la vuelta al ejercicio del poder y haciéndose con el texto sagrado —como veíamos, interpretándolo *ad libitum*, desmenuzándolo y remascándolo hasta volverlo otro—, así como, asimismo, con el cuerpo mortal del profeta. Como la escritora, de hecho, no deja de comentar, en los foros dedicados a la “ficción fanática” —esos lugares fuera del mundo, esos intersticios del entramado global espontáneamente antropofágicos, paradigmáticos de la creatividad vampírica y parásita, de la confusión del principio de la autoría y de la violación del derecho de propiedad, del anárquico nivelamiento de todos los papeles y funciones del pacto comunicativo del arte—, el alimento divino estalla en una miríada de ramificaciones multicolores y en un sinfín incontrolado de versiones alternativas, cada una más apócrifa y deforme que la otra (según las reglas de una escritura que “es homenaje pero también falta de respeto”, 87). Además, las dinámicas del “amor bestial” de los fans confunden las fantasías copulativas —las narrativas que proyectan infinitas variantes de la unión erótica o amistosa con la estrella— con los sueños de exterminio, los delirios homicidas. En *Este es el mar* (2017b), una obsesa mexicana de James, el líder de la banda imaginaria de Fallen sobre el que el texto apuesta como el representante terminal de la gloriosa estirpe de las leyendas del rock muertas en la cumbre (“el último de esta era”, 39), confiesa, “enloquecida de entrega”, que fantasea “con morder a James en una axila

y comerlo desde allí” (40). Si, en general, “Era asombroso lo mucho que querían verlo enfermo o muerto, teniendo en cuenta que, se suponía, lo amaban por sobre todas las cosas” (40), Enriquez no deja escapar la oportunidad de interceptar un eco nativo, un reveniente sangriento relacionado con la historia cultural de este específico territorio: “Hay algunos lugares de la tierra que necesitan sangre, [...]. México es así” (42). En esta novelita casi olvidada, que se ilumina al contacto con el diario de la obsesión musical de su autora, en una narración descaradamente *fantasy*, a saber, la única fantasía pura (o casi pura) del entero corpus de Enriquez, a la “energía milenaria” que se irradia del fanatismo se le inventa una mitología fantástica *ad hoc*, con su estratificación de divinidades femeninas, a veces rivales, consagradas a la gestión del culto, a la administración de ese capital energético disruptivo, encarnaciones superiores o sencillamente más antiguas y autoconscientes de las hordas de vestales comunes que acuden a los conciertos aullando el nombre del ídolo, las cuales, directamente, disponen del destino de las estrellas que corren a su cargo, los acompañan cómplices y adorantes, de incógnito, de agentes infiltradas de ese otro mundo al que están destinados, listas para hacerlos “Leyenda”, para succionar sus flujos vitales y transportarlos hacia *otro lugar*, y así desplazar su autoridad e influencia para ponerla al servicio de un principio amoroso milenarío y feral, implacablemente necesario, en cuyo nombre, en última instancia, acaban sacrificándolos para poder seguir viviendo. Significativamente, la heroína de la historia es Helena, la integrante del Enjambre elegida para llevarse a James, quien es apenas el receptor pasivo de su mirada, el objeto estudiadamente dañado y seductoramente vulnerable de sus manipulaciones a la vez amorosas y crueles. La dislocación del protagonismo ordinario, la función accesoria de James dentro de una narrativa que, de hecho, pone en el centro, cuando no directamente el público consumidor, sí el proceso caníbal de recaudación y transformación de la energía viva del artista, el hecho de que todo lo que de

importante tiene que acontecer en este ecosistema extraño acontece no del lado de la producción sino del de la fruición, quedan confirmados por una prueba reveladora: Fallen ni siquiera tiene canciones a la altura de su fama, capaces de alimentar el hambre de sus adoradores, y el regalo de la bacante Helena, la imagen luminosa y trascendente de una fan, purificada del mundanal ruido e histérico movimiento de la farándula contemporánea, que le entrega a James el recuerdo “de una canción extraña y desdichada [...] que hizo temblar el fuego de la antorcha y despertó animales en la lejanía, que aullaron con reconocimiento y nostalgia” (45), da el último paso hacia el relevo definitivo de la propiedad de la obra, que directamente existe apenas como recepción necesaria de algo que viene de muy lejos y muy abajo, que les pertenece, en definitiva, a sus destinatarios, que harán con ella lo que les dé la gana, lo cual convierte a la estrella, literalmente, en un *oráculo*, una caja de resonancia vacía por la que habla la voz del dios, se manifiesta el principio divino, comunitario, popular del arte.

El círculo se cierra, me parece, con el cuento “Carne”, que retoma, si queremos, la narrativa fantástica de *Este es el mar* desde el lado de la realidad —de la crónica incluso— y desde América Latina, porque latinoamericanos son, cuando no los modelos, quienes los interpretan, para dar de ellos, de la iconografía del malditismo rockero, muy plausiblemente, una versión extrema, alucinada, de tercer mundo o de fin del mundo, y latinoamericanas son las versiones presentes del mito de las ménadas, las últimas encarnaciones de esa energía indómita, subversivamente enquistadas en las estructuras mismas del sistema simbólico ordinario, dos chicas de Mataderos, cuya idolatría hacia Santiago Espina, “el futuro de la música argentina” (Enriquez, 2017a: 126), las hace responsables del “caso de fanatismo adolescente más impactante” (125) y macabro de la historia del país. El disco icónico de esa versión doméstica de Nirvana, titulado, justamente, *Carne*, exhibe una letra alusiva y genérica, que suena, que podría sonar para oídos menos sensibles,

intuitivamente cómplices, a puro cliché, en la que se rehabilita el eterno retorno, la circulación global, del motivo del destino profético y mesiánico de la estrella rockera, cuyo cuerpo es ofrenda y alimento, promesa de una tierra resurrecta para las legiones de sus fieles, pues intercepta y trasciende en el relato de una comunidad venidera el sufrimiento de los acólitos (“donde encontraban un dolor, una rabia, un vacío, una oscuridad, una tiniebla, un horror, lo aliviaban”, 2017b: 43). Pero aquí Enriquez, activando un cruce de cables que implícitamente habilitará la interpretación escandalosamente carnal de la metáfora eucarística, vincula ese aparato figural con una memoria cultural oscura y hondamente local —bastante obviamente, la de *El matadero*, de Echevarría (1871)—, aludiendo al historial de la nación caníbal, a las derivas violentas de cualquier “comunidad imaginada” (Anderson, 2006), y haciendo resonar ambiguamente ese eco circulante en la respuesta desesperadamente bestial que dictamina el definitivo, monstruoso agenciamiento de un colectivo enajenado, expuesto, en todos los sentidos posibles, a la intemperie de los modelos globales, al régimen arbitrario de sus llegadas, intermitencias y suspensiones. Cuando, con barbárica inocencia y, a la vez, desde un posicionamiento militante que continúa el glorioso relato cultural de la antropofagia “subalterna”, reaccionando al ofuscamiento de su estrella polar, a la misteriosa muerte de “el Espinas”, Julieta y Mariela desepultan el cadáver para devorar sus carnes putrefactas —interpretando a su modo la letra del evangelio rockero, traduciéndolo, desplazándolo y traicionándolo, todo al mismo tiempo—, el gesto necrófilo genera una criatura inédita, desorientadamente mixta, sin colocación posible, funda una nueva banda, que es, a la vez, propia y ajena, original y derivativa, obsequiosa y parricida, revolucionaria y perdida, la de “Ellas Las Que Tenían Espinas en el Cuerpo” (2017a: 133), que conspira las circunstancias de una “segunda venida” (133) alucinantemente transformada del ídolo.

En la obra de Mariana Enriquez, una nueva desconcertante estirpe, una “nueva generación” —diríamos, volviendo a Suede—, se deja anunciar por entre las “espiras y los cables”⁹ del entramado neoliberal, emana directamente del desorden provocado por el tráfico de simulacros del poder en sectores extremos del consumo, en lugares ejemplarmente vulnerables y, a la vez, extrañamente reactivos: a través de su lectura barbárica y carroñera del pop, a través de su pop barbárico y carroñero, un “valiente nuevo mundo de dioses y monstruos” (Enriquez, 2017b: 18), una alianza no identificada de emociones estéticas y posibilidades políticas, poscolonialmente, poshumanamente, posideológicamente, enrarecidamente enlazadas, logra asomarse, como una sombra amenazadora, por detrás de la montaña empinada del capital.

Referencias

- Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities*. London and New York: Verso.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra; Ordiz, Inés (eds.) (2018), *Latin American Gothic in Culture and Literature*. New York: Routledge.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra (2021), *El gótico transmigrado: narrativa puertorriqueña de horror, misterio y terror en el siglo XXI*. Buenos Aires: Corregidor.
- Eco, Umberto (2023), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Enriquez, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.

⁹ Jugueteo aquí con la letra del tema “New Generation” (*Dog Man Star*, 1994): “Down through the platinum spires, down through the telephone wires”.

- Enriquez, Mariana (2017a), *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2017b), *Este es el mar*. Barcelona: Random House.
- Enriquez, Mariana (2020), *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2023), *Porque demasiado no es suficiente*. Santiago de Chile: Montacerdos.
- Fanon, Frantz (2018), *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fisher, Mark (2017), *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, Mark (2018a), *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fisher, Mark (2018b), *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gelder, Ken (ed.) (2000), *The Horror Reader*. London and New York: Routledge.
- Jameson, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Lemebel, Pedro (1995), *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lemebel, Pedro (1996), *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: LOM.
- Ludmer, Josefina (2017), "Tretas del débil". En Nelly Prigorian, Carmen Díaz Orozco (eds.), *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Clacso, pp. 245-252.
- Praz, Mario (2008). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Rizzoli.
- Sontag, Susan (1964). *Notes on Camp*. London: Penguin.

Poses del siglo XXI: figuraciones digitales de Mariana Enriquez¹

ANA GALLEGO CUIÑAS

La mediación digital ha convertido al escritor en un personaje público cuya presencia antecede y condiciona la lectura de sus textos. En la actualidad, su imagen se multiplica en plataformas, programas televisivos, ferias literarias, festivales, producciones cinematográficas y series de Netflix. Sin haber leído una sola página de su obra, los lectores ya están familiarizados con su biografía, la estética que cultiva, sus referentes literarios y sus perfiles en redes sociales. ¿Hasta qué punto esta exposición mediática y la proliferación de su imagen pública influyen en la manera en que valoramos su poética? La respuesta parece ineludible: sí, influye, y mucho. Por eso, se impone hablar de “cultura literaria” (Gallego Cuiñas, 2022) en el siglo XXI, más que de “literatura” a secas, dado que el valor se ha ido desplazando del capital estético de la obra al capital social del autor². Este enfoque —eminentemente sociológico— permite ir más allá de concepciones de lo literario centradas únicamente en el libro como objeto textual y dirigir la atención crítica hacia las múltiples formas en que el escritor y su ficción se expanden y proyectan en la esfera pública, donde las redes sociales han ganado un protagonismo incontestable en los últimos lustros.

¹ Esta publicación forma parte del Proyecto de I+D+i, LETRAL-IA. Tecnologías del escritor: producción, circulación y recepción de la cultura literaria en la Era de la Inteligencia Artificial (Ref. PID2023-152400OB-I00).

² Defino la “cultura literaria” como la experiencia social y comunitaria de la *performance* de lo literario, que ha ido desplazando a la “literatura”, entendida como experiencia individual y estética de la lectura.

El viraje subjetivo de finales de los años noventa no solo trajo consigo el auge de la primera persona y el *boom* de la autoficción, sino también una fascinación creciente por la figura y el espacio biográfico del escritor. Esta tendencia ha impulsado la visibilidad del autor en el mercado literario, tanto en escenarios presenciales como en entornos digitales, y ha consolidado los géneros (auto)biográficos como pilares de la industria cultural contemporánea. Así, el escritor se ha transformado en un producto de culto y de consumo, requerido por lectores que buscan interactuar con él, ya sea en presentaciones, ferias y festivales o a través de su huella digital en redes sociales, pódcasts, películas y otros formatos audiovisuales. En investigaciones previas, he analizado cómo estas representaciones del escritor en la cultura digital de masas han desplazado la figura tradicional del “autor” como propietario intelectual —de escasa rentabilidad en la actualidad— en favor del “escritor” concebido como sujeto-obra, es decir, como profesional de la escritura que se comercializa a sí mismo (cf. Gallego Cuiñas, 2022). La metodología que empleé combinaba el análisis cualitativo de los textos digitales con el estudio cuantitativo de datos globales, lo que me permitió desarrollar una nueva aproximación sociológica a la literatura que denomino “lectura cruzada” o “cross reading” (Gallego Cuiñas, 2023: 26). Esta perspectiva invita a ampliar el repertorio de objetos de estudio (figuras de escritor, *gatekeepers*, cultura digital de masas, oralidad, performatividades, etc.) e incorporar marcos teóricos novedosos (cultumetría crítica³, feminismo de datos, decolonialidad algorítmica), apostando por una visión sociológica, situada y expandida del fenómeno literario, profundamente marcada por las dinámicas económicas y digitales (cf. Hayles, 2012; Brouillette, 2017).

³ Véase Ana Gallego Cuiñas, Daniel Torres-Salinas y Wenceslao Arroyo (2026): *Cultumetría crítica. Teoría y técnica de la cultura en la era del dato*, Berlín: De Gruyter. Aprobado para su publicación.

Por otro lado, este estudio se inscribe también en el horizonte abierto por el célebre *Poses de fin de siglo. Desbordamientos del género en la modernidad*, de Sylvia Molloy (2003), que explora el modo en que ciertas escrituras del yo, articuladas en torno a la idea de “pose”, permiten leer estéticamente lo biográfico, lo sexual y lo político. La pose, para Molloy —recordemos— no es un gesto vacío ni un mero artificio, sino una estrategia crítica de visibilidad que desafía las formas dominantes de representación del sujeto. En las redes sociales del presente, ese gesto se multiplica y desmaterializa: se automatiza, se algoritmiza, se fragmenta. En este nuevo régimen tecnológico de figuración, la pose —como *performance* individual y signo colectivo— deviene “sistema de producción de figura” (Molloy, 2003: 26), un modo mediatizado de inscripción de una subjetividad estética que, si bien dialoga con la tradición cultural del escritor como figura pública, introduce una variación clave: la performatividad digital sustituye al aura de la estética textual por la de la figuración del escritor. De los tres gestos en que se conforma dicha figuración autorial —la “postura”, “la pose” y el “mito” (cf. Torres Salinas y Gallego Cuiñas, 2023: 214)—, la “pose” es el eje cardinal en la cultura digital de masas⁴. No se trata únicamente de un gesto estético o de una escenificación efímera, sino de un dispositivo performativo diseñado para circular, repetirse y viralizarse en redes sociales. El vestuario, la gestualidad, la atmósfera visual y la construcción de un aura reconocible configuran un repertorio de signos que antecede y condiciona la “postura” (Meizoz) del autor, es decir, su posicionamiento crítico y simbólico dentro del campo/mercado literario. En este proceso, la “pose” no se limita a representar al escritor sino a su poética, lo vuelve visible y reconocible, y, finalmente, sedimenta la narrativa

⁴ Entiendo específicamente por “pose”, siguiendo la estela de Molloy, el cuerpo-obra del escritor, como su escenificación estética y performática pensada para circular en el espacio público (vestuario, gesto, atmósfera, aura, etc.).

que da lugar al “mito” (Barthes, 2000). En la lógica algorítmica contemporánea, la obra ya no basta; es la estetización del cuerpo en la esfera pública lo que asegura al autor un lugar en la “economía de la atención” (Citton, 2017) literaria. Por eso, más que rastrear la verdad de un sujeto detrás de sus publicaciones en redes sociales, este ensayo tiene como objeto leer las “poses” digitales de la reconocida escritora argentina Mariana Enriquez como “tecnología de la escritora global” (cf. Gallego Cuiñas, 2024), como estrategia de inscripción de valor en un entorno donde lo social, lo estético y los grandes datos se entrecruzan. Así, el vínculo entre texto, cuerpo e imagen, que Molloy leía en clave de disidencia sexual, se reactualiza aquí en clave materialista: de circulación global, prestigio y consumo cultural.

Con estas premisas analizo en las páginas que siguen la presencia e impacto de Mariana Enriquez en dos redes sociales: Instagram y el pódcast *Hablemos escritoras*⁵. Las preguntas de las que parto son: ¿cómo se resignifica la noción de figuración de escritor en la cultura digital de masas? ¿Qué efecto tienen las redes sociales en la recepción, crítica y mercantil, de los escritores? ¿Cuáles son las poses digitales de Enriquez y qué alcance tienen? Los escasos estudios que existen sobre literatura en lengua castellana y redes sociales⁶ se basan en análisis descriptivos, de corte cualitativo, de

⁵ Por razones de espacio, este artículo no incluye el análisis complementario de la presencia de Mariana Enriquez en otras plataformas digitales como X, YouTube y TikTok. Dicho estudio, titulado “Una escritora global. La figura de Mariana Enriquez en redes sociales”, aparecerá publicado en la revista *Chasqui* en 2026.

⁶ En el ámbito anglosajón, la investigación sobre la relación entre escritores y redes sociales es todavía incipiente y dispersa. La crítica literaria tradicional no ha prestado demasiada atención a la figura del autor en plataformas digitales, puesto que ha privilegiado el estudio de los textos o de los géneros autobiográficos. Sin embargo, desde los *media studies* y la cultura digital, se ha avanzado en la comprensión de cómo las redes configuran identidades públicas y formas de visibilidad. Autores como Alice Marwick (2013), Laing (2017) o Crystal Abidin (2018) han analizado la celebridad *online* y sus dinámicas de autopresentación, mientras que Ruth Page (2018) y Anna Poletti (2020) han explorado la narrativa del yo en entornos digitales. En este

uno o varios casos (e.g., Kozak, Escandell Montiel, Morán Rodríguez, Saum-Pascual, Sierra o F. Extremera)⁷. Mi propuesta, sin embargo, trenza el enfoque cualitativo con el cuantitativo, a través de la mencionada lectura cruzada o *cross reading*. Primero he analizado los datos suministrados por diferentes API a través de la herramienta Spyder para crear algoritmos específicos en el lenguaje de programación de Python. La representación gráfica de los resultados la he realizado mediante las herramientas Pyplot de la biblioteca Matplotlib y de Python. Finalmente, con los resultados obtenidos, he armado un marco de legibilidad que sirve para explicar las funciones que tienen las nuevas figuraciones del escritor global como tecnología en el caso de Mariana Enriquez, que pone de manifiesto la prevalencia de determinados géneros y temas —lo biográfico, el gótico y el feminismo— en la cultura digital de masas. En la primera parte del trabajo, llevo a cabo un estado de la cuestión del abordaje crítico de la obra y la figura de Enriquez para situar el aporte que hace este estudio; en la segunda, realizo un análisis cuantitativo y cualitativo de los grandes datos recabados en las redes sociales citadas, desde un enfoque crítico, feminista y decolonial.

marco, el estudio de la cultura visual de Instagram llevado a cabo por Tama Leaver, Tim Highfield y Crystal Abidin (Instagram: Visual Social Media Culture, 2020) resulta especialmente relevante, pues permite comprender cómo las lógicas de la plataforma estetizan y mitifican las imágenes de los escritores. No obstante, no existen todavía trabajos específicos que aborden de manera sistemática las figuraciones digitales de autoras literarias en redes sociales, lo que convierte este artículo en una aportación novedosa al estado de la cuestión.

⁷ Algunas excepciones en el ámbito hispanico: Olaizola, Gainza, Gallego Cuiñas y Torres Salinas.

Mariana Enriquez y la crítica literaria: estado de la cuestión

Mariana Enriquez ocupa en la actualidad una posición destacada en la crítica literaria internacional, a medio camino entre la consagración institucional y el respaldo popular y mediático. Su obra ha sido objeto de múltiples lecturas académicas en América Latina, Estados Unidos y Europa, que la sitúan como una figura clave de la reconfiguración actual del gótico latinoamericano desde una perspectiva posdictatorial, feminista y decolonial. Estas lecturas coexisten con otras formas de recepción que no solo la interpretan, sino que la consumen como icono cultural: la crítica de prensa, reseñas de blogs, menciones en *rankings*, entrevistas en festivales, apariciones en medios y, sobre todo, su circulación y recepción en redes sociales, como veremos más adelante.

Pero si atendemos ahora a la crítica académica, observamos que el abordaje mayoritario recae en la genealogía estética de su obra, que la remite a tradiciones como las de Lovecraft, Silvina Ocampo, Cortázar, Pizarnik, Stephen King o el cine de terror, para subrayar la singularidad de su propuesta estética; o a lecturas políticas y de género, en ningún caso se estudia su presencia en la esfera digital. Aun así, la poética de Mariana Enriquez cada vez es objeto de mayor interés crítico, lo que se traduce en una economía de la visibilidad académica asentada principalmente en publicaciones periódicas que contribuyen a su mitificación. La crítica no es solo un aparato de interpretación textual, sino también una tecnología de validación canónica. De ahí que Enriquez no atraiga solo como una autora de éxito, sino también como un signo: un dispositivo de sentido que trenza literatura, política y estética de lo marginal con el género y la clase social. Su nombre funciona como operador semiótico, como marca que traduce un sistema de valores (político y feminista) que conecta con múltiples formas de recepción, tal y como se puede constatar si hacemos una lectura de lejos de los temas de la producción científica

de su obra hasta la fecha: memoria histórica argentina, violencia patriarcal, el horror, lo fantasmático, los cuerpos femeninos.

Publicaciones sobre Mariana Enriquez (MLA)

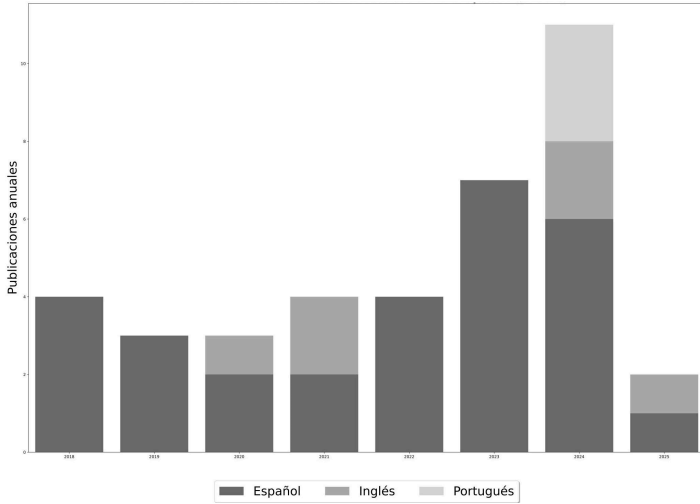


Figura 1. Fuente: elaboración propia.

Un análisis de cerca de los artículos disponibles en la base de datos MLA evidencia la creciente atención crítica que ha recibido Mariana Enriquez en los últimos años. Una primera lectura cuantitativa (sin filtros) de los datos arroja un total de 38 publicaciones académicas entre 2015 y 2024, de las cuales 29 están escritas en español, 6 en inglés y 3 en portugués. Como puede observarse en la figura 1, el crecimiento es sostenido desde 2018 y alcanza su pico en 2023, lo que coincide con la concesión del Premio Herralde de Novela (2019), la circulación internacional de sus obras en traducción y su creciente presencia en los medios. Si

atendemos al segundo corte —que restringe el corpus a publicaciones arbitradas, es decir, revisadas por pares—, el número total es de 32, de las cuales 27 son en español y 5 en inglés, lo que confirma el predominio del espacio hispanohablante como el principal núcleo de legitimación crítica de Enriquez, pero también indica una incipiente internacionalización académica de su obra que viene ligada a lecturas feministas u orientadas a los usos del terror.

Publicaciones arbitradas sobre Mariana Enriquez (MLA)

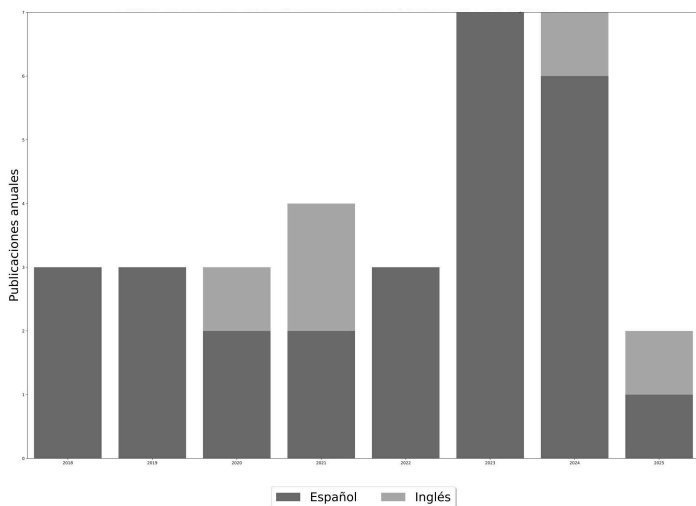


Figura 2. Fuente: elaboración propia.

Si atendemos al género de quienes firman los trabajos, observamos que, en el corpus general (38 textos), 28 corresponden a autoras y 10 a autores; mientras que, en el corpus de artículos arbitrados (32), 24 han sido escritos por mujeres y 8 por hombres (véase figura 3). Estos datos no permiten por sí solos identificar la orientación teórica de las investigaciones ni establecer una relación directa entre

sexo biológico y posicionamiento crítico. Sin embargo, la notable presencia de investigadoras y de voces que dialogan desde sensibilidades feministas e interseccionales (eco/trans/*queer*-feministas) sí sugiere que la recepción de Enriquez se inscribe en un campo académico donde estas perspectivas tienen un peso cada vez mayor. En este sentido, más allá de la tematización de su obra, puede decirse que la autora se convierte en un punto de articulación entre un canon latinoamericano marcado históricamente por figuras masculinas y una constelación plural de escritoras, lectoras y críticxs que, desde diversas posiciones de género y disidencia, reconfiguran hoy la cultura literaria.

Distribución de género en artículos arbitrados sobre Mariana Enriquez

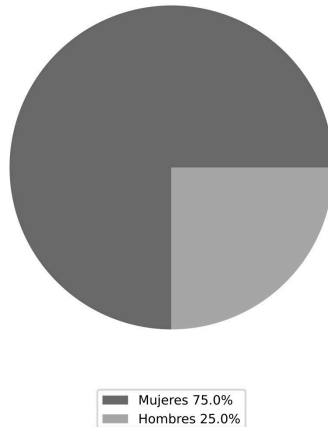


Figura 3. Fuente: elaboración propia.

De otra parte, si acudimos a la base de datos de WorldCat se comprueba que, al margen de las obras firmadas por la propia autora, solo se ha registrado un libro enteramente dedicado a su figura: *La narrativa oscura: Mariana Enriquez y la cadena infinita* (Buenos Aires, Dunken, 2021), de Adriana

L. Goicochea. Esta escasa bibliografía monográfica, en contraste con la proliferación de artículos, indica que la recepción académica está aún en una fase exploratoria, dependiente de publicaciones en revistas, lo cual es consistente con el carácter emergente de su consagración crítica y de la reticencia académica a abordar a nuevos autores con escasa perspectiva temporal.

Pero el verdadero salto ocurre cuando al reconocimiento académico se suma la crítica cultural, que ve en Enriquez una portavoz generacional de denuncia, especialmente por su representación de la violencia estructural y del terror de lo real. Es en esa intersección entre crítica literaria y legitimación pública donde se produce su mitificación. Así, lo interesante es cómo Enriquez ha sabido operar con estas dos corrientes, de modo que se ha legitimado simultáneamente en el campo académico y en el mercado masivo, algo insólito que solo se ha dado en el caso de los autores del *boom* y luego con Bolaño. La circulación internacional de su obra —impulsada por grandes editoriales como Anagrama, traducciones a múltiples lenguas y premios de prestigio— refuerza el valor estético y simbólico de su figura a la par que crecen el valor de cambio de sus textos y sus seguidores en redes sociales. Su figuración mediática es la que permite pensarla ya no solo como una escritora de culto, sino como un icono pop, una escritora global, una *celebrity* literaria, en el sentido fuerte del término. Enriquez no representa simplemente una poética más de la literatura argentina o latinoamericana: representa también un *ethos* estético, una *performance* de época, una práctica de subjetividad que interpela a públicos diversos y genera formas de identificación transversales que en el siglo XXI están muy vinculadas a la denuncia de la violencia y a los feminismos. De ahí que no sea exagerado afirmar que Mariana Enriquez ha sido absorbida por el imaginario actual como una de las principales figuras autoriales de la novísima literatura latinoamericana escrita por mujeres, en un régimen de equivalencia simbólica entre obra, biografía y presencia pública.

La figura de Mariana Enriquez en redes sociales: plataformas, estéticas y *performances*

La figura de Mariana Enriquez encaja a la perfección con la idea que manejo de “escritora global”, que se diferencia de la noción de “autor mundial” formulada por Rebecca Braun (2016) en que no se limita a describir la ampliación de escala de una figura autorial —del ámbito local al internacional a través de traducciones y circulación de obras en diferentes formatos—, sino que pone en primer plano las condiciones materiales, corporales y tecnológicas que hacen posible dicha visibilidad. A diferencia del autor mundial, definido como un actor-red que articula distintos mercados, lectores e instituciones (Braun, 2016: 460), el escritor global es una figura coproducida en las plataformas digitales, donde el cuerpo y la subjetividad estética se convierten en medios de trabajo y en fuerzas productivas de valor literario. Desde una perspectiva feminista, este desplazamiento permite cuestionar el modelo hegemónico del escritor masculino, blanco y cosmopolita, visibilizando cómo las escritoras contemporáneas ensayan tecnologías del yo que desestabilizan las formas tradicionales de legitimidad cultural al privilegiar lo afectivo, lo íntimo y lo popular, principalmente a través de las redes sociales. Asimismo, desde un enfoque decolonial, el escritor global revela cómo los circuitos de circulación —festivales, ferias, premios— son a la vez espacios de consagración y de exclusión, en los que la diferencia cultural y de género se capitaliza como valor de mercado, hecho que en redes sociales queda diluido⁸. En este sentido,

⁸ En ningún caso lo aquí señalado implica que las redes sociales borren las asimetrías materiales entre Norte y Sur Global. Más bien, las plataformas operan como espacios donde dichas diferencias se desdibujan en el plano de la representación y la figuración autorial, lo que genera la ilusión de una horizontalidad en la circulación simbólica que, sin embargo, descansa sobre estructuras profundamente desiguales de capital cultural, económico y tecnológico. Como han señalado autores desde perspectivas decoloniales, las redes no eliminan las jerarquías, sino que las reconfiguran bajo nuevas

la categoría de “escritor global” pone en evidencia las tensiones entre mercado y subjetividad, celebridad y precariedad, Norte y Sur, ofreciendo una lente crítica más adecuada para comprender las figuraciones literarias del siglo XXI que la noción —más eurocéntrica— de “autor mundial”.

A la vista de lo expuesto, podemos considerar a Mariana Enriquez como una “escritora global”, la más importante de América Latina en la actualidad, no solo por la circulación internacional de su obra, sino por la manera en que su figura se ha consolidado en la esfera pública y mediática. Desde los inicios de su trayectoria, ha cosechado un notable éxito social y ha intervenido de manera constante en los *mass media* a través de entrevistas y reportajes en ambos lados del Atlántico. En ellos ha manifestado reiteradamente su atracción por cementerios, tumbas y lo oculto, una fascinación por lo macabro que atraviesa tanto su estética literaria como su biografía y su figuración mediática. La pose de Enriquez acompaña, refuerza y amplifica su propuesta narrativa: vestida con frecuencia de negro y con un estilo que remite a la subcultura gótica, su imagen pública se alinea con las temáticas oscuras de su obra, en aras de una *performance* deliberada que sostiene su identidad como autora gótica. Su manera de presentarse en redes sociales, encuentros literarios, ferias y festivales convierte la relación con sus lectores en una experiencia inmersiva donde lo textual, lo performático y lo mediático confluyen para coproducirla como escritora global.

Así, sus perfiles e intervenciones en las redes sociales, como comprobaremos, representan una fusión de obra y vida en aras de una literatura, una estética y una *performance* gótica que desafía las convenciones del género y ofrece una mirada política, social y feminista implacable

formas de dependencia y visibilidad (Mignolo, 2011; Couldry y Mejías, 2019). Así, el Sur Global puede ganar presencia estética y discursiva en entornos digitales, pero lo hace dentro de un marco de extractivismo de datos y precariedad estructural que mantiene vigentes las condiciones de subordinación.

sobre la sociedad actual. En rigor, Mariana Enriquez tiene presencia activa en plataformas como Instagram y SoundCloud, lo que permite llevar a cabo un análisis individual y comparado de cada una de estas redes sociales para observar cómo su figuración de escritora global se produce no solo desde lo textual, sino también desde la imagen, el gesto, la voz y el algoritmo. Cada red implica un formato específico, una estética propia y un tipo de mediación e interacción (cf. Berry, 2011) que resignifica su figuración global y que iré desgranando en cada uno de los siguientes apartados, aplicando la citada lectura cruzada que integra dos tipos de análisis (tabla 1).

Tipo de análisis	Técnicas y herramientas utilizadas
Datos cuantitativos	<ul style="list-style-type: none"> - Extracción mediante API de Instagram (periodo 2019-2025). - Algoritmos en Python para métricas de engagement (<i>likes</i>, RT, comentarios) y crecimiento de seguidores. - Análisis de tendencias en SoundCloud: número de podcasts y descargas por episodio.
Análisis cualitativo	<ul style="list-style-type: none"> - Semiótica de la imagen (Instagram). - Análisis crítico del discurso + <i>close reading</i> (posteos y transcripciones de podcasts). - Lectura feminista y decolonial de los contenidos.

Tabla 1. Fuente: elaboración propia.

Instagram: curaduría de lo íntimo, estética marginal y política mundial

La cuenta de Instagram de Mariana Enriquez (@maria-naenriquez1973) ofrece una de las manifestaciones más complejas y eficaces de su figuración digital. A diferencia de X (antes Twitter), donde predomina lo textual y lo inmediato, en Instagram se modula una estrategia visual sostenida que combina curaduría estética, relato personal y una construcción simbólica que remite, sin

lugar a duda, a las características de su obra. Con más de 2.3 mil *likes* promedio y una media de 41 comentarios por publicación, la cuenta de nuestra autora evidencia un *engagement* alto y sostenido, que se intensifica en los últimos dos años, como indica la progresión ascendente del número de reacciones. Esta tendencia sugiere no solo una consolidación de su comunidad de seguidores —más de 235.000 el 27/04/2025—, sino también una creciente eficacia en su performatividad visual.

Nombre	Cuenta	Seguidores	Posteos
Mariana Enriquez	marianaenriquez1973	235.486	2.745
<i>Likes</i>	<i>Likes</i> promedio	Comentarios	Comentarios promedio
6.394.469	2329,5	113.334	41,29

Tabla 2. Datos generales de la cuenta de Mariana Enriquez en Instagram (@marianaenriquez1973). Fuente: elaboración propia.

La tabla 2 sintetiza los principales datos de su perfil: 2.745 publicaciones, más de 6 millones de *likes* acumulados, y una media de interacción que supera ampliamente los estándares de cuentas literarias de similar tamaño. Esta eficacia algorítmica no puede desligarse del contenido: un análisis categorial de sus posteos muestra que el 72,53 % son de carácter personal (fotos, *selfies*, tatuajes, cementerios, objetos cotidianos), mientras que los contenidos promocionales —carteles de presentaciones y actividades, libros propios, entrevistas, premios— ocupan lugares secundarios, como muestra la figura 4⁹. Esto refuerza la hipótesis de que la cuenta opera más como una narrativa de lo cotidiano —del espacio biográfico

⁹ Más específicamente, si nos enfocamos en el crecimiento de seguidores vs. publicaciones, la curva logarítmica pasa de 58k (2019) a 412k (2025) con pendiente +37 % post-Feria Guadalajara de 2022.

como obra expandida— que como una herramienta de *marketing* (véase figura 6). De hecho, el 44 % de lo que postea Enriquez representa su “backstage literario” (escritorio, borradores) y el 29 % se vincula con temas de activismo feminista (consignas + retratos en marchas).

Distribución de posteos de Mariana Enriquez (marianaenriquez1973)

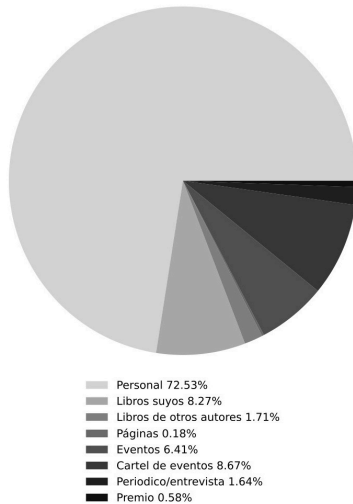


Figura 4. Fuente: elaboración propia.

Instagram funciona entonces como una tecnología de subjetivación (Rettberg, 2014), donde Mariana Enriquez despliega una “pose” que traduce su literatura en estética del yo. La mayoría de sus imágenes están tomadas en blanco y negro o en tonos oscuros, en escenarios que remiten a lo gótico, lo marginal, lo urbano y lo fantasmático. Con lo cual, su biografía visual prolonga el clima de sus cuentos: cuerpos tatuados, objetos fúnebres, gatos, afiches de rock y recortes de revistas se conjugan para construir un archivo

íntimo que funciona como extensión afectiva de su obra¹⁰. Pero lo íntimo, en este caso, no es lo espontáneo: es lo performado. La cuenta opera como un espacio de autodi-rección simbólica, donde la escritora actúa como curadora de su propio mito. Como ha señalado Boris Groys (2014), el artista contemporáneo no solo produce obras, sino que también produce su imagen como obra. En este sentido, el Instagram de Enriquez no documenta: escenifica. Cada fotografía es una puesta en escena del personaje-autora que se construye en tiempo real, con una fuerte conciencia del encuadre, el objeto y la atmósfera que, de nuevo, remite a su poética del “feminismo gótico” (cf. Gallego Cuiñas, 2020).

Número de likes y comentarios de Mariana Enriquez
(marianaenriquez1973)

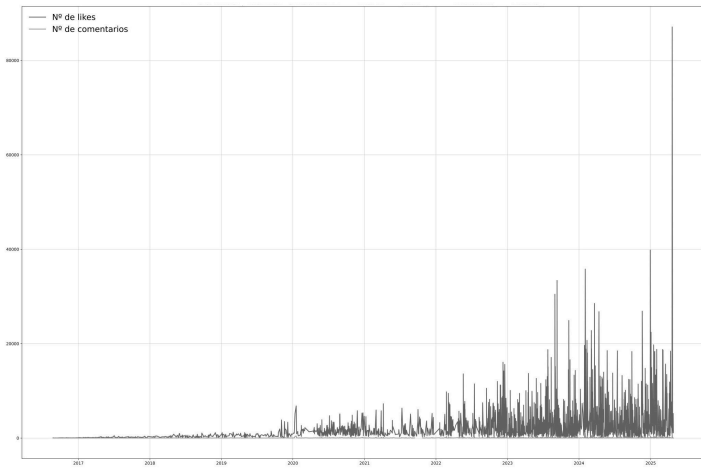


Figura 5. Fuente: elaboración propia.

¹⁰ Las publicaciones con filtro Valencia y composición tercio inferior (78 % de imágenes) generaron un 21 % más de *engagement*. El crecimiento logarítmico de seguidores (58k a 412k) evidencia entonces la estrategia de capital biográfico visual.

Si nos concentramos ahora en el estudio de los *likes* que atesora la cuenta (figura 5), como medida de capital afectivo, se evidencia una progresión casi exponencial desde 2020, lo que coincide con la consagración internacional de Mariana Enriquez, tras el éxito de su gran novela *Nuestra parte de noche*, la traducción al inglés de más obras y su inclusión en premios y festivales internacionales. Esta explosión de *likes* puede interpretarse como síntoma del pasaje de autora literaria a figura mediática, en la línea de lo que Pierre Bourdieu denominó “traspaso de capital simbólico entre campos” (2003: 27): del literario al digital, del prestigio de la crítica a la lógica del algoritmo como nueva creadora del gusto (cf. Abidin, 2014). No hay que olvidar que Bourdieu afirmaba que el gusto literario era un acto de distinción, ligado a la clase social y al *habitus* cultural: quienes tenían más capital cultural imponían sus preferencias como “universalmente válidas”, cuando en realidad eran producto de su posición social. Hoy, ese rol de los *gatekeepers* tradicionales (editoriales, ferias, festivales, premios, instituciones, etc.) se ve erosionado y disputado por plataformas digitales, como Instagram y sus audiencias masivas, que generan nuevas formas de legitimidad y de “gusto” literario global.

Por otro lado, el volumen de *likes* no solo constata la conformación de un gusto, sino que también sugiere que Enriquez ha sabido usar la red como tecnología del yo, en el sentido foucaultiano del término, presentándose de manera coherente con su imaginario literario: lo insólito, la violencia contra las mujeres, lo marginal. Su perfil deviene una suerte de extensión escenográfica de su poética, y el *like*, en este contexto, es una forma de reconocimiento —una “economía afectiva” (Ahmed, 2004)— que la vincula no solo con su comunidad de lectores sino también con otros escritores y *gatekeepers*, lo que contribuye a la globalización de su figura y a la mercantilización de los contenidos de sus textos en otros formatos y lenguas. La página de Instagram se sitúa así en la intersección entre archivo visual y práctica literaria expandida: no representa la obra, la continúa.

Por último, el posteo de Mariana Enriquez que acumula mayor cantidad de *likes* en su perfil es sobre la muerte del papa Francisco, lo que revela a la perfección la complejidad y eficacia de su figuración como escritora global. La repercusión extraordinaria de esta publicación no puede entenderse únicamente por el acontecimiento en sí —la muerte de una figura pública de alcance planetario—, sino por la manera en que Enriquez conjuga su voz personal, su biografía y su mirada crítica en un texto que trasciende la mera necrológica. En su mensaje, la autora combina el testimonio íntimo (“una vez, o dos, lo vi cuando era arzobispo de Buenos Aires en el subte E yendo para la villa”), la reflexión política (“tuvo posiciones cuestionables”), la autocrítica (“los agnósticos somos muy arrogantes”) y la ironía (“me regalaron un gelatto BENDECIDO”), con lo cual logra una narración que interpela tanto a creyentes como a no creyentes, y que se sitúa en el cruce entre lo local y lo global.

Esta capacidad de conectar lo personal con lo universal, de inscribir la experiencia individual en los grandes relatos contemporáneos, es precisamente uno de los rasgos que definen la celebridad literaria en la era digital. Enriquez no solo comenta la muerte del papa: utiliza el acontecimiento para reflexionar sobre la tolerancia, la fe, la política migratoria y la condición humana, se apropia de las redes sociales para (auto)representar una subjetividad poliédrica, contradictoria y plural. En suma, la repercusión de este posteo confirma cómo Mariana Enriquez ha sabido construir una figuración de escritora global que se sostiene en la gestión estratégica de la biografía, la performatividad del yo y la intervención en debates de alcance mundial, y ha reforzado así su posición no solo como autora literaria, sino como referente intelectual y cultural en la esfera digital.

El pódcast de *Hablemos escritoras*: la voz como tecnología de subjetivación gótica y feminista

El episodio 333 del pódcast *Hablemos Escritoras*, emitido el 4 de mayo de 2022 y dedicado a Mariana Enriquez, se ha afianzado como uno de los más reproducidos de esta conocida serie¹¹, con 1.577 escuchas en la plataforma SoundCloud (tabla 3)¹². Solo un episodio —dedicado a Liliana Valenzuela— lo supera, lo cual subraya la fuerte recepción de Enriquez en un espacio que conjuga crítica literaria, archivo oral y promoción editorial. La voz, en este contexto, se convierte en una tecnología privilegiada de figuración del escritor global, especialmente en tanto permite articular subjetividad, relato y afecto de manera simultánea y más eficaz que el formato visual. No obstante, la repercusión de los pódcasts literarios en lengua española resulta limitada en comparación con la circulación global de las imágenes en redes sociales. Mientras la escucha exige competencias lingüísticas específicas que restringen la audiencia a comunidades hispanohablantes o bilingües, la imagen —aunque acompañada de un pie de foto en español— trasciende con mayor facilidad la barrera idiomática, pues apela a una gramática visual compartida a escala global. Esta asimetría

¹¹ Véase <https://www.hablemosescritoras.com/>. *Hablemos, escritoras* es un pódcast fundado en 2018 por Adriana Pacheco desde Austin (Texas), que se ha convertido en un archivo sonoro fundamental para la difusión y el estudio de la literatura escrita por mujeres en español. El proyecto reúne entrevistas en profundidad con autoras, editoras, traductoras y críticas, ofreciendo un panorama amplio y diverso de la producción literaria contemporánea en América Latina, España y la diáspora. Con más de 400 episodios, el pódcast no solo documenta trayectorias individuales y dialoga con tradiciones literarias nacionales, sino que también construye un espacio transnacional de mediación cultural en el que la oralidad recupera su valor como archivo vivo. Además de en SoundCloud, está disponible en plataformas como Spotify, Apple pódcasts, YouTube, Stitcher e iVoox.

¹² He elegido para este estudio la plataforma SoundCloud porque permite acceder a métricas específicas como el número de reproducciones, likes y repeticiones de cada episodio. Cabe aclarar que los datos derivados de esta plataforma no reflejan la totalidad de la audiencia del pódcast, sino únicamente a quienes lo escuchan a través de SoundCloud.

explica por qué, en el ecosistema de las figuraciones digitales, la voz de la escritora latinoamericana tiene un impacto geográficamente más acotado, mientras que su imagen puede devenir inmediatamente mundial.

Capítulo	Título	Fecha	Reproducciones	Likes	Repost
113	Episodio 113: Compartiendo raíces - Liliana Valenzuela	2020-04-29	2023	11	3
333	Episodio 333: Rompiendo fronteras - Mariana Enriquez	2022-05-04	1577	3	0
317	Episodio 317: Acercándonos a escritoras - Guadalupe Nettel	2022-03-09	1509	0	0
9	Episodio 9: Tristana Landeros	2018-05-06	1499	2	0
389	Episodio 389: Acercándonos a escritoras - Irene Vallejo	2022-11-10	1354	2	0
404	Episodio 404: Acercándonos a escritoras - María Negroni	2023-01-04	1354	2	0
343	Episodio 343: Rompiendo fronteras - Pilar Quintana	2022-06-01	1351	1	0
315	Episodio 315: Acercándonos a escritoras - Ana García Bergua	2022-03-02	1262	0	0
323	Episodio 323: Rompiendo fronteras - Patricia Esteban Erlés	2022-03-30	1235	1	0
371	Episodio 371: Acercándonos a escritoras - Aura García-Junco	2022-09-08	1235	2	0

Tabla 3. Episodios de Hablemos escritoras con más reproducciones, likes y reposteos. Fuente: elaboración propia.

Al llevar a cabo un análisis lingüístico del episodio, transcrito con la API de AssemblyAI y procesado mediante herramientas de *Natural Language Processing* (NLTK y spaCy), se evidencian una serie de patrones significativos para la configuración discursiva de Enriquez en este formato (figura 7). En primer lugar, el vocabulario de género aparece de manera puntual pero significativa: se registran 34 menciones, de las cuales 20 corresponden a “mujer” o “mujeres”, seguidas de “mamá” / “madres” y “feminista” / “cuidados”. Esta frecuencia moderada señala una presencia temática pero no hegemónica de cuestiones de género en su discurso, en línea con una postura que podríamos calificar como transversalmente feminista: una escritura que tematiza lo político desde lo estructural, más que desde la enunciación explícita.

Distribución de las palabras sobre género

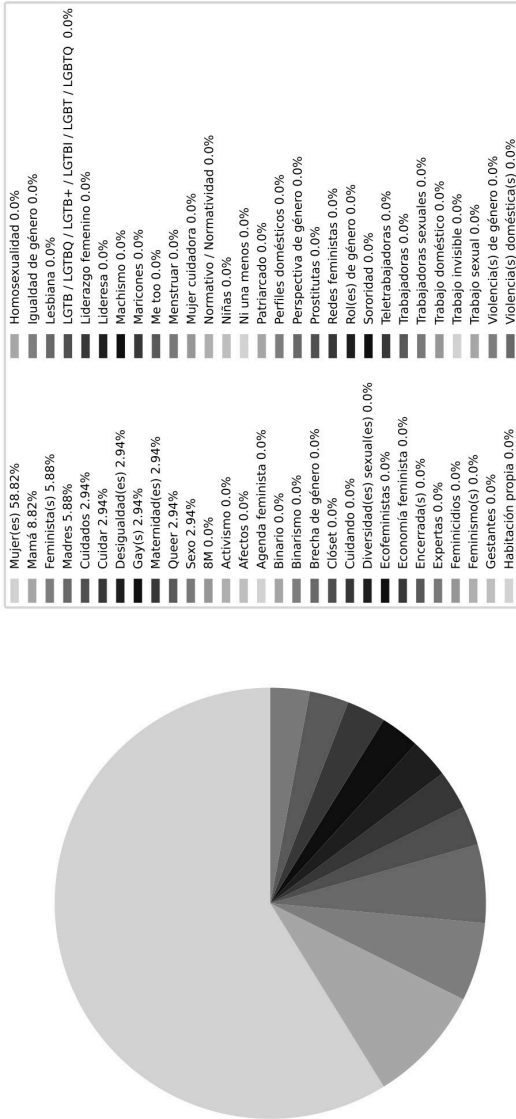


Figura 7. Fuente: elaboración propia.

Distribución de las palabras sobre retórica y ficción

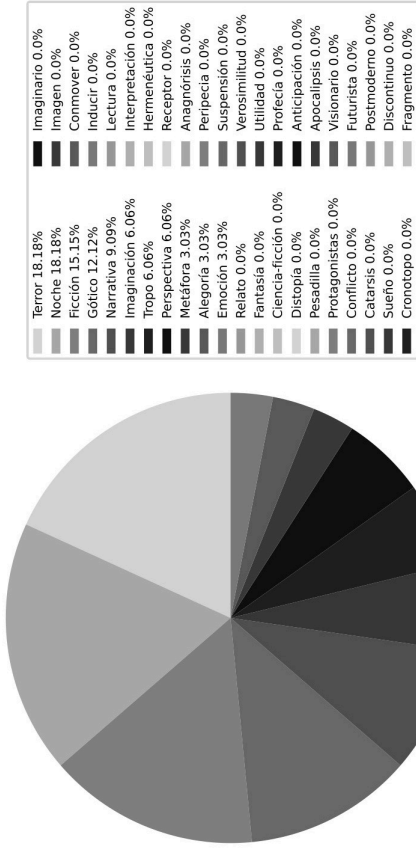


Figura 8. Fuente: elaboración propia.

Más revelador es el análisis del léxico literario (figura 8): las palabras más frecuentes asociadas a lo ficcional son “terror”, “noche”, “ficción” y “gótico”, lo cual es consistente con su inscripción en este rubro y con la identidad autoral que Enriquez ha cultivado desde sus primeras publicaciones. Pero lo importante aquí no es la reiteración de etiquetas, sino su modulación en la voz: la manera en que Enriquez estructura oralmente su archivo cultural, sus influencias, su genealogía. La voz funciona también como tecnología del yo, como medio entre el cuerpo y el discurso, entre el texto y su aura. Siguiendo a Adriana Cavarero, podríamos decir que lo que se produce aquí es un “relato vocal del sí” (2005: 17), donde la sonoridad tiene un valor identitario que no puede reducirse a lo semántico.

Asimismo, el inventario de autores mencionados en el episodio es otro dato significativo. Enriquez nombra a 28 escritores¹³, entre los que encontramos figuras canónicas del terror y la literatura moderna (Poe, Lovecraft, Faulkner, Borges, Baudelaire), pero también autoras argentinas de su generación vinculadas con los feminismos, como Fernanda García Lao, Ariana Harwicz, Samantha Schwebelin y Gabriela Cabezón Cámara. De estas 28 figuras, solo 8 han aparecido efectivamente en *Hablemos escritoras*, lo cual posiciona a Enriquez como nodo cultural o “actor-red” (Latour, 2005) en el dispositivo discursivo de este pódcast, que expande la crítica literaria fuera de la academia y recupera su función social.

Este tipo de intervención vocal propia de lo que llamo “cultura literaria sonora” hace de Enriquez una escritora

¹³ Los escritores son: Anne Rice, Clive Barker, William Burroughs, Dean Brellis, Kathy Acker, Eric Hobsbawm, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, Patricia Highsmith, Guadalupe Nettel, Charles Baudelaire, Kazuo Ishiguro, Jorge Luis Borges, Sigmund Freud, Clarice Lispector, Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Samantha Schwebelin, Claudia Aboaf, Patricia Esteban Erlés, Bernardo Esquinca, Gabriela Cabezón Cámara, Cormac McCarthy, William Faulkner, Carson McCullers, Zora Neale Hurston, Jamaica Kincaid.

capaz de traducir su poética en una ética del decir. No se limita a responder: arma una narración de sí, que conecta biografía, lectura y obra. El episodio, entonces, no es solo una entrevista; es una cápsula de autoría expandida, una forma de archivo oral que prolonga la obra más allá de lo escrito. La figura de Mariana Enriquez, en este registro sonoro, se emancipa del texto para devenir voz: una voz reconocible, firme, modulada, que se inscribe en la memoria auditiva del campo/mercado literario desde el feminismo y lo gótico. Así, el pódcast *Hablemos escritoras* opera como un nuevo soporte de legitimación simbólica, en el que el testimonio de la autora se convierte en consagración cultural.

Conclusiones

Tomando la posta de Sylvia Molloy, este trabajo plantea un desafío para la crítica literaria tradicional en su apuesta por un análisis cruzado y deliberadamente bastardo —en el sentido feminista y decolonial— de uno de los objetos más interesantes de la cultura literaria actual: las figuraciones del escritor en redes sociales. Desde esta perspectiva, el caso de Mariana Enriquez nos ha permitido observar cómo la cultura digital de masas no solo reactualiza las epistemologías de la figura autorial, sino que las resignifica en clave global, afectiva y performática, cuestionando los marcos heredados de la autoría (asociada al libro) y del canon (asociada a un valor estético). En este marco, las “poses” de Enriquez, sus publicaciones y escenificaciones en Instagram, o las entonaciones y declaraciones en el pódcast de *Hablemos escritoras*, operan como formas de subjetivación política y literaria que conectan con el *sensorium* contemporáneo (Buck-Morss, 1989). No se trata de un gesto superficial ni frívolo, sino de una estrategia de visibilidad del yo-obra, que en nuestra época se ha vuelto más mercancía que nunca.

Por una parte, los libros han dejado de ser valorados prioritariamente por su dimensión estética para insertarse en la lógica del mercado de bienes culturales (Koegler *et al.*, 2023), donde lo decisivo es el contenido. Cada vez se lee menos fuera de las aulas, y lo que garantiza la proyección global de un escritor no es tanto la calidad formal de su obra como su potencial de adaptación transmedial —del libro a la serie de Netflix— y, sobre todo, su capacidad de figurarse a sí mismo como contenido circulante en plataformas digitales. De este modo, el análisis de las redes sociales de Mariana Enriquez no ha buscado desenmascarar un “verdadero yo”, sino cartografiar esas superficies críticas en las que la autora se vuelve legible —y reconocible—, se representa, se multiplica y se proyecta como “escritora global”. Las tecnologías de la escritora global, como las “poses” de Molloy, no son máscaras que esconden una verdad, sino dispositivos de producción cultural: signos materiales, radicalmente históricos y performativos que permiten leer lo que el presente necesita, desea —o teme— de sus figuras literarias, como sucede con el feminismo gótico de Enriquez.

Hay que precisar que cada red social —un pódcast o Instagram— comporta una tecnología del yo diferenciada pero complementaria en la figuración de la escritora global. El formato sonoro, al centrarse en la voz, activa una dimensión de proximidad e intimidad que produce más vínculos afectivos con la audiencia: los matices tonales, los silencios y la cadencia del habla suponen una mediación extraordinaria para generar empatía y complicidad, el pódcast se sitúa, así, como un archivo vivo de memorias y emociones compartidas. En contraste, las plataformas visuales operan en la lógica de la inmediatez y de la economía de la atención, al poner en circulación imágenes, poses y atmósferas que también producen afecto y convierten el cuerpo del autor en obra y en contenido, de modo que articulan así la mitificación social de su figura. Mientras lo sonoro potencia la afectividad y la construcción de comunidad, lo visual asegura visibilidad transnacional y capital simbólico, ambos

necesarios en el actual régimen de celebridad literaria. En este sentido, la escritora global se constituye como tal en la intersección de estas dos tecnologías: la voz, que transmite confianza y acompañamiento, y la imagen, que consolida su aura pública y su posición en el mercado cultural.

Por otra parte, nos movemos en una “cultura participativa” (Jenkins, 2006), donde los usuarios ya no son pasivos, sino que actúan como “prosumidores”. Gracias a las redes, millones de personas publican imágenes e interactúan con sus escritores preferidos de forma directa. De este modo, la comunidad de fans y lectores de Enriquez crece y colabora en la construcción continua de la figuración (digital) de la escritora —ya no solo lo hace el autor o la *doxa* académica—, y así alimenta su globalización y su mito a través de *likes*, comentarios, citas y memes derivados de su poética. Las redes sociales son un dispositivo privilegiado de escritura expandida que, a través de una economía de lo emocional, lo visual, lo sonoro y lo algorítmico, acumula el mayor capital social posible: el oro de la literatura hoy día. Así, cada una de las redes de Enriquez significa una zona específica de inscripción simbólica, donde se negocian valores estéticos, políticos y afectivos definidos:

- **Instagram:** produce una estética del yo curada visualmente, una pose, donde el cuerpo y los objetos construyen un archivo gótico-pop coherente con su proyecto literario. La figuración aquí deviene en relato performado que conecta con la agenda global.
- **SoundCloud (pódcast):** intensifica la dimensión testimonial de la figura escritural. La voz íntima —como mostraron los resultados de *Hablemos escritoras*— genera proximidad y construye una narrativa vital en torno al gótico y a los feminismos que mitifica a la autora como experiencia encarnada.

En conclusión: estas tecnologías de la escritora global conforman un nuevo régimen de tasación del valor literario

en el que la autora ya no se define exclusivamente por sus libros, sino también por su capacidad de modularse como presencia digital (Negroponte, 1998), como economía afectiva o marca cultural. Con lo cual, la figura de Mariana Enriquez no es una: es muchas. O mejor: es una figura gótico-feminista capaz de actuar en distintos registros, de habitar múltiples escenarios, de producirse como sujeto, como imagen, como voz, como mito y como dato para generar valor social. Su literatura, en esta ecología mediática, ya no se reduce al texto: deviene plataforma, interfaz, cuerpo y afecto. Esta investigación entonces no solo muestra las formas en que una escritora global se figura en el mundo digital, sino que propone una hoja de ruta conceptual para pensar las nuevas condiciones materiales, simbólicas y tecnológicas de la autoría literaria en el siglo XXI.

Referencias

- Abidin, Crystal (2018), *Internet Celebrity: Understanding Fame Online*. Bingley: Emerald Publishing.
- Abidin, Crystal (2014), “#In\$tagLam: Instagram as a Repository of Taste, a Branded Self and a Portrait of Domesticity”. Larissa Hjorth, Katie Richardson (eds.), *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. London: Palgrave Macmillan, pp. 119-128.
- Ahmed, Sara (2004), “Affective Economies”. *Social Text*, 2, pp. 117-139.
- Barthes, Roland (2000), *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Berry, David M. (2011), *The Philosophy of Software: Code and Mediation in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, Pierre (2003), *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.

- Braun, Rebecca (2016), "The World Author in Us All: Embodiment of Literary Celebrity in Multiple Media". *Celebrity Studies*, 44, pp. 457-475.
- Brouillette, Sara (2017), "Neoliberalism and the Demise of the Literary". Mitchum Huehls, Rachel Greenwald Smith (eds.), *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 277-290.
- Buck-Morss, Susan (1989), *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press.
- Cavarero, Adriana (2005), *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Citton, Yves (2017), *The Ecology of Attention*. Cambridge: Polity.
- Couldry, Nick; Mejías, Ulises A. (2019), *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Stanford: Stanford University Press.
- Escandell Montiel, Daniel (2016), *Mi avatar no me comprende. Cartografías de la suplantación y el simulacro*. Salamanca: Delirio.
- Extremera, Marta F. (2024), "Cultura literaria, cuerpo y tecnología: imágenes de escritorxs en Instagram". *Hispanófila*, 201, pp. 77-90.
- Gainza Cortés, Carolina (2023), "Poéticas del exceso: estéticas digitales en el twitterbot Cumatron". *América sin Nombre*, 28, pp. 31-43.
- Gallego Cuiñas, Ana (2020), "The Gothic Feminism of Mariana Enriquez / El feminismo gótico de Mariana Enriquez". *Latin American Literature Today*, 14, pp. 1-8.
- Gallego Cuiñas, Ana (2022), *Cultura literaria y políticas de mercado: editoriales, ferias y festivales*. Berlín: De Gruyter.
- Gallego Cuiñas, Ana (2023), "Literature Seen Through Big Data and Artificial Intelligence: Key Concepts and Critical Challenges". Ana Gallego Cuiñas, Daniel Torres-Salinas (eds.), *Humanities and Big Data in Ibero-America*.

- Theory, Methodology and Practical Applications*. Berlín: De Gruyter, pp. 25-42.
- Gallego Cuiñas, Ana (2024), “Tecnologías del escritor: bots literarios, autoría y canon en las redes sociales”. *Hispanófila*, 198, pp. 45-63.
- Groys, Boris (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hayles, Katherine N. (2012), *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jenkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam; Green, Joshua (2013), *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press.
- Koegler, Caroline; Norrick-Rühl, Corinna (2023), *Are Books Still “Different”? Literature as Culture and Commodity in a Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kozak, Claudia (2012), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Laing, Audrey (2017), “Authors Using Social Media: Layers of Identity and the Development of Author–Reader Relationships”. *Publishing Research Quarterly*, 33, 3, pp. 320-335.
- Latour, Bruno (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Leaver, Tama; Highfield, Tim; Abidin, Crystal (2020), *Instagram: Visual Social Media Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Marwick, Alice E. (2013), *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven: Yale University Press.
- Meizoz, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève: Slatkine.

- Mignolo, Walter D. (2011), *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- Morán Rodríguez, Carmen (2018), “La imagen *afterpop* del escritor. De la televisión a las redes sociales”. *Revista Letral*, 20, pp. 39-56.
- Negroponte, Nicholas (1998), *Being Digital*. New York: Vintage Books.
- Olaizola, Andrés (2018), “Bots sociales literarios y autoría. Un aporte desde la retórica digital”. *Virtualis*, 9, pp. 237-259.
- Page, Ruth (2018), *Narratives Online: Shared Stories in Social Media*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poletti, Anna (2020), *Stories of the Self: Life Writing after the Book*. Nueva York: NYU Press.
- Rettberg, Jill Walker (2014), *Seeing Ourselves Through Technology: How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Saum-Pascual, Alex (2022), “Materialidad digital, algoritmos y otras abstracciones modernas”. Escandell, Daniel (ed.), *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid: Iberoamericana, pp. 23-36.
- Sibilia, Paula (2006), *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sierra, Germán (2022), “Caos frío”. *Ínsula*, 907-908, pp. 11-14.
- Torres Salinas, Daniel; Gallego Cuiñas, Ana (2023), “Big Borges: What Can Big Data Show About a Classic Writer on Social Networks”. Ana Gallego Cuiñas, Daniel Torres Salinas (eds.), *Humanities and Big Data in Ibero-America: Theory, Methodology and Practical Applications*. Berlín / Boston: De Gruyter, pp. 207-234.

El proyecto de este libro nace de la voluntad de poner el acento, cuando se cumplen los treinta años de la publicación de su primera novela (*Bajar es lo peor*, 1995), en la escritura de una de las plumas más reconocibles e influyentes del panorama literario en lengua española. Esta afirmación se basa en el contagio viral provocado por el foco infeccioso de su irresistible lectura “tercermundista” de un género literario que, también gracias a ella, se ha convertido en una vía de acceso privilegiada hacia el relato de nuestra contemporaneidad desbandada (de capitalismo *gore* y apocalipsis ambientales): el que, privilegiando su pedigrí histórico afinado en los sueños de la razón dieciochescos y en los pliegues más perturbadores del romanticismo, se denomina “gótico”, y, en cambio, reivindicando sus connivencias “populares”, su impaste pop, circula bajo el rótulo “horror”. Los que aquí se mapean, entonces, son los caminos hacia un terror “latinoamericano”: el que la poética de Mariana Enriquez, inventándose, desde la nada, una tradición, magistralmente descubre.

Gabriele Bizzarri es profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Padua y director de la revista digital *Orillas*. Su investigación se centra en la construcción de la identidad latinoamericana. Actualmente, se ocupa de la narrativa *weird* latinoamericana contemporánea desde la categoría de “fantástico de la globalización”.

Francesco Fasano es profesor asistente de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Padua. Posee también títulos en Medicina y Antropología. Su investigación se centra en las escrituras de la rareza contemporáneas. Entre sus publicaciones, destaca *Malattia come identità. La transizione epidemiologica nella letteratura ispanoamericana ultracontemporanea* (Milán, Mimesis, 2024).


teseo

