

E. GENEAU, J. DE ÍPOLA, M. MARTINI, C. REYNA, S. SIGUERO «La humareda de la impunidad – *Las cosas que perdimos en el fuego...*»

La humareda de la impunidad – *Las cosas que perdimos en el fuego*, Mariana Enriquez (2016)

ELENA GENEAU

JULIA DE ÍPOLA

MARISOL MARTINI

CECILIA REYNA

SHEILA SIGUERO

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA-HLH
c.lepage@parisnanterre.fr

El gris es el silencio y la muerte.
“Verde rojo anaranjado”

1. En mayo de 2022, el colectivo *Tinta en el ojo* se reunió para intercambiar impresiones sobre la primera antología de cuentos del corpus seleccionado, se trata de *Las cosas que perdimos en el fuego*¹ de la argentina Mariana Enriquez y lo menos que se puede decir es que no nos ha dejado indiferentes. En ese mismo mes, la autora del libro —que ya había ganado en 2019, en España, el premio Herralde por su novela *Nuestra parte de noche*— recibió en Épinal (Francia) el premio de novela extranjera traducida otorgado por el jurado del festival de literatura fantástica “Imaginales”².
2. Tratándose del primer conjunto de cuentos leído por el grupo, cabe destacar que varios lectores coincidieron en que el primero de los relatos había generado un horizonte de expectativas relacionado con la novela y lamentaron comprobar que la segunda sección propusiera entrar en otro

1 Mariana Enriquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama, 2016.

2 Enriquez, quien es periodista cultural en el suplemento Radar del diario argentino *Página 12*, ha publicado relatos cortos por separado y en compilación, novelas y también textos con un registro más periodístico, como *Alguien camina sobre tu tumba*, un recorrido por los mitos de cementerios de todo el mundo, sobre las figuras presentes y ausentes en ellos y sobre la manera en que la Historia habita esos lugares.

universo ficcional y abandonar a los personajes de la primera. Después, al avanzar, encontraron que el universo al que da entrada ese primer cuento — una Argentina, un tipo de personaje, una serie de conflictos sociales llevados a su paroxismo— reaparecía en los demás. Esta constancia, sumada al descubrimiento de elementos recurrentes como el fuego, resultó un consuelo con el que vieron si no pagada, al menos reparada la promesa inicial. Estos lectores apreciaron la construcción del conjunto de los cuentos como una totalidad, para la que el inicial ofrece además ciertas claves de abordaje: terror, política, hipérbole.

3. A pesar de la fragmentación constitutiva del género, sorprendió la continuidad diegética, que mantiene un hilo de tensión hasta el final, por medio del cual la autora, que da pruebas de su propia experiencia de lectora de Poe, Brontë, King, Straub, Faulkner o Baudelaire, fija su mirada en las fobias y miedos colectivos para volcar en sus relatos la expresión de la anormalidad, lo negro, la descomposición del cuerpo, las obsesiones —por ejemplo la de la gordura como algo negativo para los hombres (“No me gustan los gordos”/“Sé que él esperó un rato por si yo salía a hacerle la comida. No tiene que comer más, se está poniendo gordo, los muslos ya se le rozan, y si usara pollera de mujer, estaría siempre paspado entre las piernas.” [126])—.
4. En contrapartida de estas matrices de sentido, redes que confieren al libro un efecto de unidad en la lectura, el final de algunos de ellos pudo decepcionar un poco al tratarse de fórmulas algo conocidas o incluso repetidas hasta el cansancio del género, como la revelación de quién es el monstruo y la imposible escapatoria de la víctima en el cuento “El patio del vecino”. Sin embargo, hubo quienes vieron en la reiteración la forma de una poética construida sobre la interrogación de los límites. La inscripción architextual de la obra parece de este modo atravesada por una tensión entre la repetición de una fórmula un tanto trillada y una singularidad incontestable en la manera de replantear la vertiente sociopolítica del género en que se inscribe. Si por un lado sabemos que la novela negra argentina tiene escritores de renombre internacional (algunos de ellos con publicaciones recientes: Guillermo Saccomanno, Gabriela Cabezón Cámara, Horacio Convertini, Selva Almada, Enzo Maqueira, Dolores Reyes, Melina Torres, Leonardo Oyola, Ernesto Mallo —fundador del certamen BAN! (Buenos Aires Negro)—, Kike Ferrari, Claudia Piñeiro, quien ganó el Premio Hammett en la Semana Negra de Gijón en 2021, Ana Llurba Premio Celsius

en 2021, el mismo que recibió Mariana Enriquez en 2020), y Luisa Valenzuela afirma al respecto: “sabemos que es este un género que brinda consuelo. El caos presentado por la muerte inesperada y súbita —caos que es reflejo de la vida misma— tiene una explicación final, lógica, y el culpable suele ser castigado”³; por el otro, en los cuentos de Enriquez, raramente se identifica al culpable y menos aún se lo castiga: por eso pertenecen al terror que, además, la autora reivindica.

5. Las expectativas de los lectores en relación con esta inscripción genérica tendieron a verse defraudadas por la predictibilidad de los relatos y el modo de estructurarlos, sembrar indicios y cosecharlos brutalmente al final. Fue la observación más recurrente que surgió como crítica: la sorpresa del terror cada vez más difícil a medida que los textos pasaban y la lectura avanzaba. Otro punto percibido como negativo fue el poco espacio que por momentos deja al lector una descripción excesiva (por ejemplo, cuando habla del Gauchito Gil: “Un santo popular de la provincia de Corrientes que se venera en todo el país y especialmente en los barrios pobres [...] Antonio Gil, se cuenta, fue asesinado por desertor a finales del siglo XIX: lo mató un policía [...]” [17]), una adjetivación que quiere asegurar cierto efecto, rémora tal vez del oficio periodístico de la autora.
6. En cuanto a la originalidad con que se plantea el componente social en el libro fue, por su parte, señalada como un rasgo valioso. A pesar de que en los reportajes a la autora no se mencione siempre su compromiso político y feminista, su escritura transparenta el ojo crítico con que trata la Historia argentina y, a la manera de Hitchcock, presenta al lector un peligro que se va gestionando a lo largo de la narración, dejando por cuenta del receptor las interpretaciones que lo sórdido y poco candoroso del contexto textual le permitan. En este sentido, vale recordar que Mariana Enriquez escribe al calor del movimiento feminista: *Las cosas que perdimos en el fuego* aparece un año después del primer #NiUnaMenos en Argentina, de cuyo llamado inicial el 3 de junio de 2015 la autora forma parte. La imagen negativa reservada a la mayoría de los personajes masculinos, construidos como quienes no comprenden ni pueden ayudar a resolver conflictos (con algunas excepciones, como la del marido evocado en el último cuento: “tu padre era

3 Luisa Valenzuela, “Novela negra, novela azul, novela parda”, *Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispaniques*, América, Cahiers du CRICCAL, n° 43, 2013, p. 27-36.

un hombre delicioso, jamás me hizo sufrir” [193]), que algunos lectores del grupo observaron como una constante, podría ponerse asimismo en la cuenta de este contexto.

7. El tratamiento de los personajes también ha llamado particularmente nuestra atención. Su corporalidad es comúnmente difusa en los cuentos. En unos se vuelve traslúcida, como en los limbos de drogas en “Los años intoxicados”, donde los espejos no reflejan cuerpos, en “La Hostería” se oyen gritos y pies y manos que golpean hasta desvanecerse y hacer desvanecer. En “Verde rojo anaranjado”, Marco pierde el nombre hasta la M, obsesionado por los fantasmas y el autoencierro japonés, por los cadáveres de la *deep web* hasta que M pasa del verde al anaranjado, *que es el color que más se acerca al gris*, convertida su existencia en *fabulosas conversaciones* inventadas para su madre. En otros se presenta fragmentada en macabros pedazos. “La casa de Adela” colecciona uñas, muelas con plomo, incisivos, absorbe voces, y cuerpos de niños. “El chico sucio” se parece demasiado al Degolladito, una ofrenda compuesta por fragmentos de cuerpo que refleja el *sumum* del desorden mental y social. En “Nada de carne sobre nosotras” se buscan huesos para recomponer a Vera, para convertirse en ella. Un pie encadenado, parte del torso de un niño delgado es lo que se ve en “El patio del vecino”. Las Mujeres Ardientes sacrifican su piel. En una suerte de qui-jotización o metamorfosis, muchos de los personajes acaban poniendo cuerpo a las obsesiones de las que son víctimas inconscientes o reivindicativos intérpretes. En “Nada de carne sobre nosotras” la protagonista da vida paulatinamente a una calavera mientras se transforma poco a poco en ella; Adela y Pablo son tanto presas de las historias de terror como de “La casa de Adela”; Marco desaparece en la *deep web*; Pablo se transforma en el Petiso Orejudo apropiándose de sus textos: locura por invocación de una historia cuyas brechas son rellenadas con aprensiones, hipocondrías y fasciaciones íntimas.
8. En cambio, la ausencia de cuerpos es un motor narrativo para los personajes de los cuentos: Adela, Pablo y su hermana elucubran sobre los dueños de la casa, como todos los vecinos; se investigan desapariciones de adolescentes bajo aguas negras, de maridos, de adictos a las redes, de un chico sucio... Y en cuanto a los protagonistas y al ambiente social, los lectores quedan obligados a rellenar con hipótesis, con retazos de distintas versiones distorsionadas de boca en boca y de época en época. Mariana

Enriquez evoca el miedo aprendido, contagiado de generación en generación para reapropiarse tanto de mitos locales, de sincretismo indígena y cristiano, de leyendas urbanas, como de la dictadura: historias macabras donde se ironiza con escenarios de visitas turísticas de famosos asesinos en serie, de cuyas listas están excluidos del tour, por corrección política, los dictadores. La herencia aparece así como transmisión de miedos ancestrales reflejados en rasgos sociales y morales. Sin embargo, tanto el personaje de las mujeres “brujas” (capaces de desaparecer y hacer desaparecer, como la chica de Parque Pereyra, la prima correntina o Adela) como el fuego van armando una salida a la salida de los cuentos: las hogueras en el campo y las redes clandestinas de “Las cosas que perdimos en el fuego”, como ofensiva para recuperar terreno y cuerpo, ganárselo a los que ejercen la violencia desde siempre. La frase de cierre se puede leer como una invitación a pasar al acto y abandonar el papel de testigo/espectador con la no poca mala conciencia que encarna la primera narradora y que se continúa en la asistente social de “El patio del vecino”, los padres de “Los años intoxicados” o la fiscal que entra en Villa Moreno. A lo largo de los cuentos, en efecto, es posible rastrear estas dos posiciones encarnadas en los personajes, que descubren la dimensión política del terror y de lo inconfesable del deseo. Posiciones inseparables de un espacio presentado en sus vórtices sociales, contrastes que abren fisuras cuya fuerza de expulsión puede transformarse fácilmente en una centrípeta: besos sucios y caras desfiguradas en el subte, fronteras triples, restaurantes o revistas de moda y adictos al paco, barrios gentrificados y hogares de paso, compañeras de colegio ricas y de clase media “venida a menos”, etc.

9. Por otra parte, como lectores nos impresionó el efecto de verosimilitud logrado en la construcción de los personajes, cómo Mariana Enriquez supo captar el “espíritu de época” —desde las diferentes y recurrentes crisis argentinas hasta épocas más actuales— a través del terror o el miedo, que aun cuando se ven desarticulados por la estructura de la narración, no dejan de ser un modo eficaz de dar cuenta de una realidad que a veces supera la ficción. Si la poética clásica o más extendida sobre el cuento quiere que en él, a diferencia de la novela, los personajes no se muestren en su devenir ni tengan gran profundidad psicológica, algunos de estos cuentos se las ingenian para ganar espesor en la brevedad: la posición de la narradora en “El chico sucio” se construye a partir de una historia familiar, ligada

además a la Historia del país, sin la cual el terror no se produciría. Pasado que emerge en un recorrido por la ciudad de Buenos Aires, a partir de cuyo mapa es posible reconstituir distintos períodos de esplendor y caída. Algo parecido ocurre con el grupo de amigas de “Los años intoxicados” que siguen a los tumbos en la parte de atrás de una camioneta los altibajos de la convertibilidad por la periferia. O con las de “La Hostería” que viajan desde una democracia recuperada cuyos mecanismos aún deben ganar en transparencia a la dictadura militar y sus detenciones ilegales.

10. En lo referente a la inscripción espacio-temporal, aunque no todos los textos se desarrollan en la capital del país y su periferia, el conurbano bonaerense, (“La Hostería” y “Tela de araña” hacen entrar el interior en escena), sí comparten el paisaje de la Argentina de fines del siglo XX, en el que se leen las consecuencias devastadoras de la política. Así ocurre con las capas de desechos del Riachuelo en “Bajo el agua negra”, que permiten reconstruir un itinerario de violencia que comienza con la inscrita en “El matadero” —cuento del autor argentino Esteban Echeverría escrito entre 1838 y 1840, considerado como la primera historia realista del Río de la Plata—, para llegar a una de sus formas más actuales, “el gatillo fácil” —la expresión alude al daño o ejecución extrajudiciales causados por un miembro de las fuerzas policiales— y los desaparecidos de la democracia. Y en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, donde la inmigración europea de principios del siglo XX y sus difíciles condiciones de vida en los conventillos vuelven ahora para entretener a los turistas extranjeros ávidos de morbo y color local. Se trata entonces de una forma de tratamiento del espacio que recuerda la de la leyenda urbana, que reaparece con fuerza en “La casa de Adela” y “La Hostería” y que sirve para marcar la continuidad en el tiempo de los viejos peligros acechando en los más variados rincones. La manera en que la violencia, su germen y el miedo son tratados, esto es, como psicológicamente penetrables, obliga al lector a hacerse una imagen de esta urbanidad bonaerense, céntrica o del conurbano.
11. Si en lo que a la lengua en sí misma concierne, el castellano de Mariana Enriquez es más natural que “voluntariosamente” argentino, los escenarios tanto espaciales como histórico-políticos, los mitos, las referencias culturales que atraviesan los cuentos generan una atmósfera y remiten a problemáticas características de la sociedad argentina contemporánea. La “argentinidad” del texto radica menos en el nivel más superficial de la len-

gua que en una mirada sociológicamente incisiva sobre la realidad del país. La simpleza de lo que en apariencia se presenta como una lectura llana y sin complicaciones, de orden casi universal, esconde en los recodos de la profundización y el escudriñamiento las premisas de una literatura comprometida en la que se puede leer, como en un palimpsesto, el horror silenciado de las víctimas de la impunidad, de aquello que no se pudo enmendar y sigue acarreado consecuencias en un presente que por esa misma razón se ha vuelto siniestro. Quizás por eso el narrador de “Nada de carne sobre nosotras” está persuadido de que “Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados.” Ese “todos”, pronombre de valor inclusivo, no parece indicar o hacer referencia a la historia argentina en particular y, si teniendo en cuenta la nacionalidad de la autora y la ubicación específica de algunos relatos en Buenos Aires, el barrio porteño de Constitución, etc., la connotación latinoamericana, por no decir universal, queda igualmente permitida. Esa autorización influye a la hora de reflexionar sobre la índole literaria y otorga una licencia de categorización al evaluar los que parecen ser los cuentos más logrados, consensuando al equipo en la elección de aquellos que vehiculan una denuncia social más evidente, aunque todos denuncien algo. Es el conocimiento preciso y ese tratamiento meticuloso los que hacen que temáticas y conflictos sociales (la miseria urbana, la violencia de género, los robos, la religiosidad popular, un asesino serial), anclados *a priori* en un contexto local, puedan ser explotados ingeniosamente en su potencial literario y se vuelvan por ende universalizables. Al franquear el paso del conflicto social al terror, los cuentos franquean también las fronteras del horizonte de recepción.

12. Y más aún, podría decirse que es justamente a partir del trabajo sobre las fronteras que estos cuentos logran ampliarlas. Fronteras entre aparecidos y desaparecidos; entre la historia política y la historia íntima que mezclan vivos y muertos y donde el pasado sigue presente como un *quantum* atemporal que atraviesa generaciones. Fronteras donde la realidad y la corporalidad se desvanecen en alucinaciones, en obsesiones, en la profundidad oscura de la deep web. Ninguna carece de riesgos. El peligro de transgredir por voluntad propia o ajena las de una casa o la orilla de un río acaban rozando el vacío y el horror. Son fronteras contagiosas, pegajosas, donde el individuo queda absorbido, adherido a la herida aún abierta, obstinadamente dispuesto a poner cuerpo a la filiación del miedo. Miedo transmitido

por fragmentos de imágenes y mitos sociales, históricos, psicológicos que encuentran un nuevo narrador que prolonga la pervivencia de esa quimera. Una suerte de fórmula narrativa donde el personaje termina siendo poseído. Por eso, personajes aparentemente sanos e incluso preparados para afrontar situaciones sociales marginales derrapan hacia el desorden mental y las alucinaciones se vuelven tan potentemente lógicas que dejan de ser insólitas. El abanico de horrores hace brotar el germen de la violencia en individuos *lambda*.

13. Sobre la valoración del último cuento, en relación o no con el conjunto, cabe destacar que los lectores tuvieron tendencia a preferir el primer y el último relato. Esto es probablemente sintomático de las fortalezas y las debilidades del volumen: un comienzo altamente prometedor, una tendencia a repetir una fórmula (sin duda eficaz, pero cuya sistematicidad termina por jugar en contra del propio género, minorando el suspenso y desarticulando el terror), un final pulido que resignifica el todo. El último cuento, cuanto a él, fue muchas veces elegido favorito por su coherencia interna y su eficacia política, pero también por su capacidad para concluir con maestría el volumen, aglutinando virtuosamente temas, conflictos y personajes dispersos en los relatos anteriores. Si bien hay quienes contestaron la pertinencia de su inclusión, ya que viene a perturbar el conjunto introduciendo una suerte de aclaración innecesaria, se llegó a la conclusión de que, desde un punto de vista puramente paratextual, tratándose del texto que presta su título a la compilación, no solo se justifica su presencia, sino que también aporta al libro una noción de círculo en la que el Uróboro se cierra en la palabra fuego. Si este elemento debe destruir todo lo impuro, tanto el último relato como el título invitan a hacer el recuento de las cosas que se perdieron, quién las pierde y por qué. Se pierden aquí el juego, el rumbo, la inocencia, el amor, la libertad, la cabeza, la vida..., pero ¿se gana algo? El primer texto parece indicar que no: “Habían colocado la cabeza a un costado del cuerpo”. “Las cosas que perdimos en el fuego” concluye y asegura entonces la coherencia de *Las cosas que perdimos en el fuego*. En la medida en que es el relato final el que nuclea la lógica del conjunto, la lectura de este último es, al menos parcialmente, retroactiva. En ese sentido, el componente político y social de la obra se ve no solo confirmado a nivel diegético, sino reforzado a nivel formal. Este último cuento, que da título al

conjunto, es performativo: recuperamos, *in extremis*, aquello que fuimos perdiendo en el fuego.

14. Al terminar la lectura de este libro, nos queda la sensación incómoda de que algo se está sublevando en las entrañas de la sociedad. Una especie de monstruo social que se va construyendo con las piezas de un puzzle de pequeños monstruos que en un principio parecían aislados. El libro de Mariana Enriquez los contiene, los encierra en relatos que se abren para relacionarse con otros y se cierran al mismo tiempo en círculos independientes que inquietan al lector, sin por eso permitirle la libertad de imaginar salidas diferentes, porque la eficacia del terror reside en que el lector tampoco la tenga y se enclaustre en el miedo de aquello que no tiene solución y queda inexorablemente impune.
15. Prometeo entrega el fuego a los mortales para que con su fuerza mítica y ritual adquieran la sabiduría, sin embargo, se lee un dejo de frustración al final del libro y del último cuento. La ambigüedad del fuego se manifiesta como un punto de retorno destructor, aniquilador, si todos los fuegos son un mismo fuego, ya que en los cuentos todo se entrelaza, sería hora de ir tomando conciencia de las cosas que se pierden en él. Gozoso, resbaladizo, líquido, con una descomposición precisa y un comienzo alentador, el libro de Enriquez empuja al lector al límite de la hoguera.