

El aljibe como sitio de auto-reconocimiento (gótico)

JOSÉ AMÍCOLA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

(ARGENTINA)

joseamicola@gmail.com

1. Artivismo y sociedad del espectáculo

1. Partamos en estas reflexiones de un neologismo con cierto derecho a existir: el “artivismo”. El artivismo puede pensarse, a mi juicio, como un fenómeno originado en una tardía respuesta a aquello que habían realizado las vanguardias históricas. Había en ellas un conflicto estético que signaba los destinos del surrealismo, por ejemplo, y otros movimientos resistidos al principio por su tendencia hacia la abstracción y el hermetismo. A esas nuevas corrientes artísticas se les podía achacar con razón especialmente su fracaso en su intento de borrar los bordes entre arte y vida (Murphy, 1999; 7 y 11). No es de extrañar tampoco que en aquellas primeras décadas del siglo XX hubieran pululado los “manifiestos”; pues en el uso de ese término para declarar intenciones acerca de un nuevo arte se notaba el deseo de aquellos artistas de connotar su movimiento con los impulsos que venían del dominio de la política. En verdad, el conflictivo vaivén entre lo estético y lo político estuvo presente desde siempre en el dominio de lo artístico y, por ello, puede comprenderse cómo en diferentes épocas el equilibrio se perdía para privilegiar uno u otro costado en esa ecuación.
2. Aunque todavía el “artivismo” en el Cono Sur de América no ha ganado atención internacional, se puede demostrar que, haciendo un poco de historia, ese tipo de manifestaciones se dio en la Argentina de manera clara en la década de los sesenta, que, por mi parte, caratulo como la hora de la “posvanguardia” (Amícola, 2000; 7 y ss.). En el campo intelectual rioplatense de mediados del siglo XX, entonces, se destacan dos momentos casi antagónicos pero paralelos: el primero salido del Instituto Di Tella de Buenos Aires –al que se le achacaba una completa falta de politización (no siempre cierta)– y el segundo surgido de las circunstancias de resistencia a

una de las dictaduras argentinas y que consistió en exhibiciones itinerantes bajo el lema de “Tucumán arde”. La investigadora brasileña Lidia Santos justamente consideraba que ese movimiento de la lejana provincia de Tucumán en 1969 había sido un ejemplo flagrante de “arte conceptual”, en el que se privilegiaba la teoría sobre la obra, pero transformando al artista en un verdadero militante con anclaje verdadero en la realidad de la gente de a pie (Lidia Santos, 2006; 14). Sin embargo, la oposición entre estos dos focos inspiradores de los años sesenta no era tan flagrante, dado que muchos de los intelectuales participantes en ambas manifestaciones salían del mismo *humus* propicio a la innovación y tenían puesta la mirada hacia los mismos escenarios internacionales (primero París y luego, más efectivamente, Nueva York). La diferencia entre las innovaciones radicales del Di Tella y la obra de protesta nacida en Tucumán radicaba, más bien, en la comprensión respectiva de la idea de “politización”. El propio cúmulo de instalaciones anti-museísticas del Instituto Di Tella venía a poner en entredicho –de una manera que hoy en día también llamaríamos politizada– las concepciones críticas a la idea de “museo”¹.

3. Muchas décadas pasaron desde entonces para que finalmente se forjara el término de “artivismo”, que según Manuel Delgado viene a expresarse según:

...el énfasis en las puestas en escena en pos de unos máximos niveles de visibilización; la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación, o entre público y acción; empleo de estrategias de guerrilla simbólica; el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía; la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos; la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos... (Delgado, 2013; 70).

4. A este intento de descripción del fenómeno del artivismo, yo le agregaría, por mi parte, el deseo de poner un énfasis más pronunciado en el raro equilibrio entre lo político y lo estético. A mí me interesa también formular

1 En 1965 Marta Minujín y Rubén Santantonín llevaron a cabo dentro del Instituto di Tella de la calle Florida en Buenos Aires un *happening* con profunda repercusión y respuesta que se denominaba “La Menesunda” y constaba de un laberinto donde los visitantes podían perderse y también expresarse. Aunque sin visos políticos expresos, este acontecimiento fue percibido como una contestación masiva en pro de las nuevas formas de arte, dado que daba cabida a todo tipo de públicos y democratizaba hasta cierto punto la experiencia estética. En mi lectura actual, pienso asimismo que la subrepticia politización del Instituto Di Tella se hizo patente cuando la inminente dictadura militar cancelara definitivamente ese sitio cultural, borrando de cuajo todas sus manifestaciones.

otra pregunta que creo capital para estas disquisiciones: ¿en qué géneros artísticos se están expresando estos nuevos acontecimientos socio-literarios? No es ninguna novedad que la necesidad de producir una conmoción en el público pasará, asimismo, por la cuestión de innovar en los artificios usados para la comunicación. En la continuación del activismo-artivismo en la Argentina habría que poner en esa lista la lectura contra-hegemónica de su poema “Cadáveres” por Néstor Perlongher en 1981 en un acto absolutamente rebelde en la central avenida Corrientes de Buenos Aires, cuando cualquier manifestación opositora bajo la dictadura del General Videla podía costarles la vida a sus actantes (Perlongher, 1997; 109 y ss.). Dejando de lado el artivismo de las exhibiciones de fotografías itinerantes sobre la penosa situación obrera de Tucumán, voy a considerar aquí entonces la bipolaridad de las acciones performáticas del Instituto Di Tella en la calle Florida de Buenos Aires en la década del 60 para contrastarlas con la espontánea acción pública durante la lectura de Néstor Perlongher de su poema incriminatorio en la central avenida Corrientes de la misma ciudad en los 80. Así, en mi descripción, por una cuestión de método, se opondría la otrora elegante calle Florida a la intelectual avenida Corrientes en dos momentos de un debate sociopolítico y estético². Las hipótesis de este trabajo serán, en definitiva, comprobar que esas dos tendencias de “Florida *versus* Corrientes” –hasta cierto punto contrapuestas– confluyen en nuestra época a partir de nuevos actos públicos cargados de una semiosis tanto estética como política; y que, por otro lado, la sociedad del espectáculo en que vivimos hoy en día brinda un máximo de creatividad para desplegar sus tentáculos, de un modo tal que sus manifestaciones se pueden equiparar a otras formas politizadas de expresión pública, como es el artivismo.

2. Gótico y género sexual

5. Siguiendo con mi argumentación y pasando al segundo aspecto que da pie a estas elucubraciones, quiero ahora analizar un subgénero literario que puede darnos algunas claves extras en el raro equilibrio entre sociedad y política. Me refiero a la variante gótica, que, como es sabido, nació en el

2 La operación simbólica de fines del siglo XX sería, entonces, otra que la de los años vanguardistas del 20, cuando se oponían los ejes “Florida-Boedo” (arte por el arte versus arte politizado): ahora tendríamos la siempre definitoria calle Florida en contraposición a la avenida Corrientes, donde se aglutinan la mayor cantidad de librerías y espacios teatrales.

período más fulgurante del Siglo de las Luces, reflejando su cono de sombra como una paradoja. A pesar de esa interpretación como incongruencia del Iluminismo, para una de sus investigadoras más lúcidas, Annie Le Brun, el gótico NO sería una isla extraña dentro del siglo XVIII, sino que esa aparición para Le Brun habría salido de la misma raíz y fulguración iluminista. Habría sido, así, esa fulguración la que produjo una oscuridad de los sentidos como un enceguecimiento o negativa a ver, pero esta vez solo por exceso de luz. De allí que las metáforas de supuesta oposición entre “día y noche” no serían del todo correctas para Le Brun, sino más bien las dos caras del mismo fenómeno. En este contexto de pensamiento dieciochesco, entonces, la filosofía más excelsa del Iluminismo traería consigo una búsqueda “a ciegas” de los vericuetos insondables de la identidad, algo que el gótico va a explorar hasta el cansancio, a partir de los artificios retorcidos de los niños perdidos y reencontrados, por ejemplo, y de tantos otros recursos argumentales que arrojaban la duda y la sospecha reiteradas sobre la verdadera genealogía o subjetividad de los personajes (Annie Le Brun, 1982; 191 y ss.). Según mi interpretación, lo que la investigadora francesa no pudo percibir hasta sus últimas consecuencias, como lo hacemos ahora, sin embargo, es que el camino sinuoso de la heroína gótica venía no solo a representar la angustia causada por un Terror que no tardaría en llegar con todas las letras, sino que eran las mujeres las que estaban ya desde antes cargando con el mayor peso de la sombra de una amenaza a cada recodo del sendero. Desde el exceso de la famosa figura histórica de la así llamada “Condesa Sangrienta” (Erzsébeth Báthory) en el siglo XVII a la imaginería de sangre de Drácula en el XIX han sido siempre las mujeres las primeras que sufrieron el acoso de los poderosos. Ese acoso iba acompañado extrañamente por una negativa a inquirir, dejando que obrara la maquinaria gótica, que acentuaba así la pasividad femenina como un dato naturalizado. Las mujeres enclaustradas no sabían escapar, pues estaban a total merced de sus victimarios. ¿Era la pasividad una característica femenina o, en cambio, esa parálisis para la acción fue un artificio del género gótico para construir el suspenso, mediante un horror que busca ralentizar la acción como en un *tableau vivant*? Es inevitable por eso destacar aquí que en la explosión de publicaciones sobre lo sobrenatural desde por lo menos 1765 (fecha de publicación de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole), en las que el terror es el pivote de su atracción también en el público lector, aparece como motivo repetido la denegación de las heroínas góticas para indagar y saber

más. Así, podemos comprobar que estas jóvenes aprisionadas contra su voluntad se muestran absolutamente pasivas en castillos o conventos, donde existen puertas canceladas o laberintos de escape o cajas con documentos que abrirían el conocimiento hacia el pasado (además de los fantasmas que vienen a exigir consideración). Por este motivo estos personajes femeninos del gótico temprano tardan mucho tiempo en develar los misterios que los rodean; ellas parecen temer más la excesiva luminosidad que la oscuridad a la que han sido confinadas. Bien podríamos decir que Naturaleza y Cultura se dan la mano sin exhibir sus condicionamientos en el esquema gótico. Castillos decrepitos y conventos inexpugnables fueron, entonces, para la imaginación gótica los lugares claves que concentraban la angustia femenina ante la omnipotencia de figuras autoritarias y fálicas que ponían en entredicho cualquier deseo de autonomía de la mujer. Esos espacios de poder eran, por lo tanto (como podrían serlo hoy los lugares de explotación sexual), nódulos simbólicos de enclaustramiento para el ejercicio de la máxima sujeción en los que las mujeres eran las principales víctimas. En este sentido, a diferencia de la literatura del canon clásico la vertiente gótica venía a acreditar una inquietud que los otros géneros literarios tenían a bien pasar por alto. Estuvo, entonces, dentro de la banalidad repetida del gótico hacer sonar la campana de atención hacia situaciones de injusticia sexual o jurídica contra la parte menos autónoma de la sociedad. Podemos decir, entonces, que el gótico trajo –sin que nadie se diera cuenta– una rebelión genérica (en el doble sentido de la palabra). Como en la palabra alemana *Schloss* que significa “castillo” y “cerradura” el escenario clave del subgénero gótico venía a centrar su cometido en un símbolo arquitectónico que garantizaba la impunidad; porque, por una paradoja constructiva, también la muchacha sometida estaba asediada por fantasmas que venían a presentar su demanda desde el pasado: muchos de esos fantasmas eran quienes habían sufrido justamente la violencia de los amos. En la Argentina, como sociedad demasiado joven, la anomalía de esos espacios hizo que “lo mejor del legado gótico se manifestara en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía escueta...” (Cortázar, 1975; 83) y, por eso, la clave aquí fue transformar el original inglés en un nuevo paisaje que permitía situar lo siniestro en lugares cotidianos (la casa burguesa y la familia común; y ahora también el patio de la casona con aljibe); y este rebajamiento voluntario de la escena fue acompañado por la

interpelación del gótico hacia las cuestiones del sistema sexo-género en un grado aún mayor (Amícola, 2003; 9 y ss.).

6. En este punto de mi análisis, surge la cuestión de si es posible pensar que el subgénero literario del gótico podría transformarse en un trampolín de puesta en jaque de un engranaje político. Justamente en mi comprensión de la matriz gótica, esta vertiente estaría en un estado de su evolución como género literario que vendría a llenar varios requisitos para un embate público político, si no fuera directamente asociable al activismo-artivismo, por lo menos sería como una delicada continuación “espectacular” de aquellos embates.
7. Pasaré ahora a centrar mis reflexiones en un ejemplo concreto que atañe a la obra cuentística de Mariana Enriquez. No es un dato menor que esta autora elija para llevar al espectáculo de las lecturas de sus textos góticos al teatro Coliseo, un sitio equidistante de la contienda Florida-Corrientes, acompañada de una banda jazzística que conjuga sus sonidos musicales con la presentación a viva voz de un hecho literario. Así Mariana Enriquez por su deseo de ocupar un lugar gótico en el campo literario argentino se encuentra en el centro de una maraña, muchas veces tejida por manos masculinas que estuvieron vedando el acceso a la expresión a las mujeres; pero diciendo, al mismo tiempo, aquí estoy yo con mis relatos y me hago oír. De allí que podamos compartir de modo absoluto la opinión de la investigadora española Ana Gallego cuando afirma, dándole también a Mariana Enriquez la centralidad que merece, que:

Tanto el rechazo a la maternidad abordada desde lo sobrenatural, como la imagen de la joven adolescente que es simultáneamente víctima y verdugo monstruoso, se convirtieron en tropos de reconocidas autoras como Ann Radcliffe, Kate Chopin o Charlotte Perkins Gilman, cuyas sombras tutelares se proyectan en la poética de Mariana Enriquez. Pero ella, en mi opinión, va más allá, y desarrolla lo que podríamos denominar un “feminismo gótico” que proclama el empoderamiento de las mujeres a partir de lo siniestro como proceso de subjetivación. Esto es: lo perturbador está en los sujetos, en la ideología (ni fuera de la casa, ni debajo de la cama: dentro) y en los cuerpos, escindidos y marcados por la clase social, la etnia y el género (Ana Gallego Cuiñas, 2020).

8. Entretanto sabemos ahora que la atmósfera del espacio oclusivo que traía el gótico coincide con una escena mental, en la que la imagen que se forma en el cerebro es más importante que las referencias a la realidad. No es, por ello, casual que Mariana Enriquez se detenga en la particularidad de un término en inglés que parece formar un pivote en toda su producción.

Me refiero a *haunted*, cuyo espesor ya había intranquilizado a Cortázar, aunque no viendo quizás el sistema de deuda reclamada que esa noción conllevaba. Es justamente ese nuevo eje del gótico el que habrá permitido, en rigor, reformar los escenarios tradicionales, llevando el terror a cualquier enclave, más allá de los límites aristocratizantes de sus orígenes ingleses.

9. Así en un artículo periodístico publicado primeramente en el 2017 Mariana Enriquez definía ese concepto que podríamos considerar una piedra miliar en su obra, cuando escribía:

Pienso en una casa fantasma. No una casa habitada por fantasmas. En castellano a esas casas las llamamos “embrujuadas” pero es un término muy inexacto: supone que el lugar estuvo habitado por una bruja que lo hechizó. Y un fantasma es algo muy distinto, es un filamento del pasado que está obligado a repetirse aunque no es idéntico a sí mismo: ya no es lo que fue. Lo que llega al presente suele ser la representación de su trauma: el fantasma se presenta y representa aquello que lo hirió, que lo lastimó. /.../ En inglés hay un término más preciso para las casas habitadas por fantasmas: *haunted*, que significa “un lugar visitado por fantasmas”. También puede significar estar inquieto, nervioso, perseguido, quizá diríamos *fuera de lugar* (Enriquez 2022; 125).

3. Mariana Enriquez y sus fans góticos

10. Hay que decir que pasaron muchos siglos hasta que se comprendiera que el gótico literario no era solamente una veta trivial del arte, sino que en él se encerraba también una protesta contra el universo “falologocéntrico” de los siglos anteriores; ello implicaba al mismo tiempo que ese momento se viera como el primer resquebrajamiento de la seguridad que la filosofía venía imprimiendo sobre la subjetividad como estructura monolítica. En cambio, con su manera zigzagueante de concebir los recorridos humanos el mundo que viene a instalar la mirada gótica contribuía, entonces, a poner sobre el tapete la duda; una duda que los “pensadores de la sospecha” (Marx, Nietzsche, Freud) del siglo XIX vinieron a fundamentar y que hoy también repercute en nuestra percepción del género sexual, de un modo que bien sabemos no dejará títere con cabeza ni género literario sin impregnar. En rigor, la preocupación de Mariana Enriquez por volver a traer al centro de las temáticas rioplatenses la cultura del gótico literario la ha llevado a hacer de ese “lugar visitado por fantasmas” un nuevo hecho artístico que ahora viene de nuevo atravesado por una conciencia de estar metiendo

el dedo en el sistema de sexo-género de una manera como no se había dado antes y que tal vez había empezado su periplo en los preanuncios de una Juana Manuela Gorriti con el impulso luego de Julio Cortázar, como creador y teorizador a la vez. En todo caso es evidente que en este rincón de América ha sonado la hora de las escritoras góticas y Mariana no es la que menos ha colaborado en ello (Adriana Goicochea, 2021; 7 y ss.). Es por cierto un hecho concomitante que la salida de Mariana Enriquez al encuentro de su público la haya conducido a ser una *performer* de su propia obra; como si su brazo armado saliera de un antiguo recuerdo de lo que fueron las *performances/happenings* del Instituto Di Tella, cruzadas con la discreta pero absoluta militancia de un Néstor Perlongher.

11. Ese hecho de la presencia directa de la autora que ponemos a consideración debe enfatizarse, en tanto es esa nueva matriz pública que viene instalando Mariana Enriquez en la vida cultural argentina la que tiene mucho de escena espectacular al estilo de una *rock-star*. La *performance* así pergeñada ostenta en estos casos la virtud no solo de ser una promoción diferente de creaciones literarias, sino que además concibe una popularización de aquello que Ana Gallego titulaba de “feminismo gótico”, en el que veo una batalla singular por la difusión de una nueva mirada, tal vez al bies, pero como si esa manifestación fuera a establecer entre un público más amplio nuevas fronteras dentro de un sistema netamente “ideologizado”³. Así, como ya he dicho, Mariana se asomaría a una forma político-social suave del artivismo gracias a su capacidad para montar espectáculos con música en los que ella da lectura a sus narraciones; esos *shows* espectaculares no dejan de cumplir con casi todos los lineamientos señalados por el sociólogo Manuel Delgado que apunté antes, aunque esos elementos concomitantes sean menos explosivos que otras manifestaciones de activismo artístico. En este espectro que abre nuestra escritora se cuelan no solo el terror, venido del gótico, muchas veces con profusión sangrienta en la variante vampírica –como una “aurora de sangre”, según la propia frase de

3 Usaré este término tan maltratado con el afán de volver a ganar su sentido salido de la economía política como el cúmulo de ideas que en forma de engranaje múltiple tiende un velo sobre los hechos sociales para garantizar su eficacia práctica desde un círculo organizado económico-cultural dentro de una formación social determinada, donde el grupo ideologizador tiene primacía y actúa solo en provecho propio. La ironía de su utilización en los discursos políticos radica en que los grupos de presión privilegiados atribuyen la posesión de “ideología” a aquellos sectores que quieren demonizar, siempre considerando que su propia postura es ajena a cualquier tipo de plataforma ideológica (Žižek, 1994; 19).

la autora (Enriquez, 2022; 147 y ss.)–, sino especialmente la instalación de una atmósfera ominosa en pleno relato.

12. La *rock-star* en que ha devenido ahora Mariana Enriquez desarrolla así “en presencia” la propia teoría que ella ha comprendido desde la adolescencia, convirtiendo a sus lectores (mujeres y varones) en sus *fans*, pues como ella misma sostiene:

Los fans también pueden ser seres temibles y terribles, claro, pero eso sucede porque los de nuestra especie nos degeneramos rápidamente. El estado del fan, sin embargo, es muy grato. El fan ha encontrado una manera de aliviar las desdichas de este mundo. Está menos solo que los demás, vive más intensamente (Enriquez, 2022; 217).

13. Encontrando a su público de manera directa nuestra autora no solo hace así un *by-pass* por sobre los férreos mandatos editoriales, sino que, al mismo tiempo, ella se enlaza emocionalmente con la gente que la sigue a la manera de un *happening* sesentista; pues así va politizando la lectura del gótico de sus textos, pigmentados con la salsa de su divismo, pero colmados ahora de forma directa con una enorme interrogación por los lugares que ocupa cada uno en el sistema de sexo-género.

4. Mariana Enriquez y su aljibe gótico

14. Mariana Enriquez les arroja así ahora directamente en la cara a sus públicos la idea de la visitación de cada fantasma propio, así como la manera en que cada uno se hace cargo de “su parte de noche”, como sucede con la anti-heroína de su cuento “El aljibe” de *Los peligros de fumar en la cama*; pues todos los personajes de su cosecha parecen seguir el *dictum* de Foucault sobre la sexualidad como: “...le fragment de nuit que chacun de nous porte en soi” (Foucault, 1976; 93). Esta injerencia en la subjetividad de sus personajes está sostenida por la convicción de la autora de ocuparse, evidentemente, de la trama que engarza a cada uno/una dentro de un sistema genérico del que muchas veces no somos conscientes. Quiero, por lo tanto, centrar mi atención ahora en Josefina, esa anti-heroína del cuento, porque a partir de sus peripecias ahondaremos en el trabajo de inquisición de nuestra autora. Así podremos descubrir, por ejemplo, que tanto en la protagonista de “El aljibe” como en Adela de *Nuestra parte de noche*, de lo que se trataría, sería de la búsqueda denodada –y por un tiempo inútil– de

una verdad otra que ha signado el recorrido de sus vidas. Adela en *Nuestra parte de noche* (como personaje secundario a la que la forma novela permite una larga elucubración), se entrega finalmente a esa oscuridad de la casa embrujada que parece permitir el encuentro con su destino y con su pasado, pues al abrir ella una puerta vedada se arroja a la aceptación completa de “su propia parte de noche”. En este sentido, podemos considerar a la protagonista de la novela mencionada, Adela, como siguiendo un derrotero similar a Josefina, dado los símiles recorridos para desenmascarar el misterio de sus existencias. Adela cruza, finalmente, la puerta condenada para asumir su propia subjetividad, aunque ese hecho la arroje en una no existencia para el resto de la narración. Por otro lado, la vida se le torna siniestra a Josefina, porque sobre este personaje ha pesado un hechizo que no se resolverá –como veremos al final del relato– hasta que ella vuelva al lugar de la acción de embrujamiento y se atreva a una acción paralela a la realizada por Adela. En ambos personajes, el de la novela y el del cuento, la entrega al poder de la *haunted house* no podría leerse como una pérdida de subjetividad, sino más bien como una ganancia; una ganancia que redundaría en un rasgo positivo dentro de la economía libidinal de la obra de Mariana Enriquez. Sin embargo, hay algo más que es necesario comentar: si bien nuestra autora sigue los pasos del mundo ominoso de Cortázar, existe en su obra –a mi juicio– una vuelta de tuerca que la pone en la brecha del siglo XXI, cuando las vías a nuevas concepciones han sido ya abiertas por una cosmovisión como la que nos ha traído Michel Foucault. En efecto, si Josefina en “El aljibe” puede recordarnos el cuento “Lejana” de Cortázar con ese traspaso de personalidades, en el caso de Enriquez su puesta en escena de la transmigración por medio del hechizo tiene más que ver con aquel que sucede en una novela de la nueva generación de escritoras como lo representa Samanta Schweblin con su *Distancia de rescate*⁴. Allí la visita a la bruja sanadora, quien efectuará la transmigración, se presentaba así:

4 Otro punto de relación entre estas dos autoras merece un pequeño comentario: tanto en los textos de Enriquez como en los de Schweblin aparecen falsos amigos del inglés. En Enriquez “intoxicado” (como borracho) y “eventualmente” (en el sentido de después de varias peripecias) y en Schweblin “¿qué tan grande...?” (en lugar de ¿cuán grande?). Esto remite seguramente a una gran frecuentación de textos y películas de origen norteamericano. El hecho puede verse como error lingüístico o, por otro lado, como el cese del afrancesamiento que fue de uso hasta la obra de Cortázar. Estas autoras, así, junto con la avanzada de Manuel Puig o Luisa Valenzuela tomaron conciencia de que el eje parisino había sido desplazado de pivote en el arte con la primacía de la todopoderosa aparición de Nueva York.

La mujer miró fijamente a David, que se entretenía acomodando en fila una miniatura de adorno que había sobre la mesa del televisor. Se acercó y jugó un momento con él. Lo estudió con atención, disimuladamente, a veces apoyaba una mano en sus hombros, o le sostenía el mentón para mirarle bien los ojos (Schweblin, 2014; 25-26).

15. En la novela de Schweblin encontramos también otro episodio que parecería intercambiable con el relato de Enriquez. Veámoslo:

Nina ve el aljibe y corre. // Le digo a Nina que tenga cuidado. // Un grupo de árboles da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. // Nina camina alrededor del aljibe, cada tantos pasos se detiene y se inclina sobre los ladrillos hacia la oscuridad (68/69).

16. Volviendo al cuento de Enriquez, digamos que el encuentro ominoso transporta la imagen del aljibe a una condición simbólica de misterio y punto de pasaje, que *Distancia de rescate* solo evocaba tangencialmente, pero que en “El aljibe” aparece como definitoria, convocando de manera subrepticia al elemento de terror, que en este caso está acotado dentro de una personalidad ultrasensible:

No la llamaban la bruja, le decían La Señora: su casa tenía un patio delantero hermoso, un poco demasiado recargado de plantas, y casi en el centro había un aljibe pintado de blanco; cuando Josefina lo vio se soltó de la mano de su abuela y corrió ignorando los aullidos de pánico, para verlo de cerca y asomarse al pozo (Enriquez, 2016; 56).

17. En definitiva, estas dos autoras actuales, Enriquez y Schweblin, traen al cuadro completo y de modo paralelo un plus de sentido que tiene que ver con una sensación de lo ominoso que ellas obligan a compartir de una manera ahora más punzante, en tanto el misterio alberga un desenmascaramiento de islas de oscuridad en las constelaciones familiares, donde siempre se esconde una plataforma que da base al sistema sexo-género. El arco tendido por el gótico inglés del siglo XVIII se tensa para devenir el terror de lo demasiado familiar, de lo más cercano que se torna *heimlich* y *unheimlich* a la vez; es decir: secreto y al mismo tiempo cotidiano. Al hablar de un sistema semejante se sobreentiende que ello tiene que ver inmediatamente también con estructuras socio-políticas implícitas, que en las nuevas obras vienen a despertar conciencias hacia las injusticias, cualesquiera que estas sean. Y esta es la gran novedad de las obras de las nuevas escritoras argentinas, quienes traen un as en la manga, simplemente por su agudeza para captar las asimetrías sociales en la marca de la “ideología de género”⁵.

5 Si bien la frase “ideología de género” viene siendo usada por las derechas (especialmente

18. Llegado a este punto de mi indagación, quiero enfatizar el hecho de que Mariana Enriquez en su obra y en su actuación pública viene a hacer confluír la demanda de reconocimiento de una visión más crítica sobre el sistema sexo-género, como consiguió erigirlo a través de las miradas góticas, con una puesta en cuestión de lo que podemos también reconocer como esfera política en el no tan simple dominio de la sexualidad, tanto de mujeres como de varones. Esa maquinaria narrativa, como proyecto original, aparece sellada por la capacidad para la innovación artística, poniendo la atmósfera *weird* al servicio de una actitud crítica ante la sociedad.
19. No es pura casualidad que en “El aljibe” de Enriquez encontremos en su punto de partida un epígrafe que apuntará a una rápida interpretación del cuento cuando el texto cita las siguientes palabras de Sylvia Plath: “I am terrified by the dark thing/ That sleeps in me”. Esa “cosa oscura” se va a hacer presente efectivamente en este relato, cuyo núcleo se anuncia en la cita en inglés, durante las ceremonias del primero y segundo viaje de la protagonista fuera de la metrópolis. Que ese lugar recóndito de la Argentina donde tiene lugar el embrujo sea reiteradamente un páramo supersticioso en la obra de Enriquez viene a sellar, por otra parte, una especie de programa narrativo que contiene islas llenas de oscuridad. En definitiva, como tantos de los ídolos literarios o musicales de Mariana Enriquez, esas marcas personales indican que estamos ante una artista de la zozobra y de la oscuridad, cuyas maniobras tanto escriturales como espectaculares se manifiestan en el deseo de reponer una agenda, medio olvidada en el campo literario argentino, revisitando lo ominoso freudiano, como venía dándose en el Río de la Plata desde mucho tiempo atrás, pero que había sido eclipsado por otros proyectos de profunda irradiación como el de César Aira, por ejemplo, que pone todas sus fichas no en el *Leitmotiv* del terror, sino en la concomitancia de fuerzas del absurdo.

religiosas) para denigrar cualquier consideración que apunte a poner en claro el sometimiento que la cultura impone sobre la mujer, argumentando que esa “ideología” destruye la organicidad de la familia al propiciar la emancipación femenina, el concepto debe ser vuelto a ganar desde otros ángulos políticos, en el sentido de que las consideraciones que han subestimado el rol de lo femenino desde Aristóteles en adelante, por lo menos, también entran dentro de un sistema ideológico y que desde el progresismo cultural se puede signar de “ideología de género” a todo el engranaje que impide el cambio en el sistema, tanto para las conductas de las mujeres como de los varones. Desde esta segunda mirada la “ideología de género” está allí para ser pasible de una actitud crítica, no como el conservadurismo político cree verla en los otros en tanto promotores del sistema genérico.

20. Para concluir con estas reflexiones, repitamos que en la transmigración que pinta Mariana Enriquez en ese cuento que he puesto bajo la lupa y que considero uno de sus más significativos, se delinea un rito de pasaje dentro de una constelación familiar formada absolutamente por solo mujeres (la abuela, la madre, la tía, la hermana y Josefina) asistidas por la bruja; y el ombligo de esa ceremonia se centra en el pozo de agua que tiene la virtud de ejercer su propia verdad y reconstruir una subjetividad dañada, pues finalmente es el aljibe de la *haunted house* el que reconforta y sella las heridas del pasado, al reflejar la cara de la niña tornada adulta y responsable también de su futuro, como cuando se dice:

Josefina se levantó con el resto de aire que le quedaba en los pulmones, con la nueva fuerza que le endurecía las piernas. // La Señora y Mariela no la siguieron, y Josefina corrió todo lo que pudo pero cuando alcanzó los bordes del aljibe las manos húmedas resbalaron, las rodillas se agarrotaron y no pudo, no pudo trepar, y apenas alcanzó a ver el reflejo de su cara en el agua antes de caer sentada entre los pastos crecidos, llorando, ahogada, porque tenía mucho mucho miedo de saltar (Enriquez, 2016; 71).

21. En definitiva, en este caso estaríamos ante un momento “artista” por la lectura espectacular y sonora ante un público de *fans* de relatos góticos de una escritora que, entre otras cosas, quiere romper una lanza en favor de dispositivo narrativo que desvela las estructuras férreas del sistema sexo-género (cuando relega a las mujeres a la aceptación de un destino prefijado). Como corolario de este cuento que he tomado como ejemplar, considero, entonces, que la boca del pozo de agua termina siendo un lugar ritual como puerta hacia el “otro lado”; de modo tal que aunque Josefina no traspase ese umbral, el sitio donde está emplazado el aljibe es una posibilidad de vado hacia la muerte (o, en este caso, hacia una vida otra). Este agujero no tan negro que representa el pozo de agua para la protagonista puede significar, según mi lectura, también un espejo y, en tanto tal, le permitirá a Josefina aceptar su reflejo como un plano otro que podrá llevarla hacia una nueva percepción de sí y, por ello, hacia una subjetividad femenina en la que brille una concepción de autonomía, como recorrido que las figuras acompañantes al comienzo del relato habían tratado de obturar. El hechizo ha sido roto –como en los cuentos de hadas–, pero aquí no se trata de la aparición de un galán que lo quiebre, sino que la agencia necesaria para su finalización sale de la misma fuerza potencial que se halla encerrada en un cuerpo femenino.

Bibliografía

AMÍCOLA José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós. (2000)

_____, *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

CORTÁZAR Julio, “Lejana”, *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana. (1952)

_____, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Obra crítica/3*. Edición de Saúl Sosnowski, Madrid: Alfaguara, (1975), 1983/1994, p. 77-87.

DELGADO Manuel, “Activismo y pospolítica. Sobre la estatización de las luchas sociales en contextos urbanos”, Barcelona: *QuAderns-e*, Institut Català d'Antropologia. 18 (2), 2013, p. 68-80.

ENRIQUEZ Mariana, “El aljibe”, *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2016, p. 55-71.

_____, *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama, 2019.

_____, “Una aurora de sangre”, *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*. Edición de Leila Guerriero. Barcelona: Anagrama, 2022, p. 147-151.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*. París: Gallimard, (1976) 1994.

GALLEGO CUIÑAS Ana, “El feminismo gótico de Mariana Enríquez”, *LALT*, Mayo 2020, 14.

GOICOCHEA Adriana (Comp.), *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Viedma: Etiqueta Negra, (2021) Disponible on-line:

https://issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura/docs/miradas_goticas

LE BRUN Annie, *Les châteaux de la subversion*, París: Pauvert/Garnier, 1982.

J. AMÍCOLA, «El aljibe como sitio de auto-reconocimiento (gótico)»

MURPHY Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Londres: Cambridge University Press, 1999.

PERLONGHER Néstor, “Cadáveres”, *Poemas completos, 1980-1992*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 109-123.

SANTOS Lidia, *Tropical Kitsch. Mass Media in Latin American Art and Literature*. Princeton/Madrid: Markus Wiener Publishers/Iberoamericana, 2006.

SCHWEBLIN Samanta, *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2014.

WALPOLE Horace, *The Castle of Otranto*, en *Three Gothic Novels*, Londres: Penguin Books, (1765), 1968, p. 87-148.

ŽIŽEK Slavoj, “Introduction: The Spectre of Ideology”, (Compilador): *Mapping Ideology*. Londres-N.York: Verso, 1994, p. 1-33.