

L'écriture des marges dans quelques contes de Mariana Enriquez

SALOMÉ DAHAN

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

salomemdahan@gmail.com

1. L'apparition de Mariana Enriquez sur la scène littéraire argentine marque à la fois la « fin du XXème siècle » (Link, 2003 ; 21) et la deuxième génération de la « Nueva narrativa argentina¹ ». Elle fait partie des écrivains nés dans les années 1970 (Martín Kohan, Gabriela Cabezón Cámara, Patricio Pron, Andrés Neuman, Samantha Schweblin...), nourris par le travail de rénovation littéraire mené par la revue Babel dans les années 1980 et son refus de continuer à revisiter le passé récent de manière réaliste², mais profondément distanciés de ces problématiques par la crise de 2001. Dans les années 1990, les Argentins semblent en effet avoir perdu une grande partie de leurs droits en matière d'éducation, de santé ou encore de travail, en répercussion des politiques néolibérales. Sous la présidence de Carlos Menem, les gouvernements lancèrent un Programme d'Ajustement Structurel caractérisé par une privatisation massive des entreprises publiques (Ley 23.696 de Reforma del Estado) et un retrait progressif de l'intervention de l'État (Ley 23.697 de Emergencia Económica³), afin de maintenir la parité

- 1 Cette expression qui traduit un désir d'anthologie a été employée par Elsa Drucaroff, dans un article intitulé « Relatos de los que no se la creen », paru dans la revue argentine *Perfil*, le 19 août 2007.
- 2 Par-delà son caractère polémique, la célèbre déclaration de l'écrivain Martín Caparrós à cette époque pour parler des victimes du terrorisme d'État, « con la sangre sólo se puede hacer morcilla », n'est pas synonyme de la volonté de s'affranchir du substrat d'horreur hérité de l'époque dictatoriale, mais plutôt d'essayer d'y revenir sous une autre forme (Libertella, 2011).
- 3 Lorsque ces méthodes s'essouffent, et étant donné le peu de recettes de l'économie agro-exportatrice argentine à l'époque, la stabilité du taux de change est maintenue grâce à une dette extérieure refinancée à des taux d'intérêts très élevés. Le gouvernement réalise deux opérations d'endettement sous la supervision du Fonds Monétaire International (FMI) : el blindaje et el *megacanaje*. En novembre 2001, la perte de confiance des investisseurs entraîne un retrait massif des dépôts monétaires dans les banques. Le système monétaire s'effondre et le FMI refuse de refinancer la dette et de procéder à un sauvetage. Le ministre de l'Économie Domingo Cavallo met en place le *corralito* qui restreint les retraits des habitants à 250 pesos par jour. Il est le détonateur de la crise sociale qui se généralise le 19 décembre 2001.

entre le peso argentin et le dollar américain fixée par la Loi de Convertibilité de 1991. La grâce finalement accordée aux militaires (Ley de indulto de 1990) fut perçue comme un recul massif en matière de droits humains. Les écrivains contemporains n'ont cessé pour autant de porter le « poids des morts qu'ils n'ont pas connus » (Drucaroff, 2007), ni celui de la dictature. Dans son roman *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Patricio Pron fait plusieurs fois mention indirecte du passé historique de l'Argentine : « Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas » (2011 ; 17-18 et 179-180).

2. Pourtant, l'écriture de ces auteurs prend acte du temps qui s'est écoulé depuis le retour à la démocratie et des nouveaux événements qui l'ont marquée : « pasaron varias cosas y hay una literatura nueva que las está pensando » (Drucaroff, 2007).
3. L'une des particularités de la Nueva narrativa argentina – la NNA – est notamment la place faite aux femmes. Ces dernières années, de nombreuses luttes en matière de droits de l'homme, comme celles menées par les Mères de la place de Mai⁴, associées au travail des mouvements féministes, notamment les veillées organisées devant le Congrès en 2018 pendant les débats qui menèrent à la sanction de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020), ont contribué à mettre en évidence un ensemble de violences naturalisées au sein des foyers et dans les espaces publics, mais aussi à l'université, dans les salles de classe, les perspectives théoriques et les représentations culturelles littéraires et hégémoniques (Arnés, De Leone et Punte, 2020 ; 16). Dans le sillage de la Marea Verde⁵, *l'Historia feminista de la literatura argentina* dénombre au total huit écrivaines argentines ayant reçu des prix internationaux en 2019 : María Moreno, Luiza Valenzuela, Claudia Piñero, Ángela Pradelli, Leila Guerriero, María Gainza, Selva

4 Ces femmes, qui militent depuis le début de la dictature, manifestent tous les jeudis depuis 1977 sur la place de Mai, à Buenos Aires, pour réclamer l'apparition en vie de leurs enfants et de leur petits enfants disparus. Les rondes qu'elles organisent dans l'espace public ont permis d'ancrer la présence du corps des femmes dans les rues.

5 La Marea Verde est le nom donné en Argentine aux manifestations organisées par les mouvements féministes en 2018, dans le cadre de la « Campagne nationale pour le droit à l'avortement légal, sûr et gratuit » qui a débuté en 2015. La couleur verte se retrouve principalement dans les foulards portés par les femmes, en référence aux suffragettes des années 1940 et aux manifestations des Mères de la Place de Mai.

Almada et Mariana Enriquez⁶ (Domínguez, 2020 ; 559). Leurs œuvres supposent une modification profonde de la manière de raconter, par exemple le monde des *countries*⁷ dans *La viuda de los jueves* (2005) de Claudia Piñeiro, de comprendre, comme à travers le journalisme narratif de Leila Guerriero⁸, de lire, avec l'exégèse des grandes œuvres de la peinture argentine proposée par María Gainza dans *El nervio óptico* (2017), et de représenter leur époque, notamment les *villas miseria* dans *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, et elles suscitent de nombreux débats autour du réalisme, des « écritures post-autonomes⁹ » ou d'un supposé « tournant subjectif¹⁰ » dans la littérature latino-américaine contemporaine.

4. La position de Mariana Enriquez au sein de ce mouvement est néanmoins paradoxale : « es difícilmente ubicable en términos de la construcción del campo literario », écrit Lorena Amaro (2019 ; 797). Elle ajoute : « Enriquez es la rara » (2019 ; 804), en référence à la *Weird Fiction*, un sous-genre de la littérature fantastique et de l'horreur du début du XX^e

6 Cependant, la journaliste Fabiana Scherer s'oppose à l'idée d'un nouveau boom littéraire latino-américain pour parler de ces autrices : « Primero, porque durante ese boom había muchas mujeres que escribían extraordinariamente bien y a las que las luminarias de ese momento, ya sabes, las mesas de novedades, las páginas enteras en suplementos literarios, la expectativa eligieron dejar en la sombra. En esa oscuridad deliberada quedaron portentos de la literatura que ya tenían una obra sólida, como Alicia Yáñez Cossío, Clarice Lispector, Elena Garro, Rosario Castellano, María Luisa Bombal, Néida Piñón y un montón de escritoras más. Lo que quiero decir es que llamar a esta generación de escritoras el nuevo boom implicaría olvidar que hubo un explícito deseo de borrar a las mujeres de aquel boom famoso » (2021 ; 4).

7 Ces quartiers privés situés à proximité de zone pauvres se protègent par des dispositifs de sécurité armée.

8 *Los suicidas del fin del mundo* (2006), pour ne prendre qu'un exemple, propose une enquête sur une vague de suicide dans la localité pétrolière de Las Heras, en Patagonie.

9 En Argentine, l'émergence des « littératures post-autonomes » est étroitement liée à une réflexion sur les identités culturelles dans les territoires marginalisés. Le concept a été théorisé par Josefina Ludmer qui compare la fragmentation des villes contemporaines à celle d'un archipel et s'intéresse au déploiement, au sein de ces « îles urbaines », de l'écriture de sujets qui se définissent par leur appartenance à un territoire (Ludmer, 2010 ; 149).

10 Les débats autour du « giro subjetivo », une formule utilisée par Beatriz Sarlo dans *Tiempo pasado* (2005), ont été repris par Alberto Giordano, Sandra Contreras ou encore Daniel Link. Ils remettent en cause l'idée de mort symbolique du sujet sur laquelle insistaient divers courants de la critique littéraire des années 1960 et renouvellent leur confiance envers une subjectivité qui s'exprime à la première personne. Parmi les romans illustrant le courant de la « narrativa testimonial » en Argentine, il faut citer entre autres *La casa de los conejos* (Alcoba, 2007), *Los topos* (Bruzzone, 2008) ou *Diario de una princesa montonera* (Pérez, 2012).

siècle, porté par des auteurs comme Edgar Allan Poe et Howard Philips Lovecraft qui réinterprétèrent les codes du genre tels que les fantômes ou les vampires. Non seulement Enriquez enveloppe les thèmes de la drogue, la violence urbaine et les féminicides dans une aura de terreur gothique et fantastique, mais au fil du temps, l'écrivaine s'est également construit un personnage étrange, de *rock star*, à travers lequel elle organise habilement la réception de ses œuvres par ses *fans* (Amícola, 2024 ; 33). Si ses écrits théoriques, réunis dans *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2022), sont peu nombreux, elle a cependant mis en scène sa jeunesse dans *Bajar es lo peor* (1995), perçu comme le *Moins que Zéro* argentin, en référence au roman de Bret Easton Ellis, paru dix ans plus tôt, dans lequel sont représentés les mondes de la nuit, de la drogue et de l'alcool (Codagnone, 2014). Elle est également l'auteur de chroniques de voyages, *Alguien camina sobre tu tumba : mis viajes a cementerios* (2014), dans lesquelles elle évoque des visites de cimetières, dont cinq se situent en Argentine (Trevelin à Chubut, l'île Martín García et les cimetières de Carhué, Azul et La Reja en province de Buenos Aires), à travers la mise en place d'un ensemble de procédés de figuration d'elle-même, tels que l'emploi de la première personne : « -¿Cómo que acá nadie se muere? -le susurro a mi pareja-. ¿Qué son, vampiros? ¿Qué quiso decir esta mujer? » (Enriquez, 2014 ; 56). Enfin, elle a écrit une biographie de Silvina Ocampo, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2018), qui fonctionne comme un miroir de sa production littéraire. Elle y brosse un portrait à contre-courant de la plus jeune des Ocampo, dans lequel Silvina aurait volontairement choisi d'occuper le second plan derrière sa sœur Victoria, son mari Adolfo Bioy Casares et le meilleur ami de celui-ci, Jorge Luis Borges (Enriquez, 2018 ; 40). En s'attardant sur des figures d'enfants cruels, assassins ou assassinés dans les contes de Silvina Ocampo qui font l'objet d'une véritable analyse littéraire de sa part, elle s'écarte momentanément du genre de la biographie :

Allí está la disposición de objetos extraños, casi siniestros, en el espacio, una de las influencias de la pintura en la obra literaria de Silvina; y también su distanciamiento del realismo, su preferencia por las máscaras antes que por los hombres verdaderos (Enriquez, 2018 ; 25).

5. Lorsqu'elle évoque le mythe d'une écrivaine-sorcière aux dons divinatoires qui tirait les cartes de la *baraja española* pour ses amis, Enriquez semble parler de sa propre écriture et dessiner en creux un personnage

d'auteur pour elle-même. Or, le trait saillant, commun aux deux écrivaines, est justement la revendication d'une certaine marginalité :

Los monstruos como héroes : si en Silvina Ocampo la marginalidad -cualquier marginalidad- da un halo de heroísmo y prestigio, maldito a veces, también lo hace la deformidad. Son los seres subalternos con quienes se identifica, ella que nunca quiso ser el centro (2018 ; 172-173).

6. Il faut ainsi parler d'une écriture des « marges » au pluriel dans les contes d'Enriquez, afin de prendre en compte la représentation des marges sociales, temporelles, spatiales, politiques et éthiques (lorsqu'elle aborde les thèmes de la mort ou de la pourriture...). L'écrivaine s'intéresse à ce qui est loin du centre et des hégémonies, à ce qui n'en fait pas partie, à ce qui leur échappe. Elle-même se situe à l'écart du champ littéraire argentin contemporain, comme nous l'avons dit. La critique littéraire récente, dans le sillage de Sylvia Saïtta et « La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX », insiste sur la polysémie du terme « marges », lequel renvoie aux personnes ou aux lieux situés à la périphérie, voire à l'écart de la société, mais désigne également l'idée de surplus, d'excès ou de bénéfice. Sonia Jostic observe en ce sens que certains textes élaborent une « poétique de l'excès », de l'accumulation et du débordement qui s'inscrit à l'encontre de l'imaginaire du manque et de la pauvreté traditionnellement associés aux espaces marginaux (2014 ; 39).
7. Ainsi nous proposons d'effectuer une relecture des contes de Mariana Enriquez à la lumière de ces concepts et à travers quelques récits des recueils : *Las cosas que perdimos en el fuego* (2023 a) et *Los peligros de fumar en la cama* (2023 b).

1. Récits de la périphérie

8. Enriquez situe la plupart de ses contes dans des espaces marginaux, situés en périphérie de Buenos Aires, dont elle explore différentes époques, parfois éloignées dans le temps. Certains lieux se trouvent doublement en marge : de la ville et du présent. C'est le cas du quartier de Constitución, où vit la narratrice dans « El chico sucio ». Au XIX^e siècle, les anciennes résidences coloniales du sud de la ville avaient été désertées par les classes supérieures, après une épidémie de fièvre jaune : « el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado » (Enriquez, 2023 a. ;

10). La famille de la jeune femme fait partie de ces commerçants aisés qui ont racheté certaines demeures abandonnées et elle se décrit elle-même comme : « la mujer de clase media que cree ser desafiante porque decidió vivir en el barrio más peligroso de Buenos Aires » (Enriquez, 2023 a. ; 14). Elle revient sur les différents éléments désormais caractéristiques de la culture populaire dans le quartier de la grande gare ferroviaire du sud de la capitale¹¹, notamment les autels dédiés au Gauchito Gil¹². Elle décrit en particulier l'arrière du bâtiment, qui constitue une sorte d'envers du décor : « Ahí suelen aparecer altares para santos menos amables que el Gauchito Gil. » (Enriquez, 2023 a. ; 18). L'autre côté de la gare est peuplé de statues de San La Muerte, une figurine de squelette moins amène que celle du gaucho¹³. Ces descriptions installent un dédoublement de l'espace et du temps, propre au style gothique :

Los albores del período romántico (lo gótico) siempre albergaron en su seno esta prerrogativa de mirar al pasado. No se centraba en una época dorada, sino en un tiempo en el que existía otro mundo (de misterio) paralelo al real (Sánchez-Verdejo Pérez, 2012 ; 4)

9. Ainsi, les personnages semblent marcher à la lisière entre le monde des vivants et celui des morts. Le quartier de Constitución se dédouble dans le récit, entre le présent et le passé, entre « el aquí », marqué par l'absence de politiques sociales de l'État, et « el allá atrás », où se produisent des événements surnaturels (Angulo, Stemberger, 2017 ; 314). De telle sorte que l'histoire du garçon sale, celui que la narratrice voit tous les jours en bas de chez elle, installé sur des matelas troués aux côtés d'une mère toxicomane, semble réaliste, vraisemblable dans l'Argentine contemporaine, mais prend en même temps une tournure fantastique, lorsqu'à la fin, la mère déclare qu'elle n'a pas d'enfants et ajoute : « ¡ Yo se los di ! », comme si elle les avait abandonnés à une force obscure.

11 « El Sur », de Jorge Luis Borges, fait de cet endroit un lieu de passage décisif entre la vie et la mort de Dahmann, le protagoniste.

12 Selon la légende, Antonio Mamerto Gil Núñez était un *gaucho* originaire de la province de Corrientes, c'est-à-dire un homme qui s'occupait des troupeaux de bétail pour un propriétaire terrien. Après avoir tenté de courtiser la fille de ce dernier, également convoitée par le chef de la police locale, Gil s'engagea dans la guerre de la Triple Alliance (1864-1870) contre le Paraguay, puis dans la guerre civile, avant de la désertir. Il aurait alors entrepris une vie de bandit, en volant aux riches pour donner aux pauvres et devint un objet de culte en Argentine (Cortés Hernández, 2007 ; 11).

13 San La Muerte est un squelette protecteur, un saint populaire vénéré au Paraguay, dans le nord de l'Argentine (dans les provinces de Corrientes, Misiones, Chaco et Formosa) et au sud du Brésil (en particulier dans les États du Paraná).

10. Ce type de procédés acquiert une tournure plus politique encore dans « El desentierro de la angelita ». Le personnage principal se révèle hanté par le fantôme de la sœur de sa grand-mère, décédée quelques mois après sa naissance : « Está a medio pudrir y no habla. » (Enriquez, 2023 b. ; 16). Fernanda Bustamante Escalona souligne le caractère abject de ces lignes : « el horror se manifiesta en la descripción que hace de ese siniestro cuerpo de bebé-abuela muerta » (2019 ; 40). L'introduction de ce type de corps-cadavres, marginaux, absurdes, fait partie de ce que Bustamante Escalona appelle une poétique du « cuerpo escrache », en référence aux escraches, ces manifestations populaires organisées devant les maisons d'anciens tortionnaires ou de sujets accusés d'avoir violé les droits de l'homme dans les pays du Cône Sud pour les désigner, les mettre en évidence, les dénoncer publiquement (2019 ; 43). La « tía abuela » incite la narratrice à l'accompagner jusqu'à l'ancienne demeure familiale d'Avellaneda, au sud de Buenos Aires, où se trouvent ses ossements de bébé, enterrés selon des rites indiens :

Aquí, donde solía estar el cuadrado de tierra, había una pileta de natación de plástico azul, empotrada en un hueco del suelo. Evidentemente habían levantado toda la tierra para hacer el hoyo, y con esa acción habían tirado los huesos de la angelita vaya a saber dónde, los habían revoleado, se habían perdido (Enriquez, 2023 b. ; 21)

11. Par-delà, peut-être, une référence oblique à la dictature argentine et à la disparition des bébés volés, auquel le concept de Bustamante Escalona semble se référer¹⁴, le discours critique de Daniel Link sur la littérature contemporaine jette un éclairage différent sur cette scène :

Lo más parecido a la cultura argentina en un corte actual es una película americana (cómo podría ser de otro modo) ya bastante vieja, *Poltergeist* (1982), en la cual horribles sucesos paranormales sucedían porque un inversor voraz e inescrupuloso había levantado una urbanización aséptica y moderna sobre un antiguo cementerio indio. Esos huesos (esas ruinas, ese anacronismo: *la historia*) volvían para vengarse (2003 ; 16).

12. Selon Link, l'Argentine actuelle constituerait un pays de culture sanguinaire soumis à une double violence, celle d'un passé dictatorial traumatique et celle des restes des fantaisies néolibérales, qui visaient à construire une culture neuve, une culture moderne, sur des ruines qui n'avaient de

14 Elle cite notamment les travaux de Nelly Richard qui écrit dans *Fracturas de la memoria* : « Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son las acciones que han realizado sin cesar las agrupaciones de derechos humanos [...] » (2007 ; 143).

valeur autre que monétaire. La lecture de l'espace dans le récit, la maison moderne construite sur des restes de corps, illustre les préceptes qui sous-tendent la poétique de la NNA, énoncés en introduction, et la manière dont elle intègre des éléments liés à l'époque de la dictature aux nouvelles réalités de l'Argentine. Selon Mikhaïl Bakhtine, en effet, la conception du temps et de l'espace détermine le genre littéraire d'une œuvre (1978 ; 237). Il s'agit ainsi d'étudier, dans un second temps, l'influence des éléments locaux dans la construction du genre littéraire gothique.

2. Marges et mises en scènes gothiques de l'histoire locale

13. Il existe deux contes en particulier dans lesquels le passé dictatorial occupe une dimension importante. Il s'agit, en premier lieu, de « La Hostería », où deux adolescentes, la narratrice Florencia et son amie Rocío, s'introduisent de nuit dans une ancienne école de police transformée en hôtel, situé dans la province de La Rioja. Elles entendent soudainement des bruits évocateurs du passé militaire du bâtiment et de possibles scènes de torture :

Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres [...] (Enriquez, 2023 a. ; 44).

14. Le déplacement de la narratrice depuis la ville de La Rioja, pendant la campagne politique de son père, lequel ne veut pas qu'elle soit témoin de ses malversations, vers celle de Sanagasta, où sa famille possède une maison de vacances, constitue ainsi un voyage « desde una democracia recuperada cuyos mecanismos aún deben ganar en transparencia a la dictadura militar y sus detenciones ilegales » (Geneau, De Ípola, et al. ; 6). Le choix de La Rioja n'est peut-être pas anodin. Dans les années 1983-1989, la ville était le bastion politique de la famille Menem, dont le gouverneur Carlos Saúl est devenu président de la nation durant deux mandats (1989-1998). Enriquez situe souvent ses récits dans d'autres provinces de l'Argentine que celle de Buenos Aires, notamment au nord près de la frontière avec le Brésil et le

Paraguay¹⁵. Les voyages des personnages dans les marges géographiques du pays deviennent l'occasion de mobiliser un tissu de croyances appartenant aux populations indigènes, en particulier, la légende d'Anahí et la fleur de Ceibo. Condamnée au bûcher par les conquistadors européens l'ayant faite prisonnière, la jeune indigène se transforma en arbre en mourant, le Ceibo, dont les fleurs rouges se convertirent en fleurs nationales de l'Argentine. L'histoire apparaît en particulier dans « El aljibe », où Josefina, ayant hérité des peurs de sa famille, s'attire le mécontentement de cette dernière parce qu'elle passe ses journées à lire des contes : « Había leído la historia de Anahí y la flor del ceibo » (Enriquez, 2023 b. ; 60). Elle réapparaît dans *Nuestra parte de noche*, lorsque le jeune Gaspar demande à son père de lui expliquer la légende, au cours d'un voyage en voiture : « ¿Todas las flores son chicas muertas? » (Enriquez, 2019 ; 91). Selon Amícola, la littérature argentine contemporaine aurait opéré un déplacement de la scène gothique traditionnelle du château ou du couvent en ruines vers : « 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) » (2024 ; 5). Les décors régionaux inspirés du folklore des provinces marginalisées de l'Argentine, éloignées des services publics et de l'hégémonie de Buenos Aires, permettent en effet à Mariana Enriquez de construire « un terror más realista del que venía haciendo, local, relacionado con un lugar geográfico » (Caviglia, 2017). Ces éléments justifient l'inclusion de l'écrivaine au sein de la *Weird Fiction*, dans la mesure où certaines données de la culture nationale sont resignifiées au prisme des codes de la littérature fantastique et gothique.

15. En deuxième lieu, il faut s'intéresser aux séances de Ouija, à travers lesquelles un groupe de jeunes filles invoque des disparus dans « Cuando hablábamos con los muertos ». Hernán Diez observe une « gradation territoriale » dans le conte, où il existe trois zones plus ou moins dangereuses (2021 ; 121) : la *villa miseria* (le bidonville), où vit Nadia, « estaba harta de escuchar tiros a la noche y los gritos de los guachos repasados », la maison de la Pinocha « que quedaba muy lejos » et les quartiers où vivent les autres membres du groupe « no vivíamos en barrios muy copados » (Enriquez, 2023 b. ; 190). Les éléments de langage du registre populaire

15 Ainsi, les personnages du conte « Tela de Araña » et ceux du roman *Nuestra parte de noche* entreprennent un *road trip* jusque dans la province de Corrientes.

argentin, comme « guacho » ou « copado¹⁶ », déterminent l'ancrage référentiel du récit et lui confèrent un certain réalisme. Cependant, le décentrement spatial de l'histoire habilite la présence de fantômes issus du passé national, car le fait de situer les événements dans des espaces aux frontières de la ville permet à l'écrivaine d'en partie s'affranchir des codes de la vraisemblance traditionnelle. Selon Josefina Ludmer, en effet, les villes latino-américaines contemporaines comportent des enclaves régies par leurs propres règles : « la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos » (2010 ; 130). Les écritures du temps présent naissent dans ces territoires et constituent une littérature post-autonome, libérée de certaines règles, telles les identités territoriales hégémoniques ou les canons du réalisme :

Mi punto de partida es este. Estas escrituras no admiten lecturas literarias ; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido (Ludmer, 2010 ; 149).

16. Mariana Enriquez ne revient pas sur le passé de l'Argentine à la manière du réalisme traditionnel, à travers le témoignage ou la critique, néanmoins, les thèmes des disparus ou de la torture apparaissent indirectement à travers l'usage de procédés fantastiques. Bustamante Escalona revient en ce sens sur le diptyque formé par les figures du disparu et du revenant dans les contes de l'écrivaine :

Así, mediante la figura fantástica del revenant -de ese cuerpo opaco y siniestro que vuelve a hacer visible al sujeto ausentado, sustraído-, Mariana Enriquez compone un relato alegórico en el que problematiza el horror de las memorias históricas fundadas en los silencios, los vacíos, los faltantes, y en la complejidad de la reparación y la justicia (2019 ; 39).

17. La présence des fantômes dans le récit interroge. Jusqu'à quel point peut-on éliminer un corps ? Elle fait écho au travail de mémoire mené par les associations de défense des droits de l'homme en Argentine afin de rétablir l'identité des victimes et déterminer l'emplacement de leurs restes. Cette problématique transparaît lorsque la narratrice de « Cuando hablábamos con los muertos » raconte :

16 D'après le *Diccionario de Americanismos* (en ligne), au début, le terme « guacho » renvoyait à un orphelin, avant d'évoluer progressivement pour désigner aujourd'hui quelqu'un de « jeune », mais aussi de « mauvais », voire de mal intentionné. Le terme « copado », lui, renvoie à l'idée de quelque chose d'agréable ou d'intéressant.

El muerto con el que hablábamos se llamaba Andrés y nos dijo que no se lo habían llevado ni había desaparecido [...]. Bueno, este Andrés tenía rebuena onda, y le preguntamos por qué todos los muertos se iban cuando les preguntamos dónde estaban sus cuerpos. Nos dijo que algunos se iban porque no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos (Enriquez, 2023 b. ; 195).

18. Les esprits invoqués par le jeu du Ouija ne peuvent pas dire avec exactitude où se trouvent les corps auxquels ils appartiennent. Dans la poétique de Mariana Enriquez, le choix du terme *haunt* en anglais, plutôt que du verbe espagnol *embruja*, constitue un choix politique. Juan, le personnage de *Nuestra parte de noche* déclare, à propos de Rosario, sa compagne dont le corps a disparu :

Se lo había pedido, cuando estaba viva, una vez, casi en chiste, imitando a un personaje de novela, no me dejes solo, *haunt me*, no había palabras en castellano para ese verbo, *haunt*, no era embruja, no era aparecer, era *haunt*, pero ella nunca se lo había tomado en serio (2019 ; 33).

19. Amícola interprète ce glissement sémantique, qui substitue la figure du fantôme, et par extension des disparus, à celle de la sorcière, comme une manière d'opérer un ancrage local de l'horreur. Il y voit : « un nuevo eje del gótico [...] 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 » (2024 ; 7). Comme le signale Pablo Javier Ansolabehere à propos de la génération des écrivains romantiques et de la représentation des violences exercées par le gouvernement de Juan Manuel de Rosas dans les années 1829-1852, c'est là une tradition au long cours dans la littérature argentine : « el terror ingresa a nuestra literatura de la mano de la política¹⁷ » (2018 ; 3).

17 Il est intéressant de souligner qu'Enriquez avait la charge du prologue de la réédition de *Sueños y realidades* de Juana Manuela Gorriti paru dans la collection Penguin Clásicos, aux éditions Penguin Random House. Mónica Szurmuk et Karina Boiola observent : « Por su parte, Enriquez (2019) privilegia, en consonancia con su propio proyecto ficcional, la lectura de Gorriti en clave gótica y pone el acento, en su prólogo, en las resignificaciones del género que realizó la escritora para narrar la guerra civil desde un punto de vista femenino » (2022 ; 904). Ces remarques démontrent que l'écrivaine s'inscrit dans la continuité d'une tradition littéraire gothique nationale.

3. « Cuerpos que vuelven »

20. Dans la première édition de *Los peligros de fumar en la cama* (2009), le conte « Chicos que vuelven » s'intitulait initialement « Chicos que faltan ». Ce choix pourrait traduire une volonté de mettre l'accent sur la figure du disparu plutôt que sur celle du revenant. Cependant, Isabel Alicia Quintana écrit : « Plagados están nuestros paisajes de las *retornantes* que la literatura hace ingresar en una práctica de significancia de los cuerpos » (2020 ; 141). Nombreuses sont les écrivaines comme Mariana Enriquez qui travaillent, dans une perspective féministe, sur des procédés destinés à rendre visible des corps marginalisés, notamment celui des femmes, mais pas seulement. Le conte « Bajo el agua negra » se déroule à Villa Moreno, une *villa miseria* construite sur les rives du Riachuelo¹⁸, dans le sud de Buenos Aires. La juge en charge de l'instruction de l'affaire enquête sur le meurtre de deux adolescents, tués par des policiers lors d'un affrontement et jetés dans un fleuve. Un témoin aurait aperçu le corps de l'un d'entre eux, Emmanuel, dans les rues de la *villa* : « Emmanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa [...] » (Enriquez, 2023 a. ; 162). Dans cette inversion cauchemardesque du mythe de Vénus anadyomène, la narratrice décèle cependant une pointe de réalisme « pero había algo en la historia que sonaba extrañamente real, como una pesadilla vivida » (Enriquez, 2023 a. ; 162). Emmanuel semble avoir réveillé le monde des morts qui revient sous la forme d'une procession religieuse : « Ese chico despertó lo que dormía debajo del agua » (Enriquez, 2023 a. ; 162). Dans l'Église du bidonville, une tête de vache ensanglantée remplace désormais le crucifix. À la fin du XIX^e siècle, les quartiers à l'embouchure du Riachuelo concentraient les activités insalubres de la ville, les industries polluantes et les abattoirs sur des terres sujettes à inondations. Les rives du fleuve, longtemps perçues comme des ceintures noires de la ville, abritaient des habitations précaires. La narratrice raconte :

Hacía años, también, que se hablaba de limpiar el Riachuelo, ese brazo del Río de la Plata que se metía en la ciudad y luego se alejaba hacia el sur, elegido durante un siglo para arrojar desechos de todo tipo, pero, sobre todo, de vaca.

18 Autre lieu-frontière entre la capitale nationale et la province, il s'agit d'un espace emblématique, exploité au cinéma, comme l'illustre le volume dirigé par Santiago Oyarzabal et Michael Pigott, *World Film Locations. Buenos Aires*, à travers les exemples des films *Happy together* de Wong Kar-Wai (2014 ; 66-67) et *Tango* de Carlos Saura (2014 ; 76).

Cada vez que se acercaba al Riachuelo, la fiscal recordaba las historias que contaba su padre, trabajado durante un tiempo muy corto de los frigoríficos orilleros: cómo tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. « El agua se ponía roja », decía. « A la gente le daba miedo (Enriquez, 2023 a. ; 164).

21. La manière dont les déchets industriels et humains remontent à la surface dans les rues vidées de la *villa*-fantôme consistent en une déformation et une extrapolation du réel apte à expliquer la vraisemblance du récit. Le motif de la putréfaction condense l'histoire des lieux. Sujet tabou, il appartient aux marges éthiques. Par ailleurs, les bruits de la procession mortuaire évoquent à la juge les tambours du carnaval (Enriquez, 2023 a. ; 169). Une comparaison intéressante, dans la mesure où chez Bakhtine le carnaval est « un monde à l'envers » : il implique un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs (1970 ; 180). Dans le conte de Mariana Enriquez, il y a trois procédés d'inversions : les éléments submergés dans l'eau réapparaissent à la surface ; le monde des morts fait irruption dans celui des vivants ; et la culture populaire renverse les hiérarchies sociales à travers le carnaval. Ces éléments évoquent le concept d'*unheimlich* freudien, de « l'infamilier », de ce qui semble familier, mais doit rester caché. Censuré par la conscience, il revient sous une autre forme et produit une sensation de « sinistre¹⁹ ». Le récit semble ainsi chercher à déterrer les marges urbaines de l'oubli, comme pour les exhiber dans le texte, de sorte à mettre la société, incarnée par le personnage de la juge, face aux réalités sociales qu'elle aurait cherché à enfouir ou à nier.
22. De manière similaire, le conte « El carrito » met en exergue un ensemble de préjugés classistes, voire racistes, à l'encontre des habitants des villas miseria. Un *villero* pénètre dans un quartier de Buenos Aires pour fouiller dans les poubelles et récolter ses trouvailles dans un chariot de supermarché et il subit une vague d'insultes : « ¡Negro de mierda ! -le gritó Juancho-. Villero de la concha de tu madre²⁰ » (Enriquez, 2023 b. ; 43). L'insulte laisse transparaître la discrimination sociale, elle confère un certain degré de réalisme à la scène, parce qu'elle donne à voir un quartier de classe moyenne inférieure, en train de s'appauvrir, qui cherche à protéger ce qu'il lui reste. L'habitant de la *villa* abandonne ses affaires et s'en va. Le

19 Ces idées sont développées dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, paru initialement en 1919.

20 En Argentine, cette expression se réfère aux parties génitales de la mère, elle est l'équivalent de « fils de pute ».

quartier sombre alors progressivement dans la misère, la mauvaise odeur qui émane du Riachuelo s'amplifie, les vols se font plus fréquents et les voisins perdent leur travail. Le choix de ces fléaux n'est pas un hasard, il évoque les crises périodiques qui bousculent la société argentine, des crises perçues comme des formes de dégradation des conditions de vie de la plupart de la population. Une rumeur se répand alors dans le quartier. Le chariot laissé par le *villero* semble responsable du malheur : « Todos habían pensado que era el carrito. Algo de ahí adentro. Algo contagioso que había traído de la villa » (Enriquez, 2023 b. ; 49). La pauvreté se répand comme une maladie contagieuse. D'après Ernesto Semán, la discrimination des classes populaires en Argentine s'expliquerait historiquement par la volonté de garantir : « todos los signos de distinción de clase con los que la clase media se había hecho un lugar » (2021 ; 120). Enriquez donne vie à ces peurs, elle les rend tangibles, à travers la malédiction jetée sur le quartier par le *villero* : « es el carrito, es culpa del viejo, [...] nos hizo una macumba » (2023 b. ; 49). En empruntant les codes de l'horreur plutôt que ceux de la vraisemblance traditionnelle, l'écrivaine ne cesse pas pour autant de dire quelque chose de la réalité sociale des marges de l'Argentine de son époque.

23. « Las cosas que perdimos en el fuego » en constitue un exemple paradigmatique. Le conte évoque le cas d'une jeune femme, ayant réellement existé à Buenos Aires, selon Graciela Batticuore (2022 ; 126). Elle mendie dans le métro, tout en exhibant les brûlures des violences conjugales sur son corps. Les femmes incarnent également dans la littérature d'Enriquez un groupe social marginal, maintenu à l'écart des sphères du pouvoir et de la domination, mais également un groupe capable de renverser les stigmates à l'excès. L'immolation du corps des femmes, dont il est question dans le récit, représente en effet un sujet ancien dans la littérature : « Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ique nos quemaron durante cuatro siglos ! » (Enriquez, 2023 a. ; 196). Cependant, dans le sillage de la Marea Verde en Amérique latine, un tournant s'opère dans la manière dont les textes contemporains abordent la thématique des violences sexistes ou sexuelles :

Una mirada atenta sobre la literatura argentina del siglo XX, e incluso del siglo XIX, da cuenta de que la muerte de mujeres -los crímenes pasionales y la violencia contra ellas- fue uno de los motores narrativos más productivos. Sin embargo, entrado el siglo XXI algo se modifica en los modos de narrar estas

escenas, producto del contacto de la literatura con cambios ocurridos en el campo político (Kreplak, 2020 ; 151).

24. L'histoire littéraire prend acte des avancées en matière de droit pénal, en particulier de la définition juridique du féminicide, un terme mentionné pour la première fois lors du Tribunal international des crimes contre les femmes à Bruxelles en 1976 par les activistes Jill Radford et Diana Russel, avant la traduction en espagnol au milieu des années 1990, dans la zone frontalière entre le Mexique et les États-Unis, où ces crimes devinrent trop nombreux, le massacre des femmes faisant alors l'objet d'enjeux territoriaux. Le conte d'Enriquez met en scène la manière dont les femmes se réapproprient leur vulnérabilité en s'organisant en collectif, *Mujeres Ardientes*²¹, pour mettre en place des bûchers par elles-mêmes. Graciela Batticuore écrit :

25. Ya no se trata de hacer *desaparecer* el cuerpo sucio de la sexualidad entre las llamas sino de ostentarlo. La idea es llenar la ciudad de mujeres quemadas, estropeadas, transfiguradas, *mostrar lo que da asco*. No tan solo la piel desfigurada por el fuego sino la mano que enciende la mecha. Se trata de poner a la vista, pero también en espejo, la monstruosidad del agresor (2020 ; 127).

26. La fille du métro déclare dans le texte : « 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? Una belleza nueva » (Enriquez, 2023 a. ; 190). En défigurant les corps, en réinventant les codes de la beauté féminine, le collectif change les règles du jeu, de l'amour et du désir. Les femmes prennent d'assaut les rues et se saisissent d'une violence longuement apprise chez les autres. La cheffe du groupe s'étonne d'ailleurs ironiquement que le gouvernement ne l'enseigne pas à l'école : « Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras » (Enriquez, 2023 a. ; 192). Cette phrase est également une métaphore de la manière dont les femmes sortent de leur position de victime pour s'emparer du récit, pour se raconter elles-mêmes. Cependant, à la différence des univers fictifs de Gabriela Cabezón Cámara, avec la réécriture de la Belle au bois dormant dans « Le viste la cara a Dios » (2011), ou de Camila Sosa Villada et la maison-refuge des travestis dans *Las malas* (2019), dans les histoires de Mariana Enriquez, les personnages n'ont pas d'échappatoires pour trouver le bonheur. Selon Gra-

21 Le nom du collectif inverse les stéréotypes populaires et satirise la manière dont les femmes sont souvent érotisées à leur insu dans la société.

ciela Batticuore, l'utopie de la libération prend plutôt la forme d'un délire mystique, presque guerrier, celui des *Mujeres Ardientes* : « En un mundo marcado por el frenesí del poder, por la dominación y las desigualdades de género, no hay salida feliz sino desesperada o sarcástica. » (2020 ; 128). La femme romantique, traditionnellement associée à la rose ou aux fleurs en général, devient : « una verdadera flor de fuego » (Enriquez, 2023 a. ; 197). La poétique littéraire d'Enriquez offre toutefois une alternative au destin tragique de ces femmes, à travers les nombreuses figures de revenantes qui peuplent ses récits. Isabel Alicia Quintana écrit :

Esa eliminación que supone el borramiento de una existencia no permanece, sin embargo, suturada. Siempre habrá un resto que retorna, una huella, un residuo corporal, un objeto que señala esa desaparición que no deja de acontecer. Porque eso es lo que produce una biopolítica de la eliminación que se juega en un imaginario del borramiento absoluto de los cuerpos y de su existencia (su memoria) (2020 ; 140-141).

27. Le retour des corps marginaux dans l'espace public, caractéristique du genre littéraire de l'horreur, traduit ainsi dans l'écriture d'Enriquez des enjeux de mémoire, dont nous avons cherché à montrer la dimension à la fois politique, historique, sociale et féministe.

Conclusion

28. La littérature de Mariana Enriquez s'inscrit souvent dans des espaces marginaux, qu'elle déplie sur plusieurs temporalités. La localisation du récit dans ces lieux, au sein desquels les règles habituelles ne s'appliquent pas, permet à l'horreur d'advenir, en même temps qu'elle l'ancre dans un contexte historique local. Les éléments fantastiques présents cristallisent et extrapolent une violence, à la fois rémanence du passé (dictatorial ou ancestral) et produit des inégalités dans la société argentine contemporaine. En ce sens, les cadavres, les corps en décomposition et autres figures de revenants construisent autant de mises en scène du souvenir des morts dans la mémoire des vivants. Les formes de grotesque ou d'abjection constituent une manière d'exhumer ce que la société aurait cherché à nier. Ainsi, si les textes de ces deux recueils ne pourraient être qualifiés de réalistes au sens traditionnel, ils ne cessent pas pour autant de dire quelque chose de la réalité contemporaine. L'écriture *weird* de Mariana Enriquez réinterprète les conventions du genre fantastique et de l'horreur pour y intégrer des élé-

ments nouveaux comme les questionnements structurants de la littérature argentine depuis des décennies. L'écrivaine représente ainsi l'un des courants de la Nueva Narrativa Argentina, au sein duquel s'inscrit également Samanta Schweblin (*Distancia de rescate*, 2014), mais il ne demeure pas le seul, comme l'illustre la pratique du réalisme magique portée par l'écrivaine cordobesa Camila Sosa Villada (*Las malas*, 2019).

Bibliographie

AMARO Lorena, «La dificultad de llamarse “autora” : Mariana Enríquez o la escritora *weird*», *Revista Iberoamericana*, LXXXV, 268, 2019, p. 795-812.

AMÍCOLA José, «El aljibe como sitio de auto-reconocimiento (gótico)», *Crisol*, 33 (« La narrativa del terror de Mariana Enriquez – Los peligros de leer en la cama »), 2024, p. 1-15.

ANGULO Ana Gabriela, STEMBERGER Sandra Pamela, «La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enriquez», *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 3, 2017, p. 309-318.

ANSOLABEHERE Pablo Javier, «Apuntes sobre el terror argentino», *Estudios de teoría literaria. Revista digital : artes, letras y humanidades*, 7, 13, 2018, p. 3-6.

ARNÉS Laura, DE LEONE Lucía María, PUNTE María José, «En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta», in *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, ARNÉS Laura, DE LEONE Lucía María, PUNTE María José (dir.), Villa María, Eduvim, 2020, p. 15-32.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

_____, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1970.

BATTICUORE Graciela, «Violencia y violación en la literatura argentina. Las vueltas», *Historia feminista de la literatura argentina. Mujeres en*

S. DAHAN, « L'écriture des marges dans quelques contes de Mariana Enriquez »

revolución. Otros comienzos, BATTICUORE Graciela, VICENS María (dir.), Villa María, Eduvim, 2022, p. 99-137.

BORGES Jorge Luis, « El Sur », *Obras completas (1932-1972)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 526-530.

BUSTAMANTE ESCALONA Fernanda, «Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez», *Taller de letras*, 64, 2019, p. 31-45.

CAVIGLIA Dolores, «Mariana Enriquez : “Los momentos de la escritura se los robo a la vida”», *Continuidad de los libros*, 2017. Disponible en ligne : <http://continuidaddeloslibros.com/mariana-enriquez-los-momentos-de-la-escritura-se-los-robo-a-la-vida/>

CODAGNONE Flor, «Cierta sed de belleza», *Revista Ñ*, 2014. Disponible en ligne : https://www.clarin.com/literatura/mariana-enriquez-cierta-belleza_o_ByfGhTcP7l.html

CORTÉS HERNÁNDEZ Santiago, «De facineroso ladrón a santo milagroso: el culto a los bandidos en la literatura y la devoción popular», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 88 (« Chanter le bandit. Ballades et complaintes d'Amérique latine »), 2007, p. 11-29.

Diccionario de americanismos, Asociación de Academias de la Lengua Española. Disponible en ligne : <https://www.asale.org/damer/>.

DIEZ Hernán, « Mariana Enriquez: una escritura de los márgenes », *Boletín GEC*, 28, 2021, p. 117-131.

DOMÍNGUEZ Nora, «Tiempo compartido. 1990-2019: un recorte», *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie : poéticas de la fragilidad y la revuelta*, ARNÉS Laura, DE LEONE Lucía María, PUNTE María José (dir.), Villa María, Eduvim, 2020, p. 555-571.

DRUCAROFF Elsa, « Relatos de los que no se la creen », *Diario Perfil*, 2007. Disponible en ligne : <https://tinyurl.com/msaewukn>

S. DAHAN, « L'écriture des marges dans quelques contes de Mariana Enriquez »

ENRIQUEZ Mariana, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama, 2023 a.

_____, *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama, 2023 b.

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

_____, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Barcelona, Anagrama, 2018.

_____, *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios*, Buenos Aires, Galerna, 2014.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

GENEAU Elena, DE ÍPOLA Julia, MARTINI Marisol, REYNA Cecilia, SIGUERO Sheila, « La humareda de la impunidad – Las cosas que perdimos en el fuego », *Crisol*, Hors-série (« Les lectures de Tinta en el ojo »), 2022, p. 1-9.

JOSTIC Sonia, «Nuevamente, la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada», *Gamma*, XXV, 52, 2014, p. 39-60.

KREPLAK Inés, «De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre feminicidios», *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, ARNÉS Laura, DE LEONE Lucía María, PUNTE María José (dir.), Villa María, Eduvim, 2020, p. 151-175.

LIBERTELLA Mauro, «Un cambio de conversación : a 20 años del cierre de Babel», *Revista Ñ*, 2011. Disponible en ligne : <https://tinyurl.com/yjjvrn34>

LINK Daniel, «Literatura de compromi», *La literatura argentina de los años 90*, FABRY Ilse, LOGIE Ilse (dir.), New York, Rodopi, 2003, p. 15-28.

LUDMER Josefina, *Aquí América latina: Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

S. DAHAN, « L'écriture des marges dans quelques contes de Mariana Enriquez »

MITTERAND Henri, « Chronotopies romanesques : Germianl », *Poétique*, 81, 1990, p. 89-104.

OYARZABAL Santiago, PIGOTT Michael (éds.), *World Film Locations*. Buenos Aires, Bristol, Intellect Books, 2014.

PRON Patricio, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelone, Mondadori, 2011.

QUINTANA Isabel Alicia, «Lo residual como gesto crítico: un porvenir de los restos», *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, ARNÉS Laura, DE LEONE Lucía María, PUNTE María José (dir.), Villa María, Eduvim, 2020, p. 555-571.

RICHARD Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

SAÍTTA Sylvia, «La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX», *Revista Nuestra América*, 2, 2006, p. 89-102.

SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ Francisco Javier, «Fundamentos teórico-formales del gótico literario», *Polifonía Scholarly Journal*, 2012, p. 3-22.

SCHERER Fabiana, «El nuevo boom latinoamericano », *La Nación*, 2021. Disponible en ligne : <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escriptoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/>

SEMÁN Ernesto, *Breve historia del antipopulismo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2021.

SZURMUK Mónica, BOIOLA Karina, «La crítica feminista de la literatura argentina del siglo XIX», *Historia feminista de la literatura argentina. Mujeres en revolución. Otros comienzos*, BATTICUORE Graciela, VICENS María (dir.), Villa María, Eduvim, 2022, p. 887-917.