

Huellas, marcas, restos. La descomposición política y social en la narrativa de Mariana Enríquez

MARÍA A. SEMILLA DURÁN
UNIVERSITÉ LYON 2
marian.semilla@gmail.com

1. En anteriores trabajos nos habíamos interesado en algunas de las figuras propias del género neogótico o gótico social –tan profusamente recreado hoy por numerosas escritoras latinoamericanas– en la obra de Mariana Enríquez. Esa exploración a través de los cuentos de los volúmenes *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) nos permitió identificar, entre otras, algunas líneas interpretativas vinculadas con problemáticas de tipo histórico y social. También señalamos una serie de recursos discursivos que se inscriben en la tradición de la literatura de terror, al tiempo que la subvierten y recuperan como construcción analógica y/o resistente para representar los extremos de crueldad sobre los que se asienta la sociedad neoliberal vigente. Para Luis Alberto Sánchez Lebrija:

Como la naturaleza variable de los miedos responde a las asunciones históricas que los engendran, es posible temer a brujas, nigromantes, entidades fantasmagóricas o espectros demoníacos; pero, en la actualidad, la pobreza, la marginación, la inflación y el terrorismo de Estado, por ejemplo, adoptan en nuestra sociedad globalizada un cariz aún más temible que cualquier tipo de aberración imaginable (2023; 42).

2. No es incoherente, en ese contexto, considerar la emergencia del neogótico como una respuesta crítica a la deshumanización creciente de nuestras condiciones de existencia, y vincularla así con el concepto de necropolítica enunciado por Achille Mbembe, para quien, si el poder depende siempre de un estrecho control sobre los cuerpos, las nuevas tecnologías de destrucción no se ven tan afectadas por el hecho de inscribir los cuerpos en el interior de aparatos disciplinarios como por inscribirlos, llegado el momento, en el orden de la economía máxima, representado hoy por la «masacre» (Mbembe, 2006; 63). La fórmula utilizada por Foucault para sintetizar la estrategia del biopoder y sus tecnologías: *hacer vivir y*

dejar morir, se convertiría en este caso en *hacer morir*, puesto que ya no quedaría, en tales contextos, espacio para la vida.

3. A partir de esas coordenadas, podemos afirmar con Berenice Romano Hurtado que:

Finalmente, si se atiende que el gótico es más un modo, como forma de expresión, y sus efectos, entonces el neogótico podría definirse como la recuperación de una forma estética que, a partir de figuras, espacios y objetos de sus distintos contextos, explora los horrores que producen los variados miedos de las diversas comunidades latinoamericanas, con el fin de dar una lectura crítica de su sociedad (2023; 22).

4. Si tomamos en consideración el entrecruzamiento de una serie de categorías que coadyuvan para esa relectura del género, tales como:

- 1) los quiebres de *representación* (en el sentido que da a la expresión Nelly Richard) operados por la última dictadura argentina (1976-1983) con su cortejo de torturas, violaciones, muertes y desapariciones;
- 2) la destrucción del tejido social operada por políticas de precarización y abandono de los sectores más desfavorecidos de la población, que los convierten en “vidas que no importan” (Butler);
- 3) la avanzada del narcotráfico y su práctica devastadora de la violencia ritualizada y mafiosa;
- 4) la “batalla cultural”, desviación reaccionaria del concepto gramsciano de “hegemonía cultural”, que tiende a modificar el capital simbólico de una sociedad para imponer la prioridad absoluta de lo individual sobre lo colectivo;
- 5) la pedagogía de la crueldad (Segato) ejercida por las estructuras patriarcales sobre las mujeres,

5. no es difícil comprender el porqué de esa elección.

En sociedades en las cuales se ha vuelto un lugar común convivir con historias de asesinatos, secuestros, crisis del sujeto, tecnologías antes impensables, pandemias, devastación ecológica, nuevas enfermedades y demás signos apocalípticos, el miedo se ha anclado en situaciones no sólo verosímiles, sino reales y por ello posibles (Romano Hurtado, 2023; 13).

6. El gótico, tributario de universos a menudo fantásticos, oníricos, delirantes o patológicos, sigue apelando al horror y a la hipérbole para poner en escena los miedos colectivos; pero esta vez sus agentes están operando en el

mundo real y cotidiano. Los castillos embrujados pasan a ser las casas de los vecinos, los vampiros y los caníbales son las adolescentes marginales o marginalizadas por los mandatos sociales, y los muertos cohabitan con los vivos, pero no ya bajo la forma evanescente del fantasma, sino como cuerpos en estado de putrefacción que no terminan nunca de morir.

7. Berenice Romano Hurtado sintetiza este movimiento cuando dice, retomando en parte las palabras de Alejandro Jaquero Esparcia:

[...] el gótico permite examinar los límites de lo moral, lo humano, lo social, lo emocional, la identidad, entre otros, y transgredirlos en aras de mover al lector psicológicamente, a partir de “La inclusión de la psicología de los personajes en las tramas o la evolución de las características clásicas góticas vinculándolas con aspectos históricos, sociales, políticos y económicos de lugares concretos, con el fin de integrar lo fantástico con el mundo real (Jaquero Esparcia, 2020: 162) (2023; 14).

8. En esa configuración, el tratamiento del espacio y el de las temporalidades es crucial para constituir el encuadre en el cual se desplazan y actúan los cuerpos, punto nodal de encuentro en el que todas las amenazas se concretan, ya sea por agresión exterior o por compulsión autolesiva.

9. Ya Carlos Jáuregui (2008) había advertido la importancia del cuerpo como “depósito de metáforas,” y es allí donde las transformaciones sociales imprimen sus huellas más visibles y cruentas.

10. Según Wanda I. Ocasio-Rivera:

The power of these metaphors, I argue, hails from their ability to grasp dramatic changes in the subjectivity and the extreme logic of objectification experienced by the subject under neoliberal regimes, through representation of bodies left exposed to be eaten, tortured, sold as commodities and finally thrown away as industrial garbage (2015 ; ii).

11. Monstruo o deshecho, esos cuerpos proliferan también en la literatura argentina actual, como lo explican Audran y Sánchez:

[...] la literatura argentina de las últimas décadas alberga el retorno de los cuerpos negados, reprimidos, olvidados, silenciados o borrados; a la vez que explora lo ambivalente, lo impuro, lo desbordante, lo ilimitado, lo desobediente. La literatura transgrede el orden de la representación, desconfía de “la reproducción de la imagen sacra de lo idéntico, de la única copia verdadera”, y convierte al monstruo en “instrumental óptico” que, más que componer imágenes reflejas, de-forma, des-compone, propaga sus “rayos difractarios” (Audran y Sánchez 2023; 11 –texto citado: Haraway, 1999; 125).

12. Espacios, temporalidades, cuerpos, son entonces, no solo los tres vectores en torno a los cuales se organiza el universo gótico de Mariana Enríquez, sino que son también los territorios en los que la Historia colectiva, las historias personales y las dislocaciones culturales dejan sus huellas, marcas, restos.
13. Hemos seleccionado, para intentar leer esas huellas, cuatro relatos del segundo volumen de cuentos: *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Cada uno de ellos, “La Hostería”, “El patio del vecino”, “La casa de Adela”, y “Bajo el agua negra”, pone en escena la lógica de intersecciones, superposiciones y desdoblamientos que hemos sugerido, y que resulta operativa para potenciar la colisión buscada. Señalamos además que esos cuatro textos muestran una progresión dramática apreciable tanto en la utilización de los recursos del género como en los contextos sociopolíticos representados.
14. Antes de proceder a la lectura, es necesario precisar de la manera más exacta posible el sentido que atribuimos a los tres términos mencionados en el título: huellas, marcas, restos. La consulta del diccionario de la RAE nos permite una primera constatación: cuando se declina el paradigma de acepciones vemos que en cada palabra se incluyen las otras como equivalencias válidas. Todas se reconocen en un mismo campo semántico, lo que no implica que las vincule una relación de estricta sinonimia. Concluimos entonces en que, si bien los matices existen, se parte de una base común en la que se juegan distintas intensidades y efectos; y ello es corroborado por la confrontación de los otros términos que delimitan cada una de las entradas. Efectuamos entonces una selección, gracias a la cual vamos a considerar que la huella en tanto “rastro que deja alguien o algo”, en su definición más general, es una suerte de señal que perdura, inscrita en un cuerpo, en la psique o en la memoria, causada por un desplazamiento, tránsito o quiebre; pero también un camino no trazado. La huella puede ser considerada *marca* cuando su impronta es más profunda o más dolorosa: puede ser una cicatriz, un estigma o un signo de pertenencia con el que se significa alguna forma de poder o posesión. La connotación parece insistir en la materialidad, en la dimensión física del fenómeno, mientras que la huella puede ser más abstracta. Además, la huella procede de alguna experiencia adventicia, algo que *le sucede* al sujeto; mientras que la marca puede serle impuesta voluntariamente y conllevar una condición o un mensaje. En cuanto a “resto”, “lo que queda de algo”, si bien comparte sentidos con las anteriores variaciones como “huellas”, “rastros”, “señales”, adquiere una carácter dife-

rencial de desvalor, en la medida en que se lo refiere principalmente a “residuo”, “ruina”, “desecho”, “desperdicio”; sin olvidar “despojos”, utilizado para designar al cuerpo humano después de muerto.

15. Si la *huella* puede persistir, ser preservada y transmitida como signo identitario cuando de memoria se trata, la *marca* no puede ser borrada: vehicula y testimonia de un intento de menoscabo del cuerpo en el cual se inscribe; mientras que el *resto* parecería apelar a la configuración simbólica de lo inhibido o denegado; aquello que perdura pero que debería desaparecer, porque encarna la amenaza de corrupción y de muerte. Consideramos entonces que, más allá de las convergencias, la secuencia que proponemos implica una gradación de intensidades funcional a las dimensiones simbólicas y/o metafóricas que las incluyan.

1. Espacios-Tiempos o los cronotopos de las crisis

1.1. LA HOSTERÍA: LA HISTORIA Y LOS ECOS

16. El espacio en el cual se desarrolla la historia es un elemento clave de la novela gótica, que no sólo respeta ciertos rasgos canónicos, sino que es portador de contenidos simbólicos indisolubles de la construcción terrorífica. Arquitecturas fantasmagóricas, sótanos oscuros o pasillos laberínticos, escaleras que crujen o altillos de los que provienen ruidos de cadenas que se arrastran; paisajes desiertos, presencias intangibles, contribuyen a diseñar un *locus* que genera temor e incertidumbre, y en el que en cualquier momento puede surgir *lo que no se puede pensar*: el monstruo, el espectro, el *revenant* o, simplemente, la muerte violenta e inexplicada. Veamos cuáles son las características del espacio en los cuatro cuentos seleccionados, teniendo siempre en cuenta que en el neo-gótico contemporáneo nos hallamos ante una construcción imaginaria que opera un desplazamiento de las reglas del género, a fines de instalarlo en un tiempo y unas circunstancias actuales capaces de provocar las mismas emociones que el género clásico decimonónico. Para lograrlo, también sus componentes discursivos deben adaptarse a un nuevo orden de verosimilitud.

17. Según Israel Yelovich, se puede:

[...] entender y analizar la obra de Enríquez como un espacio intersticial en donde habitan y se retroalimentan narrativas de terror clásico caracterizadas por

los elementos convencionales y tópicos del género (emociones intensas relacionadas al pánico, la fobia, la ansiedad, el espanto; componentes sobrenaturales; apariciones espectrales; inverosimilitud; narrativas que comprenden lo sórdido o macabro como piezas fundamentales, entre otros), con aspectos de denuncia social y política (a saber, cuestiones referidas a los estudios de género; inequidades económicas y culturales; historia reciente latinoamericana; por nombrar algunos ejemplos evidentes) (2020; 114).

18. En “La Hostería” el espacio ominoso es justamente un hotel enorme, vacío, en el que dos adolescentes penetran en medio de la noche, y en cuyas instalaciones funcionó una escuela de policía en la época de la dictadura. Algunos signos previos van creando progresivamente una atmósfera angustiosa –el color de la montaña comparado a “cataratas de sangre seca” (36), el olor a quemado en el aire (38), las mujeres que rezan el rosario con los ojos cerrados a la luz de las velas “y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral” (41); la manera en que la protagonista percibe, en un primer momento, los chorizos que lleva su amiga en la mochila: “le pareció que esa *carne era un animal muerto, un pedazo de cuerpo humano*, algo macabro. Pero no: eran chorizos.” (41), la oscuridad. Esa serie de imágenes que instituyen progresivamente un escenario macabro en el que se funden el color de la sangre, las caras fantasmales, las ideas de funeral, muerte y mutilación van constituyendo una red de significados que, de manera oblicua, tienden a establecer un vínculo entre el pasado del edificio y un presente incierto sobre el que planean peligros no identificados. Se confunden sin duda en esa construcción fragmentos de un doble imaginario: el del miedo cultural vehiculado por los relatos tradicionales, las supersticiones provincianas, la literatura o el cine; el del miedo inscrito en la Historia.
19. Las huellas del primero son sin duda las que explican la primera reacción de la protagonista cuando, al encender la linterna en el interior del hotel desierto: “sintió un miedo bestial: estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacia ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón. Pero no había nada” (43). Como en el caso de los chorizos, la razón diferencia todavía lo que es la impronta del imaginario y lo que es la realidad del objeto.
20. Por el contrario, es justamente la reverberación de los acontecimientos que han sucedido – *¿que deben haber sucedido, que se supone que han sucedido, que están sucediendo?*– treinta años antes, la que provoca la irrupción de la escena fantasma, que quiebra toda diferencia entre pasado y

presente, entre lo que fue, lo que es y *lo que no puede ser*. Los gritos de hombres, los ruidos de motores, los golpes con objetos metálicos en las persianas, las corridas de muchos pies y los vidrios rotos actualizan los operativos militares de la época de la dictadura, cuando por las noches asaltaban las casas de los militantes cuyo destino sería la desaparición y la muerte. Detrás del aparente delirio auditivo de las chicas, interrumpido por la llegada de la dueña de la Hostería, están las huellas que la Historia ha dejado en el espacio, entendido así como una especie de archivo en el cual se han depositado el ruido y el furor del proyecto mortífero, que alienta aún entre sus muros.

21. La cicatriz de las masacres de antaño no se ha cerrado; se imprime hoy en el imaginario de una generación que no la ha vivido, perdura no solo en la memoria de los adultos sino en los terrores inconscientes de sus hijos. Los fantasmas se han afincado en la ex escuela y los ecos de sus actos continuarán resonando en las conciencias de una sociedad que todavía no ha recuperado la paz ni consolidado la democracia. Esa resonancia implica la coexistencia necesaria de tres temporalidades: el pasado que no pasa, el presente en el cual irrumpe, y el futuro en el que volverá a manifestarse, porque la secuencia es una especie de tiempo congelado, que puede ser convocado, reactivado, revivido. Una fatalidad transgeneracional, una suerte de horror enquistado que irradia sufrimiento y que amenaza con quebrar su envoltura e invadir de nuevo el mundo con la misma, incorregible violencia, cuyos efectos experimentan los cuerpos de las dos adolescentes que se han infiltrado clandestinamente en el hotel. La pérdida del control: “Florescia sintió cómo se hacía pis, no pudo contenerse, no pudo y tampoco podía seguir gritando porque el miedo no la dejaba respirar” (2016; 45) es comparable, sin duda, a la que provocaron, en el momento de los hechos, las brutales irrupciones de los “grupos de tareas” en los domicilios de las víctimas. Si bien esta vez no habrá secuestros, si habrá disciplinamiento para las dos amigas, castigadas por su incursión nocturna. Pero sobre todo habrá una huella más —¿una marca?— inscrita en la memoria y en la conciencia de las protagonistas, un antes y un después del quiebre que ha suprimido la frontera entre lo racional y lo irracional. Lo que no puede ser ha sido, y ya no importa si en la realidad, la imaginación o el delirio. Los “aparecidos” instalan una dimensión infinita de la violencia histórica, de la que son un resto, un residuo, convocado quizás por el horizonte de la carne en descomposición.

1.2. ALARMAS DEL PASADO, PELIGROS DEL PRESENTE

22. Una escena similar –los golpes en la puerta, en medio de la noche, “tan fuertes que la hicieron dudar: “debía ser una pesadilla”– despiertan a Paula en “El patio del vecino”: “Los golpes en la puerta sonaban como puñetazos de unas manos enormes, manos de bestia, puños de gigante. Paula se sentó en la cama y sintió cómo la cara le quemaba y el sudor le empapaba la nuca” (133).
23. Golpes cuyo origen no se sugiere, puesto que en el texto no hay, como en el caso de “La Hostería”, ningún elemento que vincule ese tipo de alucinación con el pasado dictatorial. Golpes que la hacen gritar con “Un grito muy gruñido, *animal en su terror*” (134). Es el grito primal ante lo que se percibe como una amenaza letal. La relación, en este caso, no necesita ser explícita; es el lector quien identifica los antecedentes posibles de la pesadilla.
24. Tampoco los protagonistas se hallan, como en el cuento anterior, en una situación excepcional y transgresiva, y no duermen en un hotel desierto sino en su cama de una bella casa en un barrio tranquilo, a la que acaban de mudarse. Amplia, luminosa, con un jardín cuidado y una terraza. Nada que deje suponer el acecho de fuerzas ocultas. Pero Paula ha cometido un grave error en el Hogar para niños en el que trabajaba, ha sido despedida y sumariada; su estado psíquico es frágil, lo que puede eventualmente explicar sus pesadillas. Esa es la interpretación de Miguel, su novio, que no comprende las formas en las que se manifiesta su depresión, y a veces la trata como si estuviera loca. La ambigüedad sobre la normalidad o anormalidad de las percepciones de Paula abre el camino a los procedimientos del género, sobre todo cuando la noche siguiente cree ver a los pies de su cama algo que: “parecía un niño, pero no tenía pelo en la cabeza, se distinguía la línea clara de la calva, y era muy pequeño, delgado” (137). Ante la visión, ella se incorpora, y entonces “el supuesto chico salió corriendo, pero la corrida fue demasiado veloz para un ser humano” (137). ¿Visión nocturna en la que, en estado de duermevela, confunde los movimientos del gato con una imagen infantil? ¿Pesadilla como la de la noche precedente? ¿Culpabilidad por el recuerdo de la niña accidentada por su culpa? Todas esas lecturas son posibles, pero la última escena evoca una figura cara al género, la del niño. A menudo los fantasmas que desorganizan las condiciones de lo pensable son, en los cuentos de Enríquez, presencias indefinidas, latentes, insibles,

que no se ven pero que algún sentido llega a percibir; o bien que se hacen presentes en toda su amenazante fragilidad; y a menudo se trata de niños o de bebés, identificados o no¹. Esa visión nocturna se revelará como el elemento desencadenante que pone en funcionamiento el dispositivo textual conducente a la experiencia del horror, y es al mismo tiempo el puente que permite la circulación entre la visión y la realidad, aunque también podría leérselo, al menos hasta antes de la escena final, como la progresión delirante engendrada por una percepción anómala². Y ello porque al día siguiente, durante una pausa en las tareas cotidianas y al asomarse desde la terraza al patio del vecino, Paula ve:

[...] una pierna. Una pierna de niño desnuda, con una cadena atada al tobillo [...] Era una pierna sin duda, y ahora podía ver parte del torso y confirmar que era un chico, no una persona mayor, un chico muy delgado y completamente desnudo, alcanzaba a verle los genitales. La piel estaba sucia, gris de mugre (139).

25. Si bien la experiencia como asistente social encargada de la infancia ha preparado a Paula para confrontar situaciones de abuso y maltrato a los niños, y aunque no es la primera vez que ve a uno en esas circunstancias, la presencia de tal aberración en el patio de la *casa del vecino* –un hombre anodino y solitario, que sale y vuelve a horarios regulares–, en un contexto de hiper sensibilidad relativo a su experiencia desdichada en el trabajo y luego de dos pesadillas nocturnas, una de las cuales incluyera justamente la imagen monstruosa de un niño, pone en crisis el dispositivo perceptivo y su interpretación. El horror posible ya no es nocturno sino diurno, no es producto de una visión onírica sino de una observación consciente y deliberada; no se trata de un niño totalmente ajeno sino del vecino. Esos universos, estancos hasta entonces, se confunden, se intrincan y parecen formar un diseño reticular en el cual Paula quedará inevitablemente atrapada. Esas formas de circular entre lo real y lo imaginario autorizan hipótesis racionalmente inaceptables: ¿el sueño ha *anunciado* la realidad? ¿El niño encadenado en el patio del vecino ha penetrado de noche en su dormitorio? Si

1 Ver Semilla Durán: “Fantasmas, el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez” (2018). Otros relatos en los que la presencia del niño conecta con lo siniestro son “El desentierro de la angelita” y “Rambla triste”, en *Los peligros de fumar en la cama*; y “El chico sucio”, en *Las cosas que perdimos en el fuego*.

2 El procedimiento es bien conocido y cubre un muy amplio espectro, de la novela de Henry James, *The Turn of the Screw* [1998], al film *Rosemary's baby* [1968], de Roman Polanski.

fuese el caso, su privacidad ha sido invadida por ese *algo* que desorganiza la subjetividad y es inherente a la experiencia del terror:

Se siente horror por esa posición al margen de toda consideración sobre su sustancia. Horroroso no por el esquema que nos hacemos de ello. No por las expectativas incumplidas, no por lo que ese Ello realmente sea, sino por la *imposible relación* que se establece con el sujeto que lo “aprehende” (Blanco Martín, 2004; 6).

26. Los interrogantes que Paula se plantea con respecto a la posibilidad de actuar para *salvar* al niño prisionero la llevan a evocar su trabajo en el Centro antes de ser sumariada y expulsada, y esa evocación equivale a un catálogo de casos que documentan el horror cotidiano y *normalizado* de las infancias abandonadas por las familias, las instituciones o el Estado. Lo que se esboza así es una suerte de entrecruzamiento o hibridación entre una realidad socialmente horrenda, en la cual las vidas de los niños marginales son descartables; y el espectro monstruoso de otro niño, que representaría esa imposible relación de la que nos habla Blanco Martín. La cercanía entre ambas dimensiones parece sugerir, sea una posible continuidad, una secuencia de oscuras causalidades que se convierten en amenaza concreta y/o en venganza sobrenatural; sea una figuración desnuda del horror real, despojada de sus disfraces de beneficencia. Expulsado del mundo de los humanos, el niño nocturno es, como los marginales del orfanato, un resto, un deshecho, un despojo. Pero quizás haya en ellos una potencia capaz de cuestionar la crueldad como forma de organización social propia de la “racionalidad” del siglo XX, consolidada gracias al progreso tecno-científico (ver Lila María Feldman [2024]) y proyectada como un plan de destrucción de lo común.
27. La casa de Paula ha dejado de ser el oasis de paz en el que la protagonista debía reconstruirse después del trauma personal; la casa del vecino es el lugar en el que parece anidar el mal, y el espacio contaminante que irradia malestar e instala la pesadilla en el centro de la cotidianidad. Y pasar de la una a la otra es posible: Paula, como las adolescentes de “La Hostería”, se infiltrará clandestinamente en la casa del vecino discreto para intentar resolver el enigma del chico encadenado y su prolongación nocturna. Lo que va a descubrir corresponde de manera canónica a la idea de la casa maldita o embrujada: la oscuridad, la pestilencia (“la adrenalina le había impedido recibir el impacto total del olor, que era atroz” (148), las alacenas “llenas de carne podrida sobre la que crecían y se solazaban los gusanos blan-

cos de la descomposición” (148) [...] parecía que la carne vivía su muerte ahí, crecía ahí como si fuera un hongo de la alacena” (149). Pero las habitaciones están muy ordenadas y limpias, como el patio: no hay rastros del niño, *desaparecido*. Las paredes de las habitaciones están cubiertas con una escritura indescifrable que registra las huellas del tiempo que pasa; y alguien ha depositado la cadena sobre un sillón. Hay un libro de medicina en el que se han trazado dibujos obscenos de órganos sexuales y bebés perversos. Las plantas del patio están secas pero la tierra húmeda. Lo siniestro emerge profusamente, vehiculado por una multitud de *marcas* incongruentes y de restos corruptos. Una serie de elementos que podremos reconocer en la descripción de “La casa de Adela”, como veremos más adelante; y que parecen circular de un relato a otro, de una casa a otra, de un tiempo a otro. La carne podrida de las alacenas remite al futuro planeado para que los chorizos que Rocío y Florencia siembran en la Hostería arruinen la reputación del hotel; la idea de la venganza que inspira aquella intrusión nocturna se infiltra también en la casa de Paula en la figura del niño maligno, quien quizás esté allí para castigarla por haber descuidado a los pequeños de los que debía ocuparse.

28. La subjetividad de Paula, al volver a casa luego de haber estado a punto de ser sorprendida por el vecino, ha perdido toda coherencia. Abandonada por Miguel, que la cree loca, echando de menos al padre muerto, temblando de miedo, ella misma abona la hipótesis de su desorden mental, y duda de la fiabilidad de sus percepciones. El peso del error cometido, su personal *parte de noche*, el fracaso general de su existencia: profesional, sentimental, moral —“se había convertido en la directora malvada de un orfanato de pesadilla” (147)— la sume en el desaliento; el recuerdo de su madre que murió loca propicia los malos presagios respecto a su propio equilibrio. No sería difícil identificar aquí un esquema clásico de pecado y expiación mediante alguna forma de sacrificio. La irrupción de extrema violencia del niño monstruoso y pestilente: “Su olor llenaba la habitación. Estaba pelado y tan flaco que era increíble que viviera” (152) pareciera venir a completar esa secuencia de la manera más cruenta. El chico parece haber perdido su condición de humanidad: él es también un residuo, un sin parte, la vida nuda. El niño del patio del vecino irrumpe en un paisaje social y urbano aparentemente normalizado, pero que en realidad está en proceso de descomposición, como la sociedad que lo rodea. El archivo de casos sociales de niños abandonados que registra la memoria de Paula es la suma

de los residuos sociales que cercan y modulan la vida personal, el fracaso de los ideales y las decepciones sentimentales³. Del otro lado, del lado oscuro de la geografía barrial, *de la casa del vecino*, llega ese niño que *aparece y desaparece* a voluntad, que porta en el cuerpo las *marcas* de los malos tratos, y está en la frontera de la animalidad, pero también de la existencia. Su pulsión de muerte vendría a representar, no solo el cierre hiperbólico de una historia imposible de aprehender sino, en un plano ya no individual sino social, lo que la psicoanalista Lila María Feldman (2024) denomina *crueldad*, y a la que define como “esa organización deshistorizante de la violencia frente a lo que puede perturbar un orden dado”, organización que la auto-legitima y naturaliza.

29. La trampa acaba por cerrarse: el sacrificio se consumará en el centro mismo de la casa ideal, *intervenida* por la ubicuidad de lo siniestro. La oscilación entre la realidad y la pesadilla, que ha preservado la ambigüedad a lo largo del relato, halla finalmente un límite, y es el cuerpo, en su materialidad sensible, el que opera la distinción: “Paula quiso correr, pero, como en las pesadillas, el cuerpo se negaba a darse vuelta, algo la mantenía clavada en la puerta de la habitación. Pero no estaba soñando. En los sueños no se siente dolor” (152).
30. El cuerpo del niño de la casa del vecino es un residuo —un detrito— de humanidad; los de los niños del orfanato son detritus sociales. Paula será posiblemente el detritus de una normalidad cuya existencia es puesta en duda. Según Feldman, “Los detritus son un modo en que la materia cuenta su propia historia”. Metafóricamente, quizás podríamos interpretar que, en estos relatos de Mariana Enríquez, los detritus cuentan la Historia de un país, la Argentina, que sufre mutaciones radicalmente regresivas.

2. La casa como enigma

31. “El patio del vecino” es un cuento que guarda una estrecha relación con “La casa de Adela”, en la medida en que hay entre ambos elementos comunes y esquemas comparables, aunque la resolución, tanto a nivel de la historia como del discurso, difiera. “La casa de Adela” concentra una serie de rasgos góticos que casi podríamos calificar de canónicos, si no fuera

3 A poner en relación, sin duda, con los archivos de chicos desaparecidos en “Chicos que faltan”, en *Los peligros de fumar en la cama* (2017).

porque el contexto en el que se despliega es histórica y geográficamente muy circunstanciado.

32. Esta vez los protagonistas son tres niños: dos hermanos, Pablo y la narradora, Clara; y una amiga y vecina, Adela. En el centro de la arquitectura narrativa hay también una casa, que se adecúa mucho más que los espacios precedentes a las reglas del género, porque se trata de la clásica casa abandonada. Pero también hay otra casa, acogedora y opulenta, que es la de la familia de Adela, donde se gestan los acontecimientos que conducirán al drama final, y que es, a su vez, una anomalía, por hallarse situada en un barrio gris de clase media, donde se distingue de todas las otras. Observamos entonces una diversificación interesante de los espacios: en el barrio, que engloba a sus habitantes y tiene un papel en la historia, se alinean la casa de los hermanos –más pequeña, más modesta, menos equipada—, la casa de Adela, “tan diferente que parecía un castillo, y sus habitantes, los señores, y nosotros, los siervos en nuestras casas cuadradas de cemento con jardines raquíticos”. (65); y la casa abandonada:

La casa no tenía nada especial a primera vista, pero si se le prestaba atención, había detalles inquietantes. Las ventanas estaban tapiadas, cerradas completamente, con ladrillos. ¿Para evitar que alguien entrara o que algo saliera? La puerta de hierro estaba pintada de marrón oscuro: parece sangre seca, dijo Adela (71).

33. Si bien más adelante nos detendremos en las características de la casa abandonada, no podemos sino señalar el uso reiterativo de ciertos términos de comparación que jalonan la construcción de espacios inquietantes, como el del color a sangre seca, que ya habíamos visto cumplir la misma función en “La Hostería”.
34. A ese enclave misterioso que da origen a las más variadas hipótesis, siempre generadoras de un temor difícil de explicar, se suma otro componente anómalo, no ya en el plano del espacio sino en el de los personajes. A Adela, la vecina rica, le falta un brazo:

Le faltaba desde el hombro. Tenía ahí una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía para nada. Los padres de Adela decían que había nacido así, que era un defecto congénito. Muchos otros le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina (66).

35. Observamos por ende que el personaje de Adela es portador de una doble marca distintiva, que a la vez conlleva una asignación a ciertas categorías, una pertenencia: la de clase, que la define como alguien que está por encima y tiene más que los otros chicos del barrio; la de la mutilación como signo de privación, que la sitúa en inferioridad de condiciones para quienes la ven o los que no quieren mirarla. En ese sentido, Adela integra la categoría de las mujeres monstruosas que pueblan la obra de Enríquez, la mayoría de las cuales presenta cuerpos menguados, disfuncionales o degradados, sea por exceso o por carencia. Ella no parece acomplejada por su anomalía, a la que utiliza como soporte de historias imaginarias y crueles, como las distintas versiones que da para explicar la ausencia del brazo, y que no solo no coinciden con la versión paterna, sino que varían según las circunstancias.

36. La primera asociación que nos inspira se refiere a la actitud fronteriza, entre agresiva y provocadora, con la que impone la visión y el contacto con su muñón a los demás: “Si veía repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rosar el brazo del otro con el apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas” (66). La misma que adoptan el “chico sucio” del relato homónimo y la mujer quemada que se exhibe en el metro en “Las cosas que perdimos en el fuego”; aunque la mutilación de esta última sea mucho más elaborada tanto desde el punto de vista visual como simbólico:

[...] subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. Algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado: algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos, algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos... (186).

37. La diferencia, asumida como un desafío a la normalidad, se impone como reivindicación identitaria. Sea natural o adquirida, la monstruosidad que los otros ven con temor o repugnancia redefine los límites del mundo, modifica los criterios de inclusión o exclusión, incorpora un nuevo horizonte de posibles. Esos cuerpos deformes –por incompletos, sucios, enfermos o voluntariamente destruidos por otros o por sí mismos– representan, cada uno a su manera, las fallas de la normalidad. Para que ellos sean como son, los mandatos de la sociedad organizada que predica la buena conciencia, o las leyes naturales de la biología no han sido, en algún punto, ni respetados ni cumplidos. Esos cuerpos son a la vez lo que les falta y lo que les sobra, lo que ha sido hecho –o no– con ellos, el espejo inverso de una

comunidad fallida. Ir al contacto con el otro, obligarlo a mirar de cerca, es no solo enfrentarlo con sus propias contradicciones sino desgarrar definitivamente el velo de toda compasión hipócrita. Que fuesen así o lo hubiesen devenido, esos cuerpos afirman su lugar en el mundo, son espacios marcados en los que la crueldad ordinaria ya no tiene cabida, y que de alguna manera adquieren la dimensión de lo sagrado.

38. También la adicción a los relatos de terror que los tres niños desarrollan en “La casa de Adela” es una suerte de anomalía. No solo porque se convierte en una obsesión, sino porque da lugar a una multiplicación infinita, a una especie de desmesurada puesta en abismo de las historias: relatos narrados por alguna persona conocida o por los rumores circulantes, ecos de horribles delitos, relatos inventados por los niños y la declinación de sus variantes, relatos leídos en libros o vistos en películas... Los hilos de las historias, tanto en la ficción de los cuentos como en las estrategias discursivas del libro real que estamos leyendo, son retomados una y otra vez, tejidos y vueltos a tejer, hasta formar una densa red, una tela de araña que nos atrapa, una trampa sin salida que nos obliga a mirar el mundo y a nosotros mismos tal y como somos y quizás no quisiéramos ser.
39. La fascinación por las historias morbosas es plenamente compartida por los dos niños mayores. En cuanto a la narradora, ella percibe desde el principio indicios, señales, resquicios que la asustan y la descolocan. Los tres recorren lo que podríamos llamar un camino iniciático, una progresión obstinada que los acerca cada vez más al núcleo de lo siniestro. Hasta que las historias se vuelven insuficientes, y crece poco a poco la necesidad de la experiencia.
40. La casa abandonada parece convocarlos con su extrañeza, y la aproximación será gradual, lo que exacerba la tensión dramática. Los signos ominosos están presentes ya desde el jardín, en el que se adicionan las incongruencias. Otro de los motivos recurrentes, el de la sequía y la ausencia de plantas verdes: “el pasto parecía quemado. Arrasado. Era amarillo y corto, ni un yuyo verde” (71) sienta la hipótesis de un micro-clima propio a ese espacio acotado en el centro del cual la casa zumba y vibra, como un organismo vivo. La conclusión de la narradora resume a la vez su temor y su lucidez: “esa casa es mala y no se esconden ladrones, *se esconde un bicho que tiembla, se esconde algo que no tiene que salir*” (72) (el subrayado es nuestro).

41. Algo indefinible, oculto, que late en el centro del misterio y que atemoriza al barrio, en el cual circulan relatos inverificables sobre la historia de la casa. Las voces de los vecinos dan versiones diversas, en cuyos intersticios se cuele una forma explícita de distinción social basada en las diferencias de origen y el color de la piel: “Eran bien morochos los albañiles. Y los viejitos eran rubios, transparentes. Como vos, como Adelita, como tu mamá. Polacos debían ser. Algo así.”, dice don Justo (72). Tanto el contenido de la afirmación como la ideología que subyace, atribuyendo implícitamente una forma de superioridad a la población de origen europeo por sobre las poblaciones nativas, apunta a confirmar la pertenencia de los habitantes del barrio a la que fuese la clase media argentina.
42. Desde el punto de vista temporal, vemos que, como en muchos otros de los relatos de la colección, se verifica una superposición de tiempos idos que se deslizan en la evocación y crean un extraño efecto de simultaneidad. La hermana menor cuenta los hechos desde su mirada adulta, es decir veinte años después del momento en que los niños deciden entrar en la casa. La lectura del presente no es solo rememoración, memoria de la infancia –huella– sino interpretación reflexiva y perpleja sobre lo ocurrido. Y a esa evocación se alían otros pasados comunitarios, un sustrato de creencias y supersticiones, prejuicios y posicionamientos que colaboran en la construcción del contexto social e histórico.
43. Resulta entonces cada vez más claro que la casa abandonada ocupa un lugar preponderante en esa máquina de fabricar relatos que es la adicción a las historias de terror de Adela y Pablo, puesto que además los genera entre los otros vecinos e incluso entre los padres.
44. Una prueba de esa densidad simbólica de la casa abandonada es un giro discursivo: la narradora comienza a hablar de ella como de un sujeto vivo, atribuyéndole no solo poderes, sino actos. La casa *atrae* a Pablo y a Adela, que parecen mantener largos diálogos mudos con ella. La casa *les cuenta* historias que solo ellos escuchan y que luego transmiten a la niña; historias en las que se impone la extrañeza como un componente esencial e imposible de interpretable. Pero lo que aparece cada vez con mayor claridad en esas aproximaciones sucesivas, que oscilan entre lo que podrían ser *huellas* testimoniales de hechos verdaderos y ficciones producidas a partir de los restos –de lo que queda– de esas vidas que ya no están, es que *algo* en la casa está vivo: “una canilla que no dejaba de gotear porque lo que vivía

en la casa necesitaba agua” (73). Finalmente, y a pesar de las dudas de la narradora y una cierta presciencia de Adela, que parece aprehender la empresa desde otra perspectiva, los tres niños deciden penetrar de noche en la casa abandonada.

45. La narradora adulta evoca, en su mirada retrospectiva, otro tipo de señales ominosas que se han instalado en el barrio desde entonces, y que producen también sentimientos de rechazo y de miedo en los habitantes. Son señales que apuntan a los procesos de degradación social y económica que ha sufrido desde entonces la sociedad argentina, en la que los peligros latentes ocultos en la casa embrujada han devenido amenazas visibles de violencia social y delictiva:

Los chicos jugaban en la calle hasta tarde en el barrio. Ahora no es así. Ahora es un barrio pobre y peligroso, los vecinos no salen, tienen miedo de que les roben, tienen miedo de los adolescentes que toman vino en las esquinas y a veces se pelean a tiros (74).

46. Las sucesivas crisis económicas, el desclasamiento consecuente, la ruptura del vínculo social solidario, la violencia arbitraria, se suman a las tinieblas históricas encerradas en la casa abandonada de la niñez, en una suerte de externalización de los demonios, que no son los mismos, pero cuyos efectos son comparables. En esa grieta temporal de veinte años que separa a la niña testigo de la desaparición de Adela de la adulta que la reconstruye, se depositan capas sucesivas de desconcierto, sufrimiento y abandono, en las que se leen las formas en las cuales ese *algo* que antes estaba encerrado ha invadido las calles hasta desalojar de ellas a sus habitantes, quienes son ahora, paradójicamente, los que se esconden. Que son los restos de un pasado socialmente apacible, desaparecido como Adela, deglutido por los mismos monstruos.

47. La incursión de los niños parece programada por poderes invisibles: Adela aparece “iluminada”, “conectada”, la puerta está entreabierta, y en el interior hay una luz inexplicada. Los signos inquietantes se manifiestan paulatinamente: la casa “zumbaba como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes” (75) y Adela se adentra en ella sin vacilaciones, ya lejos de este mundo en el que los hermanos le hablan, ya absorbida por la ajenidad del sortilegio. En la sala hay estantes con restos, uñas y dientes, vestigios de cuerpos ausentes, quizás archivos de un horror pasado o testimonios de suplicios silenciados. La luz se extingue cuando entran en la habitación eterna, aquella que “no terminaba nunca o sus

límites estaban demasiado lejos para ser iluminados por una linterna” (77). Domina la sensación de que la casa vive y se expande, incontrolable en su misterio; sensación que se agudiza hasta el terror cuando Adela franquea una puerta que se cierra a sus espaldas y que no volverá a abrirse. Luego de tragarla, la casa parece expulsar a los hermanos mientras la impalpable presencia de “alguien” cierra la puerta desde adentro y sella el tránsito de la amiga anómala a un mundo sin nombre y sin retorno. El zumbido se detiene entonces, como si la casa se retirara, se ensimismara, se abismara en su propia oscuridad, luego de haberse cobrado la presa designada. El regreso al mundo de lo real cotidiano con la intervención de los padres, los vecinos y la policía, solo sirve para constatar lo imposible: “Nunca la encontraron, ni viva ni muerta” (78).

48. Pero la casa –la desaparición– sigue produciendo relatos: lo que los adultos encuentran en el interior contradice totalmente lo vivido por los niños; nada de lo que ellos vieron persiste, no hay ninguna puerta cerrada ni habitación inaccesible. La ruptura entre lo supuestamente real y lo supuestamente ficticio, entre la vida y el imaginario, habilita la contradicción entre verdad y mentira. La citación apenas encubierta de las palabras de Jorge Rafael Videla al definir lo que era un desaparecido, pronunciadas en la famosa conferencia de prensa de diciembre de 1979: “[Un desaparecido] es una incógnita, un desaparecido no tiene entidad, no está, *ni vivo ni muerto*, es un desaparecido”, apunta a un tercer nivel, el subtexto de la historia de la dictadura, que a su vez implica una realidad y una ficción, un serie de actos criminales verdaderos y un discurso del poder falso. Así como la experiencia vivida por los niños resulta inverosímil para la racionalidad de los adultos, las desapariciones constantes de ciudadanos durante la dictadura pudieron resultar en un principio inverosímiles para el argentino medio sin compromiso político, porque el procedimiento quebraba todos los marcos de significación conocidos hasta entonces, destituía los símbolos y anulaba el sentido de toda ley. Como señala Nelly Richard (Cultura 5), citada por Zamorano Diez:

Todo el marco de significación que organizaba las palabras fue violentamente desalojado por el quiebre dictatorial. Cultura, política y democracia, extraviaron sus definiciones al trastornarse la red histórica de atributos y legitimidades (1998; 97).

49. Ante lo impensable, la razón vacila. Lo que no puede ser, es; lo que no queríamos que fuera ha sucedido, y no hemos podido o sabido impedirlo.

Entre la sideración y la culpa, el hermano de la narradora enloquece y acaba suicidándose. El sistema autoritario implica una “sustracción o resta sistemática de inscripción” (Zamorano Diez: 105), y el camino a la verdad habrá de recoger los *fragmentos* y *residuos* de lo no representado para reconstruir una lectura –una historia– posible.

50. La sociedad argentina, como la narradora y su hermano, está aún ahora, y a pesar de todo el camino recorrido por las políticas de memoria, verdad y justicia, en la encrucijada no definitivamente resuelta de dos relatos incompatibles. La Adela soñada por Pablo después de su desaparición es más *monstruosa* que nunca: a la ausencia del brazo, cuyo origen también se disputan varios relatos, se suman en la imagen onírica otros rasgos que la travisten en desaparecida torturada: “nuestra amiga no tenía ni uñas ni dientes, sangraba por la boca, sangraban sus manos” (79). En el subtexto de la realidad histórica, la imagen no tiene nada de irreal.
51. Un barrio apacible de clase media que aloja una vecina marcada en su cuerpo y *extrañada* –enajenada– en su imaginario, una casa embrujada cuyos misterios nunca terminan de dilucidarse, dos hermanos “normales” devorados por el entrelazamiento dramático de los hechos, unos padres superados por los acontecimientos – “A los padres una vida entera de crisis y dictaduras los había enloquecido” (Entrevista a Mariana Enríquez, 25/01/24)–; una desaparición sin rastros y rastros que no se sabe a quién pertenecieron, cuerpos faltantes, un archivo ominoso pero invisible, una multiplicidad de relatos en tensión... La analogía con las secuelas de la tragedia de los setenta en el seno de la sociedad argentina autoriza la inclusión del horror como un ingrediente necesario, cuyas huellas y restos persisten en cada espacio, en cada memoria, en cada pesadilla. Mariana Enríquez declara, en una entrevista, que en su literatura “El terror nace del realismo, de lo real reconocible, verosímil, cotidiano, y que incluso *surge de él* y se va distorsionando hasta volverse horrible” [Entrevista a Mariana Enríquez, 25/01/24]. No se trata, pues, de la intrusión en la vida cotidiana de un horror procedente de *otro mundo*, sino de una emergencia de lo que está presente sin ser visto o dicho, una forma de revelación del espanto que el tiempo ha depositado en *este mundo*. Y una vez que esa epifanía, desnuda de toda sacralidad, se manifiesta, el gesto y la palabra populares la incorporan a una serie, se la apropian, *la inscriben* en la vida del barrio y en la historia de Argentina, sin necesidad de cambiar las fórmulas, porque el tiempo es *repetición* –“Desde que Pablo se mató, vuelvo a la casa” (79)– y las pre-

guntas son siempre las mismas: “Los chicos del barrio saben lo que pasó ahí dentro. En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?, dice una pintada” (79).

52. Pintadas que en cada período de la historia, *antes, durante y después* de la dictadura, aluden a un nombre distinto y a una situación idéntica; a los que faltan fuera de toda lógica y ley, a los que *desaparecen* como Julio López, Santiago Maldonado, Tehuel de la Torre y tantos otros; a las mujeres asesinadas o raptadas convocadas por las novelas de Dolores Reyes; a los niños que dejan de estar y son devorados por las redes delictuales. La sociedad en su conjunto no ha hallado en general las respuestas, las instituciones no se han esforzado por dilucidar los misterios. El cuento de Mariana Enríquez propone una que reúne todas las huellas y los restos en una forma de eternidad: “Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene fuera: ¡Aquí vive Adela, cuidado!” (80). Eternidad no exenta de peligro, sea porque Adela es una criatura del mal, sea porque las huellas que el mal deja en quienes fueron sus víctimas siguen esperando la palabra que las diga.
53. La casa de Adela instala una serie de figuras simbólicas cuyos sentidos se multiplican y se superponen, trazando una progresión coherente que va de lo individual a lo colectivo, del barrio a la nación, del horror onírico o imaginario al horror social y político. Los cuerpos están atravesados por esas capas de tiempo y de violencia, pasado y futuro son instancias especulares que, a pesar de los rituales y los conjuros, no resuelven los enigmas. Adela es un puente entre los mundos y los tiempos, una médium profética, un revelador de los deshechos del pasado siempre vivo. Mariana Enríquez pertenece a esa generación de padres enloquecidos y silencios impuestos, porque no se debe decir lo que no debería suceder y ha sucedido, porque una palabra de más puede costar la vida. Y quizás ese silencio inicial –e iniciático, como la incursión en la casa abandonada– es el que explica la incesante generación de relatos, versiones, rumores, pintadas que tratan de aprehender lo ininteligible. Como si la proliferación de la palabra, oral o escrita, hiciera posible una lectura en la que todas las marcas, restos y deshechos formaran al fin una figura descifrable.

3. El río de los deshechos

54. Esa misma adición de versiones y de perspectivas está presente en “Bajo el agua negra”, relato que, en nuestra opinión, constituye la culminación de una serie, que incluiría “El carrito”, “Ni cumpleaños ni bautismos”, “Chicos que faltan”, y en cierta medida, “Cuando hablábamos con los muertos” (*Los peligros de fumar en la cama*), “El chico sucio”, “Los años intoxicados” y, de manera más oblicua, “El patio del vecino” (*Las cosas que perdimos en el fuego*). Me refiero a los distintos cuentos que sitúan la historia de los personajes en cronotopos precisos, en contextos socio-económicos y políticos que van pautando la progresiva degradación de las condiciones de vida de los ciudadanos argentinos, las fallas de las instituciones, el vértigo inflacionario recurrente, la caída de la clase media en la pobreza y la de la pobreza en la miseria, el abandono, la superstición, la droga y la violencia. Como ya lo hemos señalado en un texto precedente, ciudadanos reales afectados por una extrema vulnerabilidad, precarios, en el sentido que Judith Butler (2010) da a ambos términos – vidas *que no importan*, como lo prueba la muerte del *revenant*–, han sido relegados a las *villas miseria*, en los márgenes de la urbe. Nos parece pertinente recordar a ese respecto el análisis de Boaventura de Sousa Santos sobre los procesos de globalización liberal dominados por una lógica de mercado, para la cual “la dignidad, la seguridad e incluso la supervivencia del ser humano han dejado de ser el valor central” (De Sousa Santos, 2016; 12). Los estragos de la catástrofe social y ecológica están visiblemente inscritos en los cuerpos, como lo muestran los personajes de la mensajera devastada por la droga o el niño deforme que guía a la jueza en su travesía de la villa. Una vez más los monstruos son tangibles, inmediatos, desoladoramente humanos. Y su fragancia es la culminación de un proceso de contaminación previo, que ha condenado a los habitantes a la enfermedad y la desfiguración:

[...] se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel o les destrozaban los brazos y las piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de los felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes (159).

55. Es en ese contexto socio-económico degradado donde se produce la derrota de la razón occidental –representada por la jueza, que ha incriminado a los policías culpables del asesinato– frente a la potencia afectiva de la creencia, representada por la procesión de los habitantes de la villa que

portan en majestad al *muerto que espera soñando* (Enríquez, 2016; 173) (ver María Semilla Durán, 2019).

56. Recordemos una vez más que el relato *emerge* de un hecho real⁴; que el ahogado tenía nombre y apellido, que los responsables son miembros de la institución policial, y que bajo formas diferentes, esos dramas se reproducen día tras día, porque las víctimas forman parte de un espacio social y físico condenado, ya que sujeto a una “limpieza” punitiva.
57. También en este caso, como en “La casa de Adela”, seguimos la mirada-testigo de la narradora, una visitante –la jueza– que proviene de otro mundo por su categoría socio-profesional, y que recorre también un camino iniciático al internarse en los vericuetos de la villa. Podríamos hablar de una verdadera catábasis, de un descenso a los infiernos de lo real, donde el fantasma se materializa al tomar la forma del *revenant*: “Emanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa, y algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron [...]” (162), y arrastra consigo “un halo tóxico que paraliza a la comunidad y la sume en una suerte de muerte simbólica” (Semilla Durán, 2019 ; 271). El resucitado se esconde en una *casa abandonada* en el fondo de la villa: una vez más lo impensable se aloja en un espacio canónico del género, aunque su situación espacio-temporal difiera radicalmente de los modelos. Pero ¿acaso hay, en el presente de la narración, un lugar más siniestro que la Villa Moreno, a orillas del Riachuelo, en el conurbano de la ciudad de Buenos Aires?
58. Cuando la jueza acuda a la villa para conocer la situación real y desechar el mito del *revenant*, verá cómo, de los monstruos a los zombis, los diversos cuerpos del horror se suman en una procesión buñuelesca, que porta en majestad al muerto que ha salido del agua, en una suerte de resurrección irónica. Como en “El patio del vecino” o “La casa de Adela”, también aquí el relato se organiza en torno a un lugar simbólico –el patio, la casa, el río– síntesis y archivo de las miserias y dolores acumulados y siempre latentes en el espesor del tiempo. En el fondo de ese río no sólo están los restos – en su doble sentido– de los adolescentes asesinados por la policía:

4 Nos referimos, entre otros, al caso de Ezequiel Demonty, arrojado al agua con dos de sus amigos por una patrulla al mando del oficial subinspector Gastón Javier Somohano el 14 de septiembre de 2002. Los amigos lograron salvarse, Ezequiel no sabía nadar y se ahogó.

Los policías empezaron a tirar gente al agua [...] Y la mayoría de los que tiraron se murieron [...] Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron (171),

59. sino que el texto convoca, por asociación implícita, la memoria colectiva de otros cuerpos, los de los desaparecidos por la dictadura de los años 70, arrojados vivos desde aviones de la Marina al Río de la Plata. Sin olvidar que el apellido del *revenant* es López, como el de Julio López, uno de los desaparecidos de la democracia.

60. Sería interesante en este punto atenernos al razonamiento de Geneviève Boucher, Michel Fournier y Judith Sribnai, (*Quand les revenants hantent le texte*, 2014), cuando se interrogan, desde un punto de vista sociocrítico, sobre la funcionalidad de la figura del fantasma en la literatura:

Les fantômes dialoguent aussi avec l'histoire : leur action problématise l'expérience temporelle en brouillant la linéarité. Anachroniques par définition, ils sont les représentants d'un monde, de valeurs et de pratiques appartenant à un passé plus ou moins lointain, plus ou moins révolu, mais néanmoins *greffé sur le présent*. Non seulement les fantômes sont des figures privilégiées pour penser le rapport à l'histoire, mais l'histoire est elle-même fantomatique puisqu'elle ne s'écrit qu'en exhumant les morts, qu'en faisant revivre les trépassés. (s/n)

61. El “injerto sobre el presente” de los muertos del pasado, arrojados al río en el transcurso de un genocidio político, desnuda la transición hacia los monstruos del presente, víctimas del genocidio social, a la vez mutantes y deshechos. La figura del *revivido* es esencialmente ambigua: el cuerpo aparece, pero no actúa ni se expresa, sólo sueña. Ignoramos si es su cuerpo o su sueño el que logra federar a los *sobrevivientes* en esa procesión que recrea a la vez la comunidad y la comunión.

62. En el fondo de ese río yacen también —y ello con una potencia que algunos cuentos anunciaban pero que en éste alcanza una suerte de apoteosis— los deshechos de la industria cercana, de las basuras domésticas, restos de naufragios, derrames de líquidos tóxicos, sustancias orgánicas en descomposición. Esos deshechos que ahora el cura villero ve como una suerte de tapadera, en su doble sentido de cubrir y ocultar, depositada allí conscientemente para obstruir, como en el caso de la casa abandonada en la que desaparece Adela, ese *algo* que no debía salir ni despertarse: “Ese chico despertó lo que dormía debajo del agua. [...] Estaban tapando algo, ino

querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro!” (170). Como el *revenant* de la historia, el inexorable retorno de lo inhibido late en los muros de la hostería, exhala su hedor a podredumbre o muerte en la casa del vecino, e invade *la casa de la vecina* cuando el monstruo se instala en su habitación; ocupa las dimensiones sobrenaturales de la casa abandonada en la que se pierde Adela, desborda en la imposible crecida del río negro y muerto. Congelado en el tiempo, *despierto* por intermitencias, acechante siempre, se revele o no su enigma, no hay ni espacio ni tiempo en el que no se manifieste. Sumergida por la ola infectada y por la comunidad reconstituida en la transfiguración de sus abyecciones naturalizadas, es la construcción misma de lo real la que se derrumba. La abyección, en el sentido que le atribuye Julia Kristeva: “ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » (Kristeva, 1980; 12), invade un territorio en el que ningún orden, ni límite, ni regla tiene vigencia. Procede del sistema mismo que las fija, de su inagotable capacidad de destrucción. Y se despliega en un doble movimiento: de la villa al río, del río a la villa, hasta que se produce el desborde y se anulan los límites. Si la casa abandonada se traga a Adela, la médium, la conectada; el río se tragará probablemente a los habitantes de la villa que integran la procesión de los creyentes en el poder de lo irracional, y también a la jueza, cuya racionalidad ha resultado inútil en la circunstancia, a pesar de todos los esfuerzos que ha hecho para leer los hechos según sus dictados. Si algunos autores (ver Adriana Lía Goicochea, María Gabriela Rodríguez, Natalia Puertas, 2001) han señalado pertinentemente que el tipo de literatura que hoy denominamos neo-gótico practica una estética que entrelaza lo emocional y lo racional para poner al descubierto la falibilidad de la condición humana, en el caso de “Bajo el agua negra” vemos que tanto uno como el otro son inoperantes frente a ese “algo” multiforme que arrasa con los restos –los deshechos– de lo que fue o quiso ser–una comunidad viable.

63. Y en este caso el orden que ha sido perturbado es el del respeto y la protección de *todas las vidas*. El retorno del muerto rompe con los marcos diferenciales de inclusión/exclusión definidos por la organización social, al hacer de su muerte un estandarte y devolverle el duelo del que se lo había privado.

64. Hemos visto cómo, en cada uno de los relatos escogidos, narradoras y personajes que pertenecen a la clase media protagonizan intrusiones en espacios degradados donde las consecuencias de las sucesivas crisis econó-

micas, de políticas depredadoras y derivas institucionales las confrontan con universos oscuros e indescifrables, donde su salud mental y sus vidas mismas están en peligro. Esos espacios, poblados sea por remanencias de pasados letales o por los actuales excluidos del sistema, *los que son sin existir*, amenazan su inestable normalidad y materializan la posibilidad de una identificación terrorífica. Cada uno de esos personajes intenta sus propias estrategias de defensa: las dos adolescentes de “La hostería” quieren vengarse de la patrona que ha despedido al padre de Rocío atacando la viabilidad de su empresa; la asistente social de “El patio del vecino” quiere redimirse de su error auxiliando al niño encadenado y sustrayendo así una víctima al sistema, pero no puede escapar a su condena cuando la criatura, que hubiera podido ser imaginaria, hunde los dientes en su carne. Adela y Pablo, cada uno a su manera, quieren alcanzar el *corazón de las tinieblas* que late en la casa abandonada para resolver el enigma que los inquieta: Adela avanza hacia un destino de ajenidad que podría leerse como un retorno a territorios a los que siempre ha pertenecido, mientras que quien paga el precio de la transgresión es el hermano de la narradora, cuya muerte está signada por la marca de la desaparecida. Ezequiel vuelve de la muerte, quizás para reunir a los suyos y salvarlos de una racionalidad que los transforma en residuos desechables. Parece resistir a la fatalidad, como las mujeres que realizan las inmolaciones acotadas en “Las cosas que perdimos con el fuego”. La ola amenaza con volver a sumergirlo, a él y a su comunidad. Pero el relato se detiene antes, y no sabemos si la procesión celebra a un resucitado que la salvará, o si lo acompaña en su muerte definitiva. En los tres primeros relatos las tentativas, guiadas por una suerte de reivindicación inspirada en la justicia –en la buena conciencia– o en el saber, fracasan. Tanto la vecina como Pablo pierden la vida en el intento; Adela pasa a formar parte, al desaparecer, del enigma irresuelto. Este tránsito puede ser un paso intermedio en el fluir que va de la vida a la muerte y viceversa, ya que, como hemos sugerido más arriba, ella parece reconocerse en ese mundo del que, quizás, provenga y al que, en ese caso, regresa. El paso siguiente en esa progresión que intentamos establecer sería el de Ezequiel, el *revenant*, el único que no pertenece a la clase media sino al submundo de los despojados, de los humanos mutantes. El único que vuelve de la muerte, el *casi vivo* que cristaliza el fervor de los *casi muertos*. Si hay allí un gesto de resistencia que la ambigüedad del final del relato autoriza pero no confirma, lo que sí podemos afirmar es que “Las cosas que perdimos en

el fuego” pone en escena una recomposición y síntesis de todas las tentativas precedentes, en la que huellas, marcas y restos se armonizan en una propuesta que ya no es sólo de resistencia sino de poder. Entre la procesión de “los nadies”⁵ que consagran el retorno de Ezequiel y su liderazgo, sin que sepamos si marchan hacia la muerte o la rebelión; y las ceremonias de las brujas reunidas para decidir y controlar la destrucción de sus cuerpos en aras de una revolución radical, falta quizás la explicitación de un signo. En el dominio de la ficción, no sabemos si los excluidos logran articular una estrategia de combate; sí sabemos que la comunión es el camino. En el caso de las feministas, el combate se da en acto y se derrama, aunque el final sea incierto e implique la aceptación –no menos terrorífica– del propio sacrificio como estrategia.

65. Sabemos, por propósitos enunciados en diversas entrevistas, que Mariana Enríquez no alienta ninguna esperanza que pueda disipar la distopía que se cierne sobre las sociedades contemporáneas. Como confirma Elsa Drucaroff, en su lectura de este mismo relato:

La otredad no está teñida de pulsión utópica en este cuento, al contrario: lo que vive bajo el agua negra reúne a víctimas y a inconcebiblemente crueles victimarios en un sometimiento alienado y masivo a un nuevo amo demoníaco. Hay un mal sobrenatural pero no es ajeno al sistema social. No es humano y es al mismo tiempo demasiado humano. Es lo que creó el capitalismo a lo largo de la historia (Drucaroff, 2011; 209).

66. Concordamos en la ausencia de pulsión utópica, aun en “Las cosas que perdimos en el fuego”, relato que parecería estar más cerca de una propuesta renovadora. Pero quizás porque pensamos que los relatos de Enríquez no son construcciones unívocas que se cierran sobre sí mismas, porque las ambigüedades del género nos invitan a pensar alternativas, nos permitimos recordar, con Audran y Sánchez, que:

el monstruo también puede ser una potencia crítica y emancipadora. Bajo esta pulsión afirmativa, los cuerpos y las vidas, sujetados por los mecanismos normalizadores y las tecnologías de inscripción de lo vivo, pueden volverse el umbral que resiste esos mismos dispositivos de sujeción, líneas de desfiguración contra las producciones normativas de subjetividad y de comunidad (Giorgi y Rodríguez, 2019) (2023; 16).

5 Nos permitimos tomar prestada la expresión utilizada por Pino Solanas en el título de su película documental *La dignidad de los nadies* (2005).

Otras lecturas...

67. Ante las *epifanías* iterativas del mal, las marcas, los restos, los desechos parecen relevar de la fatalidad. Pero también se esbozan gestos de resistencia, configuraciones distintas y aún desconocidas. Una reflexión de la psicoanalista Lía María Feldman podría aportar elementos de comprensión susceptibles de articular los relatos analizados desde otra perspectiva. Refiriéndose a la potencia simbólica del detrito –los restos, los despojos–, a ese sedimento de descomposiciones que pueden referir a cuerpos humanos o territorios, a fuentes orgánicas, apunta:

Participan de la descomposición y recomposición de nuevos relieves, o de la piel nueva, cuando una herida o trauma, cicatriza. Lo "leo" como un lugar donde interior y exterior rearman sus intercambios. Me interesa mucho subrayar la potencia del "desecho". Una pregunta que podemos hacernos es cómo lo "minoritario" será capaz de volverse otra cosa (Feldman, 2024).

68. En "La Hostería", los chorizos están destinados a convertirse en detritos que infesten los colchones y provoquen la ruina de la propietaria; es decir, son un arma con la cual los más débiles (Rocío y su padre) tratan de vengarse del más fuerte. En "El patio del vecino" los detritos responden a diversas representaciones: detritos sociales –los niños del orfanato–, detritos orgánicos –la carne podrida–, detritos del cuerpo vivo –el niño monstruoso cuyo acto de canibalismo parece vengar a todos los niños maltratados, entre los cuales se incluye. En la casa embrujada de "La casa de Adela"⁶ hay un orden misterioso de detritos que son también huellas de cuerpos muertos o martirizados; en "Bajo el agua negra" tanto el río como la villa están hechos de residuos. Para Feldman:

[...] detritos es un modo de anudarse de lo nuevo y de lo viejo. Son elementos heterogéneos, residuos desgastados y al mismo tiempo fundamentales para una recomposición. [...] nos interesa la potencia del desecho como fuente y fábrica de material inédito (2024).

69. Podríamos preguntarnos si, en la serie de cuentos que hemos seleccionado para trazar un itinerario que parece conducir ineludiblemente a la propuesta de resistencia organizada y deconstructiva de "Las cosas que perdimos en el fuego", los detritos están vinculados con minorías maltratadas

6 No olvidemos que este relato es el embrión de *Nuestra parte de noche*, novela monumental en la que esta serie de rasgos que estamos señalando se integran en un fresco integral y en la cual el detrito, sea en su sentido literal o figurado, está omnipresente.

—las diversidades sexuales, la infancia, los pobres, los marginales, las mujeres— y los distintos caminos sacrificiales que recorren en sus intentos de extraerse a su condición. Hay saberes que no se saben, terrores infusos, exploraciones mortíferas, ecos de historias sangrientas y de voces fantasmales. Hay desaparecidos y fantasmas, muertos y revividos, monstruos y mutantes. Las adolescentes de “La Hostería” pierden la inocencia en su incursión, y quedan *marcadas* por ella. La narradora de “El patio del vecino” expía su error profesional o su empatía con el sacrificio de su propia vida. Pablo será sacrificado en aras de un tránsito enigmático entre lo real presente y un pasado ominoso. Pero, a pesar de la tragedia anunciada, Ezequiel volverá de la muerte y quizás, por una vez, no sean él y los suyos los sacrificados. Las feministas de “Las cosas que perdimos en el fuego” no sólo resignifican el sentido y el alcance del sacrificio, sino que, cada vez menos minoritarias, intentan imponer su ley, que es la de invertir el signo del poder. Ellas, cuyos cuerpos son, literal y metafóricamente, deshechos, no sólo cuentan con ellos su propia historia sino que generan un material inédito. Así, la mutación no es solo una consecuencia de sistemas de opresión criminales, sino una propuesta revolucionaria que conlleva metamorfosis radicales. Los sueños según Feldman, “[...] no existirían sin desechos, restos, y son un enormísimo modo de convertirlos en presente y futuro. Vaya paradoja, soñar es también un modo de contar con un pasado, un modo de escribir la memoria del pasado” (versión web, contratapa).

70. El sueño de Ezequiel puede estar inscribiendo en la historia los desechos que habían sido expulsados de ella, los de su comunidad. En esa intrincación de lo íntimo y lo histórico, del pasado y del presente, se abre quizás un intersticio que permita rediseñar el mundo. Así como el horror emerge de lo real, quizás la resistencia pueda emerger de los detritos.

Bibliografía

AUDRAN M. y SÁNCHEZ S. (Coords.) (2023), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico; 9). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2221-2>. Disponible en <https://tinyurl.com/mvsvx699>

M.A. SEMILLA DURÁN, «Huellas, marcas, restos. La descomposición política y social...»

BLANCO MARTÍN Carlos Javier, “Ensayo sobre el terror”, *A parte Rei, Revista de Filosofía*, ISSN 1137-8204, ISSN-e 2172-9069 n°36, 2004, p. 14. serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/blanco36.pdf

BOUCHER Geneviève, FOURNIER Michel, SRIBNAI Judith, « Quand les revenants hantent le texte », *Revue en ligne Analyses*, Université d’Ottawa, www.revue-analyses.org, vol. 9, n° 1, hiver 2014, p. 296-302.

DE SOUSA SANTOS Boaventura, *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, Ediciones Akal (2° ed.), Madrid, 2016.

DRUCAROFF Elsa, “La vida se abre camino, pero la muerte también”, en Audran, M. y Sánchez, S. (Coords.) (2023), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico; 9), p. 183-220. <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2221-2>. Disponible en: <https://tinyurl.com/4yd7hkj4>

ENRÍQUEZ Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2017.

_____, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2016.

FELDMAN Lía María, “Los detritos y la potencia del deshecho”, *Página 12*, contratapa, 24 de junio de 2024, versión en línea: <https://www.pagina12.com.ar/746697-los-detritos-y-la-potencia-del-desecho>

GIORGI G., “Política del monstruo”, *Revista Iberoamericana*, LXXXV (227), p. 323-329. Recuperado de: <https://revista.iberamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamerican/article/view/6575/6751>

GOICOCHEA Adriana Lía, RODRÍGUEZ María Gabriela, PUERTAS Natalia, “El modo gótico: una perspectiva para pensar lo humano”, *Anuario Pilquen*, 2019, ISSN 2618-1967 <http://revela.uncoma.edu.ar/htdoc/revela/index.php/anuariocurza/article/view/2415/pdf>

M.A. SEMILLA DURÁN, «Huellas, marcas, restos. La descomposición política y social...»

JAQUERO ESPARCIA Alejandro, “La literatura gótica llega al Nuevo Sur” , *Babel- Afial*, no. 29, [Babel- Afial, no. 29, 2020], p. 161-166.

JÁUREGUI Carlos, *Canibalia: canibalismo, calibalismo y antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L.; 1er édition (1 février 2008).

MATURANA Humberto, *Emociones y lenguaje en educación y política*, Buenos Aires, Editorial Dolmen, 2001.

MBEMBE Achille *Necropolítica*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina, 2011. Introducción y traducción de Elisabeth Falomir Archambault. <https://aphuuruguay.files.wordpress.com/.../achillr-mbrmbr-necro>. Versión original: « Necropolitique », *Traversées*, diasporas, modernités. *Raisons politiques* n° 21, Paris, Presses de Sciences Po, 2006.

OCASIO-RIVERA Wanda I, *Metáforas extremas del neoliberalismo en la literatura latinoamericana*, Dissertation Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana Champaign, 2015. <https://www.ideals.illinois.edu> <http://hdl.handle.net/2142/78465>

ROMANO HURTADO Berenice, “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica”, en Romano Hurtado Berenice (coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*, México, 2023, Editora Nómada Sciolibris, p. 9-40.

SÁNCHEZ LEBRIJA Luis Alberto, “Del “terror fantástico” de la novela gótica del siglo XVIII al “horror político” de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez”, en Romano Hurtado, Berenice (coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*, México, 2023, Editora Nómada Sciolibris, p. 48-80.

SEMILLA DURÁN María A., « Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez », *Dossier Novas*

M.A. SEMILLA DURÁN, «Huellas, marcas, restos. La descomposición política y social...»

Narradoras latino-americanas: corpo, memoria, imaginário, REVELL, Universidade de Matto Grosso do Sul, vol. 3 n° 20, 2019, p. 261-276.

_____, “Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enríquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas”, en Audran, M. y Sánchez, S. (Coords.) (2023), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, Ed. FaHCE, IdIHCS, Universidad Nacional de La Plata, 2023, p. 393-428. <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2221-2>. Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/211>

VILA SAN JUAN Sergio, Entrevista a Mariana Enríquez: “Mariana Enríquez. Entre el terror y la realidad”, Fundación Juan March, canal YouTube La March, 25/01/24.

YELOVITCH, I. “El terror social. Vindicación de un género “menor”. Ecocrítica y Ecofeminismo en “Las aguas negras” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez”, en *Tenso Diagonal*, n° 10, diciembre de 2020, p. 112 -122.

ZAMORANO DÍEZ César, Revista de crítica cultural. Pensando (en) la transición. Tesis doctoral BA, Universidad de Valparaíso, 1998, MA, University of Pittsburgh, 2013.