

## **Un fantasma indócil para gente odiosa: los fantasmas como dispositivo crítico de la economía afectiva del odio en Mariana Enriquez**

**SELMA RODAL LINARES**

*UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN*

*selrodlin@gmail.com*

1. En su libro teórico *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, la escritora mexicana Cristina Rivera Garza recupera el poema del escritor salvadoreño Roque Dalton para comparar el trabajo de la escritora con la de una forense. La forense hace hablar a los muertos, interroga al cadáver para adentrarse en lo que fue su vida. A partir de la lectura de los restos y las escrituras que atraviesan el cuerpo, la forense crea la ficha anamnésica, que es una historia y un registro de esa conversación. Para Rivera Garza, los escritos que se producen en condiciones de necropolítica son fichas anamnésicas de la cultura. Si bien la narrativa de Enriquez no sería una “necroescritura desapropiacionista” (Rivera Garza, 2019); definitivamente es una escritura que se propone continuar una conversación con los muertos. En su obra los muertos aparecen como indóciles, inquiridores irónicos, a veces incluso acosadores, vengativos y molestos que aparecen en la vida de los vivientes para recriminar el olvido.
  2. En este artículo mi intención es indagar en la figura del “fantasma”, uno de los tropos más empleados por Enriquez y, por lo mismo, más estudiados dentro de la crítica literaria dedicada a su obra, pero desde una perspectiva distinta. Quiero mostrar que el fantasma en su último libro de nar-
- 1 El concepto de “necroescritura” nombra prácticas escriturales de autoría plural que a través de mecanismos que desafían las formas tradicionales de producir literatura ponen en escena el carácter comunal del arte. A partir de la apropiación explícita de documentos y lenguajes comunes, busca “enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio” (Rivera Garza, 2019; 19), para ello emplea mecanismos, frecuentemente asociados con las tecnologías digitales, que pueden develar el trabajo colectivo de producción de lo común. En los textos de Enriquez hay algunos mecanismos ficcionales que hacen visible la deuda común y se reelaboran lenguajes y discursos de la cultura popular, pero no pueden ser desapropiacionistas porque el sistema autoral permanece intacto, es decir, hay apropiación de lenguajes comunes no prestigiosos, pero el proceso escritural no pone de manifiesto esta “coautoría”, por lo que la figura de la autora no se problematiza, ni se interrumpe la propiedad privada.

rativa corta, *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) no es un personaje sino una imagen performativa. En el universo de Enriquez los fantasmas no son almas sin cuerpo, sino que su cuerpo hace visible el trauma social como proceso de metamorfosis total comunitaria. En los fantasmas del libro lo que está presente es la pérdida, la negación de una posibilidad frustrada de origen. Con la muerte, el fantasma se convierte en una imagen del afecto político compartido, una zona de intensidades que manifiesta las formas en las que las emociones circulan en la comunidad.

3. Desde mi perspectiva, el cuento “Mis muertos tristes” funge como una especie de prólogo que sienta las bases para comprender la performatividad de la espectralidad en los demás cuentos en los que aparecen fantasmas dentro de este libro: “Los pájaros de la noche”, “Julie”, “Un lugar soleado para gente sombría”, “Los himnos de la hienas” y “La mujer que sufre”. A estos dos cuentos se suman las presencias de seres que podrían ser fantasmas, pero que las narradoras descartan como espectrales porque aparecen de carne y hueso: “El cementerio de heladeras” y “Ojos negros”. Para fines demostrativos he decidido centrarme sólo en el análisis de este cuento, dejando para un trabajo posterior mostrar cómo esta estética está presente en los demás.
4. Como han señalado diferentes críticas literarias, la figura del fantasma ha sido un recurso que le ha permitido a la autora hacer visible la situación histórica y política de Argentina. Semilla Durán estudia la variedad de formas fantasmales presentes en los cuentos de la autora<sup>2</sup>, y a pesar de sus diferencias concluye que lo que vincula todas estas expresiones es “la idea de la permanencia, de la transmisión, de la transgeneracionalidad” del horror sobreviviente (2018; 276).
5. Acerca del cuento “Cuando hablábamos con los muertos” (2017), sobre el que más se ha analizado la figura del fantasma, Leandro-Hernández señala que este “retorna al mundo de los vivos para que su memoria sea res-

2 Al respecto dice Semilla Durán: “Los cuentos de Mariana Enríquez hacen usos muy diversos de la figura del fantasma, que puede intervenir en el mundo de los vivos, inducir sus comportamientos (‘Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo’) captarlos para que los reemplacen en su función mítica (‘La torre’), o bien incorporarse al mundo de los vivos en una suerte de ‘normalización’ de su paradójica existencia (‘La angelita desenterrada’, ‘Chicos que faltan’). Ecos de episodios reales del pasado pueden también quedar aprisionados en los espacios físicos en los que se han producido (‘La hostería’) o en las fijaciones obsesivas de los personajes (‘El patio del vecino’), y reactivarse ante nuevas presencias o situaciones angustiosas” (2018; 268).

tituida, para que a través de su presencia espectral se mantenga vivo el recuerdo de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura” (2018; 150). Bustamante coincide en que en los relatos de miedo de esta narradora es frecuente que el fantasma retorne para “demandar justicia y memoria”, al mismo tiempo que hacer visible “horrorosas verdades ocultas y silenciadas”, por ello, para esta autora el fantasma es un “cuerpo escrache”, su presencia es alegórica con respecto a las “imágenes fantasmales” que atormentan a las víctimas de la dictadura (2019; 42). Barberán Abad destaca que en la cuentística de Enriquez, las figuras fantasmales tienen diferentes formas, aparecen como psicofonías, voces de ultratumba, manifestaciones sensoriales, apariciones corporales pero lo que desconcierta no es sólo su presencia sobrenatural sino la imposibilidad de articular su historia y comprender qué es lo que buscan y a qué se debe su presencia (2024; 37).

6. A diferencia de los cuentos y novelas anteriores de Enriquez, el fantasma aquí ya no remite a una realidad pasada ni a lxs desaparecidxs. Los fantasmas de “Mis muertos tristes” ya no son alegóricos ni metafóricos, sus muertes son conocidas por todxs porque sucedieron tan sólo unos días antes. Estas muertes a pesar de sus diferencias causales están asociadas con la situación sociopolítica y económica actual de Argentina. Cuando Yujie Zhou entrevistó a la autora sobre su producción reciente, Enriquez señaló: “Estoy trabajando con fantasmas —historias de fantasmas, espectros como ficción del trauma— y también con la crisis económica de Argentina” (2023; 190). Podemos presumir que hablaba de este libro, pues la mayor parte de los relatos tratan acerca de las formas en las que la crisis económica se transfigura en una crisis socio-política. De este modo, me interesa recuperar la forma en la que la propia autora describe a sus fantasmas como “ficciones del trauma<sup>3</sup>”, pues en ese término hay una clave para distinguir cómo la espectralidad crea una imaginación que elabora una relación no causal, sino morfológica y afectiva, entre precariedad económica y precariedad comunitaria.

7. El cuento narra la “epidemia de fantasmas” que se produce en el “peor momento” (Enriquez, 2023; 19) de un barrio de clase media, en donde habita una mujer, la narradora, a la que se le presentan fantasmas. A diferencia de otras personas, que también pueden verlos, la narradora tiene la

3 Ferrada Alarcón también reconoce que el imaginario de lo espectral en la obra de Enriquez sirve para elaborar la memoria traumada del mundo adulto (2022; 108).

habilidad de establecer algún tipo de comunicación con ellos, que en ocasiones, los hace retirarse por un tiempo. Por ello, en cuanto los fantasmas de diversas muertes sucedidas en el barrio empiezan a proliferar, la narradora es buscada por sus vecinos, para ahuyentarlos.

8. Desde un principio la narradora enfatiza la importancia del “barrio” en el que se encuentra su casa: “debo describir el barrio. Porque en el barrio está mi casa [...] El barrio se tornó isla” (Enriquez, 2023; 9). De un lado limita con la avenida que se describe como un “río feo”, la imagen de una modernidad decadente e impersonal; al sur están los monoblocs que es el espacio que en el cuento se asocia con el peligro, tanto por los narcomendistas que habitan ahí como por la violencia de las clases que “están de mal humor porque perdieron un partido de fútbol” (Enriquez, 2023; 9). Al norte colinda con el predio abandonado por el gobierno, que habría de ser un centro deportivo pero está ocupado por “casas pobrísimas” de ladrillo hueco y de chapa y cartón. En contraste, el barrio de su infancia estaba integrado por “viviendas para obreros”, “casas de piedra”, “hermosos jardines pequeños y ventanas altas con persianas de hierro” (Enriquez, 2023; 9), que fueron arruinándose con las innovaciones de “mal gusto” de sus vecinos: “aires acondicionados”, “techos de teja”, “algún piso más arriba construido con materiales diferentes”, pinturas de “colores ridículos”, reemplazo de elementos originales por cosas más baratas (Enriquez, 2023; 9). La explicación del barrio puede remitirnos a la noción de “isla urbana” planteada por Ludmer en *Aquí América Latina*, esta teórica sostiene que en la narrativa latinoamericana contemporánea abundan territorios que están al mismo dentro y fuera de la ciudad, son, en ese sentido, islas porque se encuentra topográfica y topológicamente delimitados, tienen reglas y leyes propias. Como puede verse, el barrio está dentro de un territorio de la miseria y el crimen, sin embargo, está al mismo tiempo fuera, pues sus habitantes se perciben como externos a esta realidad, ajenos a las prácticas de la crueldad que articulan la dinámica social de las villas y las casas ocupadas. La isla-barrio está aislada de ese otro mundo, el de la ciudad central idealizada, de otro momento, que corresponde más con sus expectativas y autoapreciación.

9. Por otro lado, Ludmer destaca que los habitantes de las “islas-urbanas” con frecuencia parecen haber perdido “la sociedad [...] Se definen en plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir todas esas

categorías al mismo tiempo, en sincro y en fusión” (2010; 131). Como veremos más adelante, esto corresponde cabalmente con la relacionalidad de los habitantes del barrio, quienes articulan una subjetividad política otra a partir del odio y la diferenciación con esos “extranjeros”, otros”, de las colindancias. Ludmer señala que el régimen de significación de la isla nos da indicio del carácter postnacional de las identidades narrativas en la literatura latinoamericana actual. La isla pone de manifiesto una territorialización que es escenario del surgimientos de otras subjetividades y políticas, tales como las de los afectos, de producción y destrucción de la vida, del sexo, del lenguaje, de las creencias, entre otras (2010; 136). Las reflexiones de Ludmer concuerdan con la hipótesis que quiero desarrollar aquí, pues nos muestran que la dinámica socio-afectiva que regula las relaciones dentro de la “isla-barrio”, con respecto a sus colindancias, expresa una politicidad que no está inspirada ya en lo “político nacional”, sino que fabrica su propio imaginario.

10. Como en otros cuentos de Mariana Enriquez, desentrañar la naturaleza de la voz narrativa es fundamental para comprender la dinámica social del relato. Sus cuentos no son pronunciados por voces que pretenden objetividad, sino, por el contrario, la prosa está llena de operadores tonales<sup>4</sup> que caracterizan la acción al mismo tiempo que sitúan a la narradora en el contexto social. Desde mi perspectiva, en los cuentos de Enriquez, entender la posición socioeconómica y geográfica de las voces narrativas de sus cuentos nos permite vislumbrar las formas en las que la autora trabaja con la ironía. Es hasta que reconocemos las asimetrías de poder entre los personajes que narran y los que no, que podemos desautomatizar las fórmulas y lugares comunes que emplea la voz narrativa para aludir a los discursos de poder que circulan en la sociedad.
11. Como podemos ver, la descripción que hace la narradora nos da indicio desde un comienzo de su condición de privilegio dentro del espacio social del cuento. La narradora se reconoce a sí misma como “bienpensante”, desprecia a los vecinos por su mal gusto, pero sobre todo, por sus opiniones políticas que distan mucho de lo que ella cree. Señala con ahínco las múltiples formas en las que no pertenece al grupo de los vecinos ni coin-

4 Parto de la noción de operador tonal de Luz Aurora Pimentel: aquellos adjetivos, adverbios y frases que interpelan nuestra subjetividad porque nos proporcionan información acerca de la perspectiva ideológica, ética, estética y moral del narrador, es decir, expresan “una reacción subjetiva por parte del descriptor” (2001; 27).

cide con ellos. Al mismo tiempo, se diferencia también de los habitantes de las villas y los monoblocs, por quienes siente una empatía condescendiente: “cuando la miseria acecha de la forma en que acecha en mi país y en mi ciudad, si hay que recurrir a lo ilegal para sobrevivir, se recurre” (Enriquez, 2023; 10). De este modo, y esto es fundamental para el cuento, la narradora se excluye del antagonismo que el relato teje entre dos subjetividades políticas antagonicas: los vecinos de clase media baja y los “miserables” –la gente de los monoblocs y los ocupas del parque–.

12. A diferencia de los dos grupos la narradora insiste en que su decisión de quedarse en el barrio es voluntaria, pues “podría irse mañana” (Enriquez, 2023; 9); y de hecho es frecuentemente cuestionada y motivada por el exesposo y la hija para abandonar el barrio. La narradora dice quedarse porque su madre “vive” aquí; tiene una relación cercana con este espectro y la presencia de este en la casa le permite revivir el trauma que vivió con ella al final de su enfermedad y elaborar la culpa: “Yo me quedo porque mi madre vive aquí ¿Una muerta puede vivir?” (Enriquez, 2023; 1710). La narradora ostenta cierta indiferencia ante la escalada de inseguridad del barrio, y aunque dice tener miedo de la violencia parece tener mucho más miedo a lo que puedan hacer sus vecinos. Sin embargo, al final del relato la decisión de quedarse se convierte en un gesto “heroico”, de no dejar ir a los fantasmas e impartir justicia. Dice con nostalgia: “Todos ellos, mis muertos tristes, son mi responsabilidad” (Enriquez, 2023; 31). Por el uso de la ironía y la caracterización del personaje, la motivación de esta decisión permanece ambigua es imposible saber si la presencia de los fantasmas para la narradora es una interpelación ética hacia exs otrxs o si su servicio como “medium” es una alternativa personal para procesar la culpa de no haber podido salvar a la madre.

13. La narradora comienza ayudando a las chicas fantasma porque dice que “no podía dejarlas así” (Enriquez, 2023; 17). Pero poco después reconoce que sus acciones son estériles para los espectros y sólo le sirven a los vivos: “Yo no envío los fantasmas a ninguna parte, ni buena ni mala. No hay paz ni cierre. No hay reconciliación. No hay pasaje. Todo eso es ficción. Solo los tranquilizo y evito que reincidan con una frecuencia inaguantable para los vivos por un tiempo” (Enriquez, 2023; 22). La “responsabilidad social” de la narradora surge de la excitación que le produce el poder de ayudar. No me parece accesorio que sea una médico que dejó de trabajar con pacientes y es “administrativa” en una empresa de medicina privada, porque dice ya

no tener “ánimo, paciencia ni pasión” (Enriquez, 2023; 11). En cuanto comienza a prestar un servicio público hacia los vecinos, una acción coherente con su buena consciencia surge en ella una especie de complejo de salvadora que transforma el miedo “en adrenalina”, de hecho, si pasan algunos días sin que los vecinos acudan a ella comienza a impacientarse (Enriquez, 2023; 23).

14. De este modo, no parece que su acción esté motivada por su efecto tranquilizador en los fantasmas sino por su poder en el barrio. Su habilidad de médium le da el poder de decidir a quién ayudar con base en su criterio moral. Cuando el fantasma de Matías, el inocente secuestrado que estuvo tocando las puertas para salvarse, al que nadie abrió, comienza a atormentar a los vecinos, la narradora asume su renuncia a calmarlo como un acto simbólico de justicia, un ajuste de cuentas. Acaso ¿no sería lo más piadoso para Matías intentar calmar al más iracundo y sufriente de todos los fantasmas? En cambio sí ayuda a Paulo, el vecino que dejó morir al fantasma del ladrón borracho porque considera que es difícil juzgar sus acciones, cuando su familia estaba en peligro. Aún así, lo imagina como un “dios barrial con el poder de decidir sobre la muerte de otro” (Enriquez, 2023; 21), imagen que por supuesto desprecia. Este comentario resulta irónico a la luz de sus acciones, que también la ponen en posición de una jueza barrial que reparte la justicia entre los vecinos a partir de su propio criterio.

15. La autodeterminación “heroica” de la narradora coincide con su auto-reconocimiento como superior moralmente con respecto a la gente del barrio. No sólo hace juicios morales de reprobación contra los vecinos, sino apreciaciones positivas sobre sí misma que la colocan en alta estima: “sin embargo, soy una persona bienpensante. Prefiero la ingenuidad y el paternalismo antes que el odio” (Enriquez, 2023; 21); “Pensaba que era una mejor persona” (Enriquez, 2023, 29). Esta narradora, como Silvina –el personaje en el que focaliza la voz narrativa de “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016)–, es incapaz<sup>5</sup> de distinguir sus privilegios y las afinidades que

5 Desde mi perspectiva, el personaje de Silvina ocupa una posición privilegiada con respecto a las mujeres que por el contexto violento en el que viven toman la decisión de quemarse ellas mismas, pues se encuentra en una posición que le permite, hasta cierto punto, tomar decisiones sobre su nivel de participación en el movimiento. Ella se excluye del antagonismo social que atraviesa el relato, su única participación en el colectivo es como la testigo que filma la ceremonia, una posición que coincide con su supuesta objetividad. Para Silvina es incomprensible la acción de quemarse, porque es ajena a contextos en los que la violencia doméstica puede ser tal que las mujeres huyen de esta situación a través de acciones que las ponen en peligro o en condición de explotación. En

comparte con esa clase media, representada por los vecinos, cuyas condiciones de vida son semejantes a la suya.

16. La narradora no pretende reformar el barrio como sí lo querrían sus vecinos, pero permanece también ahí por nostalgia y un deseo de preservar que la conecta con esa clase conservadora. Anhela una vida y un tejido social que ya no existen. La descripción de la belleza perdida del barrio la delata; sus comentarios disimuladamente críticos sobre los modos de vestir y ser sensuales de las chicas asesinadas de quince años; su rechazo ante la serie de televisión de la hija; las renovaciones baratas de los vecinos y su declaración final acerca de preferir a los muertos que a los vivos. La narradora enfatiza con ahínco su diferenciación con respecto a la clase media a la que pertenece y la rodea, los conservadores de derecha, a partir de antítesis que contraponen su buen juicio con la actitud cruel, desalmada y deshonestas de los vecinos:

Es horrible lo que pasa. Pero ellos son todavía más horribles. En las reuniones gritan que pagan sus impuestos (es parcialmente cierto: la mitad evade lo que puede, como todo argentino de clase media), que se compraron armas y hacen cursos para usarlas, y describen las maneras en que piensan que la policía debía actuar: siempre proponen el asesinato, el insulto, el ejemplo medieval o el ojo por ojo, o cosas por el estilo [...] es necesario exhibir las cabezas de estos 'negros' en picas, como en la época de la colonia (Enriquez, 2023; 13).

17. La narradora habla con desprecio del lenguaje del odio que expresa su clase. Dice estar resignada a “ese sentido común que comparten”, porque discutir “esa mentira creíble es una empresa de titanes” (Enriquez, 2023; 13-4). De este modo, los juicios de los vecinos son sólo ruido sin sentido, expresión ignorante y reprobable que no tendría que ser escuchada y debería de escandalizar: “Nadie lo censura, nadie siquiera pone los ojos en blanco” (Enriquez, 2023; 13). Al considerar la voz de los vecinos como homogénea e ignorante, su gusto como barato y feo, la narradora incurre también en el clasismo que critica, pues obvia que el surgimiento de una

el magistral análisis que hace Verónica Gago de la “guerra contra las mujeres” en Latinoamérica, ella refiere a aquellas mujeres que desafían la noción de víctima y su efecto moralizante. Muchas mujeres huyen voluntariamente de un hogar violento a otras formas de violencia, que si bien no son mejores, si “tramitan y dan vía, de manera pragmática, a ese deseo de fuga” (2019; 84). Cabe destacar que Silvina reproduce fórmulas de patriarcado al juzgar los actos de las mujeres ardientes, lo que nos habla de su condición de víctima indirecta del machismo estructural. Ahora bien, aunque los juicios de Silvina puedan estar motivados por sus privilegios, resultan fundamentales para problematizar cualquier identidad hegemónica como subjetividad utópica. Esto lo desarrollé en el artículo (Rodal, 2023).

subjetividad política alternativa, conservadora y de derechas, también se soporta en la misma desigualdad social a la que ella alude para justificar el delito de los habitantes “miserables”.

18. En mi opinión, la construcción de la narradora como un personaje heroico es un procedimiento paródico que busca mostrar cuán desconectada está la retórica de la ciudad letrada<sup>6</sup> de la sensibilidad social de ambos grupos. La hiperbolización de las fórmulas y lugares comunes del discurso de la “buena conciencia” no tiene sólo la intención de ridiculizar el lenguaje del odio, ni de defender el modo de vida criminal a través de sus causas, sino de parodiar el modo en el que nosotros los intelectuales, académicos y opinólogos nos excluimos afectivamente del tejido social como si la realidad que nos toca y nos circunda no comprometiera nuestros juicios<sup>7</sup>. Con esto no quiero decir que el lenguaje del odio no sea terrible y reprobable, sino que quiero resaltar que el procedimiento paródico muestra la complejidad de la tensión social y ridiculiza cualquier fórmula fácil para explicarla: si la retórica del odio que caracteriza a ciertos cuerpos como el mal de la nación es simplista, cuando la ciudad letrada asume que este lenguaje es tan sólo una retórica vacía incurre también en una visión reduccionista de la realidad social, porque encubre los procesos económicos y simbólicos de producción de estos discursos a partir de la desacreditación *ad hominem* de sus productores. Reproduce lo mismo que hace la retórica del odio aunque ideológicamente sus valores sean opuestos.

6 Con “ciudad letrada” me refiero al concepto propuesto por Ángel Rama (1998). Como señala Rama, en la medida en que ha existido desde la colonia una complicidad entre el hombre de las letras y el poder, muchas veces la escritura ha operado como un instrumento de regulación y administración en favor de este último. Para Rama, hay un desacuerdo entre las formas en las que la alta cultura escrita describe la relacionalidad social y los modos de vida que atraviesan la “ciudad real”. Es en esta desconexión donde quiero poner énfasis, la escritura letrada con frecuencia intelectualiza y racionaliza procesos vitales que superan sus marcos epistemológicos. Sus modelos son insuficientes para describir la riqueza material social. Esto no quiere decir que la escritura esté incapacitada, por defecto, para desmontar o cuestionar el poder, sino que debemos de ser críticos acerca de los sesgos y desafíos a los que nos enfrentamos.

7 No coincido con la interpretación de Vilar sobre este aspecto, quien reconoce la ironía de la voz narrativa, pero la descarta porque considera que podría leerse como una exposición “cuasi-pedagógica” de la autora, que enmascarada en la figura de la narradora, busca complicidad con la lectora (2024; 52). Reconoce la facilidad de las descripciones, pero ve en estos elementos una confirmación de su hipótesis sobre el fracaso de la literatura para autorrepresentarse frente a una realidad que la paraliza (2024; 56).

19. En contraste con las explicaciones de la narradora, desde mi perspectiva, los fantasmas funcionan como dispositivos críticos que de manera no explícita muestran las dinámicas de construcción del odio social y los efectos políticos que esto produce en la comunidad en términos afectivos, en la medida en que el fantasma hace presente a *esx otrx* que quiere ser *excludx* por la sociedad porque está demasiado *próximx*. Como mencioné arriba, aquí el fantasma no puede ser pensado como un personaje, pues, como la misma narradora expresa, su naturaleza ontológica vacila<sup>8</sup>. La narradora compara a los fantasmas con su gata, porque señala que como ella son *desmemoriados* y con frecuencia olvidan lo que les pasó. Dice: “Parecen humanos, parecen inteligentes, pero sin embargo son un filamento obligado a repetir. No tienen cerebro, pero tienen algo que podríamos denominar ‘pensante’” (Enriquez, 2023; 23). Mi hipótesis es que el cuento está escenificando una guerra de subjetividades que transforma determinados cuerpos vivos en imágenes del odio, de modo que el fantasma actúa como una imagen-afecto que pone de manifiesto la circulación de los afectos responsable de estas construcciones. Pues, a pesar de no estar vivos, todos los fantasmas del cuento están atravesados por emociones, ponen a circular emociones, no hacen otra cosa que afectar a quienes están *vivxs*.
20. La teórica Mieke Bal analiza el poder performativo que tienen las imágenes-afecto dentro del arte. Este tipo de imágenes no representan afectos, es decir, las emociones no se presentan como su contenido, sino que despiertan y producen afecciones en quien las recibe. Dice Bal: “Entre una percepción que nos inquieta y una acción sobre la que dudamos, surge el afecto. El afecto es una relación temporalmente congelada pero turbulenta, entre la percepción y la acción que coincide con la agencia subjetiva” (Bal, 2022; 67). El fantasma aquí, como la imagen-afecto tiene una dimensión performativa porque es autogenerativo: crea una realidad en presente que nos recuerda al pasado pero que se manifiesta como diferencia, como pérdida sin retorno. La percepción del fantasma nos inquieta, pero es tan perturbadora, que nos conduce a dudar acerca de qué hacer con su presencia. De esta tensión entre percepción y acción surge el afecto. El afecto materializa la relación con el *otrx* como una temporalidad en presente, pero este

8 El único fantasma que puede tener conversaciones dentro del relato es Matías, los demás fantasmas sólo responden preguntas, y a veces ni siquiera. Esta imposibilidad de contactar con el fantasma se da también en otros cuentos de la autora. Por ejemplo, en “Cuando hablábamos de los muertos” (Enriquez, 2017), las chicas no logran comunicarse con claridad con los fantasmas a través de la ouija.

vínculo surge de la memoria corporal, el recuerdo de historias pasadas, y la virtualidad del futuro, el reconocimiento de una potencia por hacer. El afecto aparece, entonces, ya no como una pasión que sufrimos, que nos asalta, sino como un acontecimiento que expresa nuestra agencia subjetiva.

21. En la relación entre la narradora y la madre queda clara esta dialéctica. La narradora se inquieta por la proximidad del fantasma de la madre, pero aquí la proximidad ya no refiere a una distancia entre un cuerpo y otro; sino a la aproximación en términos de impresión y contacto de esa otra. La imagen espectral crea una zona de contacto entre la muerta, que ya no es sólo un recuerdo, y la viva. El fantasma se aparece con la figura de la madre, lo que hace que la hija frecuentemente la confunda con la finada. La semejanza despierta en ella la memoria de su vida con ella y el deseo de preservarla, por eso hay una serie de emociones vinculadas a las historias de vida que compartieron que se despiertan con el recuerdo. Sin embargo, a la par, la madre produce vacilación en la narradora porque aparece como inhumana. Sus gestos mecánicos y vacíos manifiestan la diferencia con quien era. El contacto, entonces, escribe el trauma parcialmente olvidado de la muerte de la madre en la forma de un afecto en presente. El trauma de la imposibilidad de salvar a la madre, y sobre todo, de parar su dolor, ha modelado la vida de la narradora de forma inconsciente; el fantasma de la madre descubre este proceso, muestra la decisión de la narradora de permanecer en duelo, de preservar a la madre como una impresión viva.
22. Los movimientos que produce el fantasma de la madre –gritar, reír, encogerse de hombros, vagar, estar sentada, sacar la lengua– pueden parecer imitativos, pero aparecen en el cuento como movimientos desfuncionalizados que ya no pueden ser comprendidos como acciones lógicas y productivas. A diferencia de otras construcciones fantasmáticas en las que el espectro es un simple eco que reproduce su muerte o su vida. La gestualidad de los fantasmas en este relato cambia sin ninguna lógica que lo explique. Por ejemplo, la narradora cuenta que al final del relato las chicas fantasmas le sacan una foto con su Samsung, lo que representa una desviación del momento de su asesinato. Así también pasa con el ladrón borracho de la casa de Paulo, que cuando se cae compulsivamente se “caga de risa”, acción que podemos intuir no hizo en el momento de su fallecimiento. Al final del relato, el ladrón está “expectante como un búho” sobre los techos (Enriquez, 2023; 31). Por eso, la narradora no puede saber lo que quiere el fantasma de la madre, ni los otros fantasmas, porque su forma

inhumana no corresponde con el estatuto de la persona. La gestualidad del fantasma es performativa. Sus repeticiones vacían la acción desvinculándola del contexto de producción original en el que tendría sentido. Por eso, los gestos son sólo afectivos: “arranques de malhumor” (Enriquez, 2023; 12), expresiones de rabia, incertidumbre, indocilidad, autocompasión, e incluso risa.

23. Ahora bien, hay una dimensión relacional entre los fantasmas y la comunidad, en otras palabras, el fantasma es un proceso afectivo situado. Está arraigado al territorio en donde encanta y asedia a los suyos, atado a los cuerpos, a sus dinámicas, reproduce los hábitos y gestos de la comunidad a la que pertenece. La narradora comenta que hay “distintos tipos de fantasma”, y se pregunta “si esa imagen emana de ellos mismos o de quienes los vemos. Si son o no una construcción colectiva” (Enriquez, 2023; 16). En esta cita me parece que está la clave para entender a los dos tipos de fantasma del cuento. Por un lado, estaría el fantasma doméstico de la madre, vinculado con los lazos privados y los recuerdos propios, en donde se proyecta el duelo como negación a la superación y al olvido, el deseo de preservar de la narradora; en contraste con el fantasma impropio, público, del cuerpo odiado de las chicas fantasma, el ladrón borracho y Matías, que no suscita realmente un duelo comunitario y que por eso es precisa eliminar: su pérdida es leída como necesaria por la economía afectiva del odio.
24. Este tipo de fantasmas son los que hacen presente la desrealización de la vida como un procedimiento del odio. En su libro *Vidas precarias*, Butler menciona que una de las estrategias más frecuentes para justificar el asesinato de los otros es la distribución diferencial del duelo. Ese procedimiento se soporta en la desrealización del otro frente al que se ejerce la violencia. La violencia no se reconoce como daño o negación porque se ejerce contra sujetos irreales cuyas vidas ya estaban negadas. “Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca ‘fueron’, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo” (2006; 60). De hecho, la autora llama a estas vidas desrealizadas “espectros”, porque no están ni vivas ni muertas. Lo interesante de los fantasmas del relato es que su muerte, por más horrorosa que sea, es leída casi como una consecuencia de su naturaleza inhumana. Todos los fantasmas del cuento que ocupan la vía

pública<sup>9</sup> pertenecen a la clase social baja: las tres chicas fantasmas que se presume “debían ser hijas o parientes o algo de un delincuente más o menos importante” (Enriquez, 2023; 15); el ladrón que entró a casa de Paulo con una pistola para robarle; y el adolescente Matías, que a pesar de haber sido secuestrado, era también habitante de los monoblocs.

25. Los monoblocs y la villa ocupa del parque son leídos por los habitantes del barrio como los espacios de un peligro “demasiado próximo”. Gabriel Giorgi (2020) ha analizado el modo en el que el lenguaje del odio nos da indicios de una guerra de subjetividades en la sociedad argentina. Él destaca que el odio es un proceso deshumanizador que tiene como objetivo segregar a lxs otrxs para excluirlxs de los espacios públicos y la dicción democrática. En el cuento, el odio aparece como un flujo que logra vincular las existencias singulares de diferentes cuerpos que se convierten en una identidad opositora a las de la clase media conservadora, al mismo tiempo que crea vínculos entre los miembros de esta clase. El lenguaje del odio que es producido y reproducido tanto por los vecinos como por los medios de comunicación produce un desplazamiento semántico que asocia el daño hacia la nación, los individuos, la propiedad privada, la comunidad barrial, entre otras posibilidades, con la proximidad de esxs otrxs. Lxs otrxs se convierten en la causa del dolor, y por ello, su presencia es sinónimo de amenaza.

26. La precariedad económica de estos “lacras y negros y extranjeros” (Enriquez, 2023; 10) contrasta con la de los “buenos abuelos” extranjeros, pero que eran “inmigrantes europeos que vinieron con una mano atrás y otra adelante, que llegaron para trabajar honestamente, que eran pobres pero dignos” (Enriquez, 2023; 13). Los otrxs odiados son forasteros de segunda clase con respecto al mito de un pasado idealizado y colonial de “buenas costumbres” que es denunciado por la narradora. Por eso, los vecinos desean eliminar a estos cuerpos que irrumpen en un territorio que para ellos no les pertenece: la calle.

27. El problema para los vecinos no es que las clases bajas existan, sino que estén próximas, que vengan a ocupar sus calles y, por ello, como efecto del miedo, limiten su movilidad. La narradora reconoce que el odio de los vecinos surge del miedo que tienen a ser blanco de la violencia (Enriquez,

9 El único fantasma que no pertenece a este grupo es la madre de la narradora, pero esta no sale de la casa, es un fantasma doméstico, y por ello, no es irritable ni incómoda para nadie más que su hija.

2023; 10). Sin embargo, y esto es importante, la intensidad del miedo ante el crimen no corresponde frecuentemente con la intensidad potencial de daño. Sara Ahmed subraya, al respecto, que no siempre hay una correlación causal entre quien más teme y quien es más vulnerable (2004; 114). De hecho, esto es mostrado por el cuento, pues quienes pierden la vida como efecto del crimen son las mismas personas que pertenecen al grupo social de los delincuentes.

28. Los vecinos no pueden reconocer la vulnerabilidad de las clases con mayor precariedad económica porque para ellxs estas víctimas son también cuerpos odiados. Aunque el odio surge de acciones específicas circunscritas a contextos particulares, la retórica del odio encubre estas historias y convierte a los cuerpos en “objetos pegajosos” en los términos descritos por Sara Ahmed (2015; 35). Para esta teórica, el odio muestra la economía afectiva, porque, como el capital, circula, se distribuye y se acumula. Hay cuerpos que se saturan de afectos como efecto de la repetición de representaciones culturales en las que sus atributos se asocian con ese sentimiento. Los sentimientos se vuelven “fetiches” que residen en los objetos, cuando los procesos de producción o manufactura de las emociones que se vinculan a los cuerpos son borrados (2015; 37). La emoción se atribuye a ese tipo de cuerpo como un rasgo biológico. Como propone Giorgi, en las sociedades modernas, el odio puede expresar antagonismos de clase, de género y sexuales, que provienen de historias de tensión política que se han borrado u olvidado, pero se traduce en “distinciones inmediatamente biopolíticas, que pasan la constitución biológica, anatómica y racial, por una ‘naturaleza’ que demarca los límites mismos de lo humano” (2020).

29. Estos procesos explican por qué la palabra “negro” en Argentina actualmente no remite necesariamente a gente de piel oscura, sino que designa a la clase social baja o marginal. Adamovsky señala que lo negro funciona como “un significante englobador” que opera metonímicamente transfiriendo los estigmas adjudicados a las personas de origen africano a la totalidad de las clases populares (2012; 355). Las clases acomodadas fueron las que extendieron el término “negro” para desacreditar al conjunto de las clases populares desde fines del siglo XIX en Argentina. El término no pretendía aludir a la afrodescendencia sino aludir al “mestizaje con pueblos originarios o a una no-blanquitud genérica” (Adamovsky, 2021; 31). En los años cuarenta con el peronismo, se utilizó el término “cabecitas negras” para nombrar a aquellos migrantes provenientes de las zonas rurales del

noroeste del país que se instalaron desde la década de los 30 en Buenos Aires con la intención de trabajar en las fábricas como obreros y apoyaban el peronismo. Despectivamente apodados como “cabecitas negras”, esta masa obrera que apoyaba a Perón causó el temor de las clases medias y altas argentinas cuando invadió las calles para marchar hasta la Plaza de Mayo el 17 de 1945. La presencia de la masa “negra” en el espacio público rompía con el mito homogeneizante de una Argentina blanca y europea. De este modo, se racializa a los seguidores de Perón, convirtiéndolos en enemigos íntimos, una identidad política opuesta a la de los criollos y los inmigrantes europeos, idealizados por muchos intelectuales. Los “cabecitas” se identifican con gente inferior, de menor educación, poca cultura, y un desinterés generalizado por el trabajo y el ascenso social (Grimson, 2017; Aboy, 2008). Resulta notorio en el cuento que esta configuración social que divide a la población en un “nosotros” y “ellos” en el contexto del peronismo, se reactiva y actualiza en la situación actual, que es representada en el relato.

30. Los cuerpos “negros” son amenazantes, asquerosos o despreciables sin importar las acciones singulares que ejecutan. Las acciones que emprenden son leídas a partir del filtro de esa emoción, de modo que la carga afectiva determina la orientación que la sociedad en conjunto tiene ante tales cuerpos. El odio opera en un nivel inconsciente generando relaciones entre los cuerpos que se parecen entre sí porque comparten una misma forma de vestirse, de aparecer en el espacio público, de acuerdo con su clase social. Por eso, los atributos físicos, prácticas culturales como la vestimenta, la música, la expresión artística y otras performatividades que no se vinculan causalmente con el crimen, detonan también el miedo y el odio. Esto hace que la diferencia entre estos cuerpos sea imperceptible para quienes son sus antagonistas.
31. El problema de la ilegibilidad de las diferencias entre los cuerpos de la clase baja es fundamental para entender por qué no le abren a Matías los vecinos. Incapaces de distinguir entre quienes delinquen y quienes son, como ellxs, víctimas del delito, perciben a Matías como un cuerpo odiado aún después de su asesinato, y por ello, no le deben ninguna empatía. Esto se hace evidente cuando Julio, el vecino que va solicitarle a la narradora que libere al barrio de la presencia fantasmal de Matías, niega sentir culpa y declara que todos habían escuchado al chico esa noche pero habían pensado que era un truco, una mentira de un ladrón que quería hacerse pasar por

víctima para entrar a una casa: “Sí, cuando espieron por la ventana y vieron a un adolescente confirmaron la sospecha, ¿o acaso los ladrones no eran todos chicos? No me vengas con que son víctimas también, me dijo. Pensás así. Todos víctimas de esta sociedad. Dejate de joder, Emma” (Enriquez, 2023; 28).

32. Aquí podemos ver que el odio transforma la adolescencia en un signo de amenaza cuando se encarna en un cuerpo masculino y pobre<sup>10</sup>. En contraste con la construcción tradicional del adolescente como un rebelde inocente, inofensivo, ingenuo, la promesa de un futuro mejor, los chicos adolescentes en el cuento son leídos como amenazantes, y por ende, son cuerpos que tendrían que exterminarse. La indiferencia ante la pérdida de Matías confirma que esas vidas realmente no importan. Llama la atención también que esta lectura no sea exclusiva de los vecinos.
33. Matías es leído por quienes lo secuestran como un mentiroso: “El secuestrador, un adolescente de diecinueve, dijo que no era la intención, que solamente querían que sacara plata de un cajero, «pero dijo que no tenía tarjeta, nos mintió, y ahí nos calentamos, estábamos un poco sacados»” (Enriquez, 2023; 27). Aunque los jóvenes secuestrados como Matías no están bancarizados, no se les ocurre pensar que él sea como ellos, leen su cuerpo como el de un “otrx”, alguien poco confiable que quiere estafarlos.
34. Sin embargo, a pesar de que la gente es indiferente ante las muertes de estos cuerpos odiados, su condición de víctima post-mortem puede servirle al lenguaje del odio para reterritorializar la retórica que los oprime. Por ejemplo, los medios de comunicación emplean la muerte de Matías como un instrumento más para validar su discurso: “En la televisión pedían la pena de muerte, como siempre que ocurre un crimen espantoso” (Enriquez,

10 Con esto no quiero decir que los personajes femeninos en la narrativa de Enriquez no sean capaces de perpetrar acciones crueles y delitos, sino que son frecuentemente leídas por los otros como inocentes, inofensivas, tontas o superficiales, sobre todo cuando se trata de niñas o jóvenes adolescentes. Al respecto del cuento “La virgen de la Tosquera” (Enriquez, 2016), por ejemplo, dice la autora: “Las adolescentes histéricas son vehículos de maldad importante. No sé si los hombres lo perciben porque son seducidos por ellas. Tienen las armas para hacerlo y son sumamente crueles” (Enriquez cit. en P.Z., 2010). Hay numerosas protagonistas femeninas siniestras, reales o fantásticas en su narrativa breve, quienes no son reconocidas como peligrosas o inmorales por su entorno hasta que es demasiado tarde y cuyo descubrimiento produce desconcierto en la población. En un breve texto sobre su poética la autora señala que la voz adolescente le permitió alejarse del tono confesional para poder narrar desde el punto de vista de narradoras femeninas. La voz de la adolescente enloquecida es particularmente la que más le fascina (Enriquez 2016b).

2023; 25). Para Giorgi la novedad de estos lenguajes deshumanizantes es que empiezan a formar parte del imaginario desde el cual se articula el ejercicio democrático; no se oponen a este, “sino que reclaman los espacios de la democracia para re-trazar el horizonte de los iguales, sus límites y sus segregaciones; ese es su desafío y su transgresión” (2020). De hecho, en el relato, la narradora se horroriza de que el lugar en donde los vecinos expresan sus opiniones es en la asamblea, históricamente la forma democrática por excelencia. Estas reuniones de discusión vecinal en la que se toman las decisiones colectivamente se han convertido en los espacios para validar y compartir las pedagogías de la crueldad<sup>11</sup> como un horizonte de comprensión común. Así podemos ver en qué medida el odio es un afecto que produce subjetividades políticas que generan comunidades aunque sea de forma efímera porque trazan “coordenadas de común a partir de la segregación de unx “otrx” siempre demasiado próximo” (Giorgi, 2020).

35. Ahora bien, aunque las opiniones de la narradora nos harían pensar que el lenguaje del odio ha anulado todas las diferencias entre los cuerpos, resulta fundamental contrastar la reacción afectiva de los vecinos entre Matías y las chicas. Al ser cuerpos femeninos dentro del cuento operan como bienes o propiedades de los delincuentes. Por ello, su asesinato es leído como una escritura, una expresión de venganza en contra de un sujeto masculino: “un pirata del asfalto, un mininarco, un regenteador de mujeres” (Enriquez, 2023; 15). Igualmente, destaca que el altar callejero que hace la gente para recordarlas las infantiliza, dice la narradora: “empezaron a aparecer ramos de flores y corazoncitos de cartón y osos de peluche [...] ofrendas más adecuadas para niñas que para adolescentes” (Enriquez, 2023; 15). Estos cuerpos femeninos, adolescentes como Matías, se perciben como inofensivos e inocentes, incluso por la misma narradora que las describe como “muy chiquitas” (Enriquez, 2023; 14), “increíblemente compactas” (Enriquez, 2023; 15).

36. Resulta curioso que esta “ingenuidad” que las caracteriza continúe en su versión fantasma, aparecen “ignorantes de lo que pasa a su alrededor”

11 Rita Segato llama pedagogías de la crueldad a “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas [...] esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto” (2018; 11). Se trata de procedimientos que capturan la vida para instalar la “inercia y la esterilidad de la cosa”, que se convierte en algo “medible, vendible, comprable, y obsolecente” (2018; 11).

(Enriquez, 2023; 16)<sup>12</sup>, repitiendo las acciones triviales que hacían cuando fueron asesinadas: tomarse una selfie para las redes, amontonarse para poder ver los mensajes en el teléfono, sacar la lengua o parar la trompa sensualmente. Su actitud alegre y despreocupada contrasta con la crudeza de sus cuerpos destrozados y ensangrentados. Es cuando miran las fotos fantasmáticas que se toman en su condición de espectros cómo descubren su muerte: “veían el verde marrón de la podredumbre, la sangre, los disparos que dejaban ver los huesos, los ojos ciegos. Las fotos rompían el hechizo de amistad y vida eterna de los quince” (Enriquez, 2023; 16). Y es después de esta interrupción de su configuración social cuando comienzan a ulular aterradoramente, lo que produce que los vecinos empiecen también a gritar: “Era la locura. Doscientos metros de locura” (Enriquez, 2023; 17). Las imágenes fantasmáticas de las chicas transforman la performatividad de estos cuerpos cosificados que como fantasmas resultan intolerables y aterradoros, pero en su versión viva no producen miedo.

37. El poder trastornador del fantasma se acentúa con Matías que con su performance nocturna atormenta diariamente a los vecinos. Si bien es el fantasma que parece más vivo para la narradora, porque puede tener conversaciones, en mi opinión tampoco puede ser leído como un personaje. La presencia de Matías es perturbadora porque es quien claramente inclina la balanza a pensar que los espectros son imágenes construidas colectivamente y que parte de su potencia performativa surge de la repetición compulsiva de sus acciones, la indocilidad e insistencia por aparecer en el espacio del que fueron violentamente excluidos. Por ejemplo, llama la atención que Matías no se presente, como las chicas fantasmas, como un cuerpo herido, sino como los vecinos lo recuerdan. Aparece limpio, sin sangre, sin disparos, con los “ojos, vivos, totalmente vivos” (Enriquez, 2023; 26). Si bien la narradora menciona que estos ojos ya no parecen humanos, se asemejan a los de un insecto, resalta su intensidad.

38. Asimismo, Matías parece estar afectado por los sentimientos que los vecinos tienen hacia el grupo social al que pertenece: miedo, venganza, furia, odio. Su performance pasa por esa trayectoria emocional y escala en intensidad. Matías comienza su ruego con gentileza y miedo, pero termina insultando, con furia, enojo y la desesperación de saberse solo, abandonado

12 Este comportamiento no es exclusivo de este cuento. Amatto identifica un tipo de muertos que debido a las causas violentas de su muerte están impedidos a comprender su nuevo estado (2020; 223).

y aislado de cualquier lazo comunitario. Matías funciona como un dispositivo crítico para los vecinos pero no lo hace por los argumentos que articula, sino a través de ese performance rítmico, compulsivo, del golpeteo sobre las puertas que para la narradora es una “canción de cuna” (Enriquez, 2023; 31). Sus acciones producen temor en el barrio, suscitan el aislamiento y la división social de los vecinos; ponen evidencia que la complicidad del odio no crea una comunidad realmente, sino que la interrumpe. Con el paso de los días de la repetición surge la culpa, la vergüenza de las decisiones tomadas, el presentimiento de una responsabilidad social, no por los muertos sino por los vivos. No en vano suscita la confesión del remisero, gritos y ruegos por parte de los demás habitantes. Por ello, la performatividad de Matías es disruptora de la indiferencia por la muerte, aparece como una especie de espejo que le muestra a los vecinos su participación en el crimen. Por eso resalta que la narradora lo llame al final el “impiadoso Matías”, ese giro retórico devela oblicuamente que el grave crimen de los vecinos es la falta de piedad<sup>13</sup>.

39. Como observamos en “Mis muertos tristes”, exceptuando el fantasma de la madre, los fantasmas siempre son muertos impropios, esos que no nos pertenecen, con los que no compartimos nada: aquellos con los que no tengo un pasado ni un futuro en común. El fantasma en su cualidad de imagen-afecto es en presente siempre, y por ello, está vivo, impresiona, rearticula una relación con quien lo percibe que no se soporta en la identificación de un pasado en común ni en la promesa de un porvenir mutuo. El muerto me compete porque me afecta, y ese afecto hace vacilar mi acción y mi percepción, me devuelve a la necesidad de reconocer el estado de ánimo ya como una decisión que expresa una agencia. Esta afección, a pesar de que sea posterior, materializa la deuda que tengo con la comunidad: una deuda contra-económica que no puede saldarse.
40. La epidemia de fantasmas establece una relación entre la acumulación de los afectos y la privación del capital, mostrando a los cuerpos que viven en la precariedad económica como cuerpos doblemente explotados, bienes de intercambio, objetos de consumo o instrumentos biopolíticos. Pero esto sucede, porque la necropolítica ya no emplea solamente las fuerzas del

13 La naturaleza ambivalente de Matías como víctima iracunda, rabiosa, que agrede, nos remite a la lectura que hace Ferrari del “personaje poseído” en la narrativa de Enriquez, que desde su perspectiva denuncia el comportamiento de los testigos, incapaces de llegar a entender a la víctima o reacios a ayudarla (Ferrari Alarcón, 2024; 324).

estado para distribuir la muerte, sino que convierte a la imaginación en un tecnología gubernamental<sup>14</sup>. En palabras de la autora, los fantasmas son “ficciones del trauma”, imágenes incorporales, que a través del afecto realizan materialmente el trauma social de la precariedad comunitaria en el contexto actual de precarización económica<sup>15</sup>. El procedimiento paródico dentro del cuento es fundamental para entender esta relación, porque si no podría convertirse a los vecinos en monstruos, y eso nos llevaría nuevamente a una fetichización del sentimiento que encubriría su contexto de producción<sup>16</sup>.

41. Los tres fantasmas “públicos” en conjunto muestran que la retórica del odio es performativa pero no porque produzca acciones inmediatas o efectos que pueden rastrearse directamente. Una escritura viral del odio no tiene que traducirse en asesinato para ser cómplice, del mismo modo que la violencia feminicida no siempre se materializa en feminicidio. Performar quiere decir darle forma, realizar el afecto, darle lugar y cabida como imaginario a la distribución diferencial del derecho a la vida. Este imaginario es

14 Al respecto Giorgi argumenta que esta cualidad del odio es la que convierte a las retóricas racializantes, clasistas y xenófobas en “tecnologías del gobierno” compatibles con el imaginario democrático. Partiendo de Foucault, Giorgi plantea que el lenguaje del odio, cuando es retomado por las narrativas estatales, las instituciones gubernamentales o los medios masivos, hace de la guerra entre subjetividades un punto de “autogobierno subjetivo”. Por eso, los gobiernos neoliberales que activan el lenguaje del odio no buscan realmente la destrucción del Enemigo, sino que su guerra tiene como destino la subjetividad. No apuestan por la superación del conflicto, sino “su permanente gestión” (2020, s.p.). Securitizan a partir de la gestión y multiplicación del miedo y de la constante irritación de lo social. Funcionan como un repertorio de focos de amenaza y malestar que se pueden activar o dejar latentes para usos tácticos. Y –este es el punto central de Alliez y Lazzarato– hacen de esa gestión su lógica de ‘gubernamentalidad’ (2020, s.p.).

15 Existen otras alusiones a los modos en los que la crisis económica delinea las decisiones vitales y afectivas de lxs ciudadanxs. Por ejemplo, la narradora justifica que la hija ya no vaya al barrio ni esté muy pendiente de ella porque tiene mucho trabajo. Le parece que abocarse al trabajo está justificado porque no se sabe cuánto puede durar un empleo y, entonces, es recomendable tener un buen ahorro. Llama la atención también cómo imagina la voz de la hija recriminándole que no se ha mudado del barrio ni ha arreglado la cámara de la casa: “Mamá, por terca te van a matar y te voy a encontrar muerta yo y espero que tengas plata ahorrada para mi terapia porque de la mía no gasto” (Enriquez, 2023; 14). La indiferencia de la hija ante la muerte de la madre que saca a colación el rol del dinero en un momento traumático a la luz de esta lectura cobra una importancia significativa.

16 Como si advirtiera esta posibilidad de lectura, el mismo cuento incluye una alusión a los programas de cable que hace un guiño de su naturaleza paródica: “Programas de televisión de la crisis de ideas y de la crisis económica, hechos con malos actores y peores guiones, todos idénticos, todos ignorantes, ni siquiera entretenidos. Yo no soy eso, me digo, pero también soy eso, de alguna manera” (Enriquez, 2023; 18).

el que hace circular los afectos a través de los cuerpos, produciendo movimientos en el espacio social, abriendo distancias, inmovilizando, alejando a los cuerpos entre sí, bloqueando la posibilidad de otras alianzas y orientaciones que reconozcan el valor de cualquier vida. Los fantasmas hacen visible la dificultad del duelo común en el contexto de la crisis, y el impacto fatal de emociones como el miedo y el odio, en cuya retórica se muestra el germen de una subjetividad política emergente que es incómoda y políticamente incorrecta, pero está más presente que nunca en las sociedades precarizadas.

## **Bibliografía**

---

ABOY Rosa, “«Ellos y nosotros». Fronteras sociales en los años del primer peronismo”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 04 marzo 2008.

ADAMOVSKY Ezequiel, “Lo negro y los negros: de la simbología del color al prejuicio racial (con una advertencia sobre el antirracismo en la Argentina actual)”, *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 12, 2021, p. 27-38.

\_\_\_\_\_, “El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 49, 1, 12/2012, p. 343-364.

AHMED Sarah, *La política cultural de las emociones*, México, UNAM, Programa universitario de Estudios de género, 2015.

AMATTO Alejandra, “Transculturar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, *Valenciana*, 13, 26, 2020, p. 207-230.

BAL Mieke, “Afectivamente efectivo: el afecto como estrategia artístico-política”, *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, R. Dhont, S. Mandolessi, & M. Zicari (Eds.), Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2022, p. 51-80.

BARBERÁN ABAD Sara, “Silencios fantásticos, relato truncado: la memoria de la dictadura y sus vacíos en Mariana Enriquez: Fantastic Silences, Suspended Narration: the Memory of the Dictatorship and its Voids in Mariana Enriquez”, *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 13, 2024, p. 23-41.

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.

BUTLER Judith, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

SEMILLA DURÁN María Angélica, “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez”. *REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*, 3, 20, 2019, p. 261-278.

ENRIQUEZ Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2017.

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

\_\_\_\_, “Ese verano a oscuras. El cuento por su autor”, *Página 12* [En línea] (14 febrero de 2016).

\_\_\_\_, *Un lugar soleado para gente sombría*, Barcelona, Anagrama, 2023.

FERRADA ALARCÓN Ricardo, “Variaciones críticas de lo fantástico y espectral en cuando hablábamos con los muertos de Mariana Enríquez”, *Nueva revista del Pacífico*, 76, 2022, p. 88-110.

GIORGI Gabriel, “Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad”, *Las vueltas del odio* [Ebook]. Ana Kiffer y Gabriel Giorgi. Eterna cadencia, 2020.

GRIMSON Alejandro, “Raza y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945”, *Desacatos*, 55, 2017, p. 110-127.

LEANDRO-HERNÁNDEZ Lucía, “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos de los

S. RODRÍGUEZ, «Un fantasma indócil para gente odiosa...»

muertos» de Mariana Enríquez”, *Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, núm. 2, 2018, p. 145– 64.

LUDMER Josefina, *Aquí América Latina*, Argentina, Eterna cadencia, 2010.

PIMENTEL Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI editores, 2001.

P.Z. “Las adolescentes histéricas son vehículos de maldad”, *Eterna cadencia* [En línea], 25 de febrero de 2010.

RAMA Ángel, *La ciudad letrada*, Uruguay, Arca, 1998.

RIVERA GARZA Cristina, *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*, México, Debolsillo, 2019.

SEGATO Rita, *Contrapedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018.

VILAR Mariano, “Las cosas que perdimos en la literatura. Representación e identificación literaria y democrática a partir de algunos párrafos de Mariana Enríquez”, *Revista Luthor*, N<sup>o</sup>. 58, 2024, p. 51-65.

ZHOU Yujie. “El miedo es una de nuestras emociones primarias.” (Entrevista a Mariana Enríquez)”, *Mitologías hoy*, 28, 2023, p. 180-190.