

« Tela de araña » : du texte au métatexte

JULIEN ROGER

SORBONNE UNIVERSITÉ – CRIMIC (UR 2561)

julien.roger@sorbonne-universite.fr

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée)
(Barthes, 2000; 126)

Introduction

1. La critique universitaire sur « Tela de araña » s'est, jusqu'à présent, essentiellement consacrée à une lecture thématique, féministe (Yushimoto del Valle), en mettant en lumière une réécriture de certains thèmes quiroguiens, envisagés dans la perspective d'un gothique mésopotamique (Seifert). Plus récemment, une interprétation écocritique a également été envisagée pour cette nouvelle : « el desvanecimiento del marido que reprime y humilla, probablemente absorbido por la misma naturaleza que desprecia, simboliza la desaparición del ser humano que invade y daña el ecosistema » (San Román Sastre, 2023 ; 390).
2. Néanmoins, l'interprétation féministe de cette nouvelle s'inscrit pleinement dans un *continuum* textuel, voire transtextuel, puisque la figure de l'araignée est un mythe puissant. Si l'on en revient aux sources, Pierre Grimal, dans son *Dictionnaire de la mythologie gréco-latine*, rappelle

qu'Arachné, ayant défié Athéna¹ en tissant une tapisserie représentant « les amours des dieux, celles qui ne leur font pas honneur » (Grimal, 1994 ; 43), châtiée par celle-ci, se pend de désespoir : « Athéna ne lui permet pas de mourir, et la transforme en araignée, qui continue à filer et à tisser au bout de son fil » (Grimal, 1994 ; 43).

3. De même, Hugues Liborel, dans son article « Les fileuses », du *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel (Liborel, 1994 ; 612-634), rappelle que l'araignée est liée aux fileuses, aux divinités du Destin, aux Moires, et que « c'est à la fileuse qu'est confié le pouvoir de commencer et d'interrompre. Dans la vie religieuse, culturelle, quotidienne, la fileuse, ou les fileuses [...] inscrivent au monde le primat féminin » (Liborel, 1994 ; 613). De fait, les fileuses, traditionnellement au nombre de trois, correspondent aux différentes étapes de la fabrication du fil (étirage, tordage et renvidage, cf. Liborel, 1994 ; 615). Il n'est à cet égard pas anodin, dans le cadre métatextuel dans lequel s'inscrit cet article, que les femmes qui, à des degrés divers, ourdissent la trame qui piège Juan Martín dans le récit d'Enriquez soient trois : la narratrice-observatrice (en focalisation interne), la fileuse-vendeuse du marché d'Asunción, et, surtout, Natalia. Cette trinité féminine renvoie donc aux Moires, aux Parques, dont l'une file (la narratrice, qui a filé ou laissé filer sa vie avec Juan Martín), la seconde enroule (la fileuse qui a tissé le *ñandutí* paraguayen sur le marché d'Asunción) et la troisième, Natalia, qui coupe le fil lorsque la vie de Juan Martín est achevée (cf. Grimal, 1994 ; 300 et Liborel, 1994 ; 620-621).

4. Enfin, Michel Cazenave, dans son *Encyclopédie des symboles*, rappelle opportunément que

Du point de la psychanalyse, l'araignée est généralement considérée comme un symbole de la maternité dévorante, de la mère castratrice ou franchement cannibale. Par extension, elle dénote cette féminité profonde dont les hommes ont si souvent et si spontanément la terreur (gynophobie) et elle emblématise la femme fatale, à la limite du vampire, qui vide le mâle de ses forces et le menace de destruction (Cazenave, 1996 ; 42).

5. L'interprétation qui se dessine, et qui s'inscrit tout à fait dans la perspective de la nouvelle d'Enriquez, est particulièrement riche de sens. Sans retracer la généalogie de cette grille psychanalytique, nous pensons par

1 Athéna, déesse de la Raison, mais qui, « comme déesse de l'activité intelligente, protège les fileuses, les tisserands, les brodeuses » (Grimal, 1994 ; 57), et qui « porte, outre les emblèmes de ses vertus guerrières, une quenouille et un fuseau » (Liborel, 1988 ; 615).

exemple à la statue-araignée *Maman*, de Louise Bourgeois, icône féministe par excellence. Statue qui évoque la mère de l'artiste, tisserande, disparue jeune, qui la protège des insectes (des dangers, voire des hommes, s'entend). Le parallèle avec le récit d'Enriquez n'est pas innocent, puisque la narratrice de « Tela de araña » est elle-même orpheline de mère : « Mis tíos eran los únicos custodios de la memoria de mi madre, su hermana favorita, muerta en un accidente estúpido cuando yo tenía diecisiete años » (Enriquez, 2016 ; 94). Ainsi l'araignée de « Tela de araña », à l'instar de la statue de Louise Bourgeois, telle une mère arachnéenne de substitution, trame une toile protectrice pour la narratrice et fatale pour Juan Martín.

6. De manière parallèle, dans la littérature argentine contemporaine, l'araignée évoque l'art de conteur (voire de délateur final) de Molina, vu par Valentín dans *El beso de la mujer araña* : « Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela » (Puig, 1976 ; 265). Enfin, signalons, quelques années plus tard, Cortázar, dans la nouvelle « Historia con migalás », de *Queremos tanto a Glenda*, qui suggère des prédatrices à l'affût, en particulier à la fin, lorsque les deux protagonistes laissent tomber leurs chemises de nuit « como manchas blancas y gelatinosas en el piso » (Cortázar, 2019 ; 38), métaphore du liquide qui sert à élaborer la soie qui forme ensuite la toile. Les deux femmes s'appuient l'une sur l'autre pour marcher, l'ensemble formant quatre bras et quatre jambes, soit huit pattes, une araignée qui va dévorer sa proie, et qui annonce ainsi la nouvelle d'Enriquez.
7. L'araignée et sa toile s'inscrivent en outre dans un des *topoi* de la littérature fantastique et de terreur, qu'Enriquez elle-même convoque brièvement dans une anecdote qui participe à la construction de son image d'autrice. Dans un entretien accordé à Erica Durante, Enriquez parle de sa visite de la tombe de Lovecraft au cimetière de Providence, à Rhode Island : « Bueno, la tumba de Lovecraft es una especie de lugar de peregrinación para todos los fans del terror, de hecho, tenía un montón de ofrendas, tenía una telaraña muy linda » (Durante, 2023 ; 615).

Du texte au métatexte

8. De ce fait, la lecture de la nouvelle « Tela de araña » doit être replacée dans un tissu transtextuel de discours, à la fois mythologiques, mythiques, féministes, sculpturaux (voire picturaux, avec *L'araignée souriante* d'Odi-

lon Redon), et surtout littéraires : la « Tela de araña » est ainsi précédée d’un « entrelacs perpétuel » de textes (Barthes, 2000 ; 216)².

9. Mais il n’est pas interdit d’y voir également une métaphore (filée, comme il se doit) du texte : l’expression « Tela de araña » désigne de fait le titre de la nouvelle, son contenu diégétique central (le *ñandutí*), la toile, la trame féminine ourdie pour se débarrasser de Juan Martín, mais aussi le texte même, dans une optique métatextuelle. Ou, pour le dire dans les termes de Liborel : « Le fil réalise ou donne le pouvoir de réaliser les associations d’éléments les plus antithétiques. C’est le lien entre l’abstrait et le concret, et filer c’est engendrer l’un par l’autre dans un continuel va-et-vient » (Liborel, 1994 ; 619)
10. Julia de Ípola, au sujet du caractère circulaire de la nouvelle (qui commence et se termine par une tempête, et par la perspective d’un retour à Corrientes de la narratrice et de sa cousine), esquisse le fil que nous suivrons dans le reste de cet article :

El título, así, se revela no solo temático sino también remático (nos habla de la forma del relato): la narración de la protagonista, por su estructura misma, declara su adhesión con ese universo otro –paraguayo, fronterizo, mesopotámico (de Ípola, 2024 ; 263).
11. Sandra Gondouin souligne, dans cette même optique : « Le fait que ce récit s’intitule bien ainsi [« Tela de araña »] et non « Telaraña » ne nous semble pas innocent. Si les deux expressions se traduisent de la même façon en français, la première insiste en espagnol sur la créatrice de la toile, l’araignée – Natalia ? – et non sur sa création – la toile elle-même, métaphore de l’écriture » (Gondouin, 2024 ; 16 n. 21).
12. Le titre, en effet, est un programme de lecture, tel que Genette l’avait analysé dans *Seuils* (Genette, 1987 ; 54-97). Il renseigne non seulement sur la nature thématique du texte à lire, mais il donne également des axes de lecture et parle du texte dans sa dimension formelle. Ainsi, « Tela de araña » doit-il être entendu non pas seulement comme donnant des informations sur le contenu diégétique mais également sur les mécanismes textuels que le récit met en place. L’épigraphe barthésien en exergue de cet article, sur une théorie du texte envisagé dans son travail (son tissage arachnéen), suggère en effet une interprétation de la nouvelle qui s’attacherait aux structures formelles du texte ; et ce, dans une optique rhématique

2 Cf. Stead et Ballestra-Puech, 2019.

qui s’emploierait à considérer la littérature essentiellement comme art du langage, voire plutôt dans « la transcendance textuelle du texte », tel que Genette l’énonce dans *Palimpsestes* (Genette, 1982 ; 7). À cet égard, notre lecture de « Tela de araña » propose donc un regard métatextuel, la métatextualité étant définie par le même Genette comme « la relation [...] de commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle. [...] C’est, par excellence, la relation critique » (Genette, 1982 ; 10). En conséquence, nous postulons que le titre « Tela de araña » réfère non seulement au contenu diégétique du récit (il parle de la toile d’araignée tissée et vendue à Asunción par la fileuse puis achetée par Natalia, et par extension, de la machination ourdie contre Juan Martín), mais également aux mécanismes tramés dans et par le texte.

13. La nature métatextuelle de la toile d’araignée est à cet égard peu discutable. Ainsi, le personnage de Natalia est, de fait, central dans ce récit, puisqu’il permet à la narratrice d’assouvir son désir de vengeance :

[Juan Martín] la despreciaba porque Natalia tiraba las cartas, sabía de remedios caseros, y sobre todo, se comunicaba con los espíritus. Tu prima es una ignorante, me dijo Juan Martín, y yo lo odié, pensé en llamar a Natalia y pedirle la receta de alguna de sus pociones, pensé en pedirle un veneno, incluso » (Enriquez, 2016 ; 95, nous soulignons).

14. En ce sens, Natalia accomplit le désir de sa cousine en proposant immédiatement après ce passage d’aller à Asunción pour acheter des *ñandutías*³. Et, une fois dans le marché, après que Natalia a acheté les *ñandutías*, Juan Martín, la *guayabera* achetée, indique : « primero hay que lavarla, me dijo con reproche, como si la camisa pudiese estar envenenada » (Enriquez, 2016 ; 102, nous soulignons). Le fait que la narratrice ait utilisé le même terme (veneno, envenenada) n’est pas fortuit. Sortant de cet enfer, comme le qualifie Juan Martín, Natalia conclut par : « Chamiga, lo único que no tiene solución es la muerte. » (Enriquez, 2016 ; 102). Ainsi, la *guayabera* est l’objet du crime, tel que le suggère le récit, mais elle fonctionne également comme un métatexte.

15. Si l’on veut bien postuler avec Barthes qu’un texte est un tissage, et qu’il « se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel » (Barthes, 2000 ; 126), on doit considérer de plus que « Tela de araña » n’est pas publiée de manière séparée, mais que son support est bien polytextuel. Si ladite nou-

3 Ce qui confirme l’onomastique de Natalia qui tisse et qui offre ainsi une nouvelle vie à la narratrice.

velle met en scène un *ñandutí*, constatons qu’à l’instar de la plupart des nouvelles (d’Enriquez ou autres) elle est publiée dans un recueil, donc dépendante de ses co-textes et que, de fait, elle légitime une lecture trans-textuelle (Audet, 1998 et Roger, 2024). Son mode de publication, comme la majorité des formes brèves, pour reprendre une formule de Michel Lafon, n’est pas solitaire, mais solidaire (Lafon, 1997 ; 15). Le texte (la toile barthésienne) qui a pour motif central (car au centre de la nouvelle, Enriquez 2016 ; 100-102) l’achat d’un tissu élaboré à base de fils de toiles d’araignée (« en el centro », p. 102⁴), est lui-même publié au centre du recueil : *Las cosas que perdimos en el fuego*, comme les trois volumes de contes publiés à ce jour par Enriquez, compte douze textes, et « Tela de araña » est le sixième texte, et donc, à l’exact centre de ce recueil, telle l’araignée au centre de sa toile.

16. Ce que dit ainsi le rhématisme du titre, c’est que « Tela de araña » a une fonction au centre de ce recueil, qui a pour titre *Las cosas que perdimos en el fuego*, et donne donc un poids particulier à la nouvelle éponyme. Cette dernière, qui porte sur une réponse militante radicale des Mujeres Ardientes aux féminicides, donne de facto une orientation de lecture métatextuelle à l’ensemble du recueil tissé par les textes. En d’autres termes, les textes qui ont pour thème, *lato sensu*, une revanche féminine voire féministe sur le patriarcat, parlent eux-mêmes de leur rhématisme, de par leur situation (centrale pour « Tela de araña », et finale, donnant son titre au recueil pour *Las cosas que perdimos en el fuego*).

17. En effet, Julia de Ípola rappelle à ce sujet que « Tela de araña » et « Las cosas que perdimos en el fuego » partagent un personnage commun, Juan Martín (le conjoint de la fille du métro dans le second et le mari de la narratrice dans le premier) :

Si perdemos, al final del relato, a Juan Martín, será para encontrarlo, en una versión más violenta, más peligrosa, en « Las cosas que perdimos en el fuego », pero también para encontrar, finalmente, una respuesta colectiva a esa violencia (de Ípola, 2024 ; 121).

4 Le *ñandutí* est décrit, dans la scène du marché, en termes inquiétants : « Me preguntaba por qué llamarían al ñandutí « tela de araña » : probablemente porque el resultado final se parecía más a las colas de los pavos reales, los ojos entre las plumas, hermosos y al mismo tiempo inquietantes, muchos ojos desperdigados sobre el animal que caminaba pesado un animal bellissimo pero que siempre parecía cansado » (Enriquez, 2016 ; 101-102).

18. Il conviendrait d'ajouter que le motif de l'araignée, pivot de « Tela de araña », est annoncé dès l'*incipit* des deux récits, par le truchement de Juan Martín. Au début de « Tela de araña » : « Juan Martín chilló cuando una araña le rozó la pierna » (Enriquez, 2016 ; 94). Et, au début de « Las cosas que perdimos en el fuego », la fille du métro, qui a été brûlée par son mari Juan Martín Pozzi, porte « una máscara marrón recorrida por telarañas » (Enriquez, 2016 ; 185). Ce qui fait peur au mari et le tuera dans « Tela de araña » deviendra un masque de monstration et de revendication féministe dans « Las cosas que perdimos en el fuego ». L'araignée qui déclenche les cris de Juan Martín dès l'*incipit* de « Tela de araña » et dont la toile est sur le masque de la fille du métro est une figure au sens genettien du terme, une métaphore du pouvoir symbolique de l'araignée pour se débarrasser physiquement du mari maltraitant ou violent, mais également une figure du mode de fonctionnement des textes, voire des autres textes du recueil.
19. La figure de l'araignée est également présente dans « Verde rojo anaranjado », lorsque la professeure d'Histoire montre les dessins de sa fille imaginaire à la narratrice, celle-ci dit : « También había un dibujo de una chica cubierta con un velo, una novia o una primera comunión anticuada, que llevaba arañas en las manos » (Enriquez, 2016 ; 182), le motif de l'araignée renvoyant clairement ici à l'imaginaire gothique de l'adolescente ainsi qu'au masque de la fille du métro de « Las cosas que perdimos en el fuego ».
20. De la même manière, lorsque Paula de « El patio del vecino » s'introduit dans la chambre, la connotation inquiétante du motif de l'araignée s'impose au lecteur : « El empapelado de las paredes tenía un diseño muy sutil: parecían signos pequeños, como una trama arácnida » (Enriquez, 2016 ; 149). Un peu plus loin dans le texte, les deux dates de cette trame arachnéenne inscrites sur le mur, le vingt mars et le dix décembre, renvoient respectivement à la journée des droits humains et des travailleurs sociaux et à la journée mondiale du travailleur social. Ce sont donc des projections imaginaires de Paula, prise de culpabilité après avoir passé du bon temps avec un collègue de travail tandis qu'une petite fille dont elle avait la garde se cassait la cheville (tout comme l'enfant qu'elle voit et qui a une chaîne à la cheville). De plus, le dix décembre 1983 correspond à la date d'accession au pouvoir d'Alfonsín, de même que le vingt mars suggère une proximité avec le vingt-quatre mars 1976, date du coup d'état militaire qui a renversé Isabel Perón. Ainsi, les deux dates qui figurent dans la chambre,

dans un motif arachnéen, renvoient certes à la culpabilité de Paula, mais également à un contexte politique toujours prégnant dans les nouvelles du recueil en général et dans « Tela de araña » en particulier. Nous pensons par exemple à la mention des militaires dans la nouvelle, juste avant et après la scène du marché d’Asunción, au poste frontière et au restaurant, respectivement (Enriquez, 2016 ; 99 et 103), ainsi que durant l’attente de la narratrice et son mari dans la voiture en panne : « Qué podía haber en la radio por ahí a la noche, chamamé y chamamé y alguna gente sola que llamaba y lloraba y recordaba a sus hijos muertos en Malvinas » (Enriquez, 2016 ; 108). Et, bien entendu, le fait que Juan Martín soit censé disparaître après l’évocation du pont de Campo Viera durant la dictature (pour faire disparaître des personnes tuées par les militaires, Enriquez, 2016 ; 111-112) n’est pas une coïncidence.

21. La toile d’araignée, figure métatextuelle, est visible non seulement par les allusions explicites à l’araignée dans les autres nouvelles, mais aussi par les motifs textuels qui tissent le récit « Tela de araña ». En effet, la construction de la nouvelle d’Enriquez est une véritable toile d’araignée, le tissage devenant une nasse textuelle pour Juan Martín. Si Julia de Ípola, comme je l’ai rappelé plus haut, mentionne la circularité du récit (qui commence et finit par une tempête et par un retour des deux femmes à Corrientes, sans Juan Martín) comme image de la toile, avec le *ñandutí* au centre, dans le marché, Natalia fait état de la vision d’un incendie mystérieux au début du récit, lorsqu’elle va avec son petit ami, « a pasear por el aire » avec « una avioneta » (Enriquez 2016 ; 96). Lorsqu’ils survolent la région, dix minutes après, l’incendie a disparu dans des conditions inexplicables car cet incendie « muy grande » d’une maison est éteint : « estaba la mancha del terreno quemado y los restos de la casa. [...] Nunca se pudo haber apagado diez minutos después » (Enriquez, 2016 ; 97), alors que son petit ami nie avoir vu un incendie (« él dice que soy loca, que él nunca vio ningún incendio » (Enriquez, 2016 ; 97). Natalia refait allusion à cet incendie à la fin du récit, au moment précis où Juan Martín est censé retourner à sa chambre après le récit de la disparition de la caravane et de la belle-mère : « Natalia hasta contó la historia de la casa en llamas que había visto desde la avioneta de su novio, aunque no dijo que era su novio, dijo que era de su primo » (Enriquez, 2016 ; 113).

22. Nous pouvons relier cet épisode au lien que j’ai expliqué plus haut entre « Tela de araña » et « Las cosas que perdimos en el fuego ». Cet

incendie mystérieux peut être lu, littéralement, comme une prolepse métatextuelle des cérémonies de « quemas de mujeres » du dernier texte du recueil. Si cet incendie vu par la seule Natalia est éteint mystérieusement quelques minutes plus tard, le lecteur peut à bon droit penser que ledit incendie a été éteint par l'action des Mujeres Ardientes. Et le récit de Natalia de cet incendie à la fin de « Tela de araña » intervient juste après le départ de Juan Martín (« dijo me disculpan y se fue a la habitación », Enriquez, 2016 ; 113), et après le récit du camionneur du vol de la caravane (et de la disparition de la belle-mère) qui avait provoqué la curiosité de Natalia et la remarque de ce dernier : « Por acá se puede tirar a cualquiera, no te encuentran ni en pedo » (Enriquez, 2016 ; 113). Ainsi, ce qui se dissout dans « Tela de araña », c'est certes Juan Martín, mais ce dernier est pris dans un réseau inter et intratextuel particulièrement dense.

Conclusion

23. De fait, le motif de la toile d'araignée emblématise le fonctionnement diégétique du texte, mais il est également une figure de son mode opératoire métatextuel. Il n'y a pas de hasard transtextuel, en particulier pour les récits brefs, et *a fortiori* lorsqu'ils sont mis en recueil, dont la toile d'araignée est ici le métatexte explicite. Le texte expose ainsi son mode de fonctionnement formel : le thème, c'est le rhème.
24. Au centre de cet entrelacs textuel, ce qui se dissout dans « Tela de araña », c'est certes Juan Martín, dont la disparition est inexplicée dans la diégèse. Mais si « Tela de araña » est l'histoire d'un piège en forme de toile d'araignée, le texte qui le met en scène est une figure métatextuelle de cette toile. Les énoncés sont ainsi les miroirs des énonciations.
25. De la même manière que le récit d'Enriquez est circulaire, redonnons la parole à Roland Barthes pour conclure : « L'interstice de la jouissance se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non pas dans la suite des énoncés » (Barthes, 2000 ; 91).

Bibliographie

Audet René, « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Etudes littéraires (Théorie, analyses et débats)*, Université de Laval, vol. 30, n° 2, hiver 1998, p. 69-83.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, préface de Carlo Ossola.

CAZENAVE Michel, « Araignée », *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 41-42.

CORTAZAR Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Barcelona, Alfaguara, 2019.

DURANTE Erica, « ‘Me interesa más el black metal que la maternidad’. Entrevista con Mariana Enriquez », *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LXXXIX, n°282-283, janvier-juin 2023, p. 613-635.

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

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

_____, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GONDOUIN Sandra, « Lire Mariana Enriquez à la lumière des symbolistes français – des nouvelles sur le fil de la beauté corrompue », *Crisol*, Caroline Lepage, Sandra Gondouin et Davy Desmas (dir.), n° 33, (*La narrativa del terror de Mariana Enriquez – Los peligros de leer en la cama*), Université de Nanterre, 2024.

<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/717/798>

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

ÍPOLA de Julia, *Mariana Enriquez. Las cosas que perdimos en el fuego. Los peligros de fumar en la cama*, Paris, Atlante, 2024.

LAFON Michel, « Pour une poétique de la forme brève », *América. Cahiers du CRICCAL*, tome 1, n° 18 (« Formes brèves de l’expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours »), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 13-18.

LIBOREL Hugues, « Les fileuses », *Dictionnaire des mythes littéraires*, BRUNEL Pierre (dir.), Paris, Editions du Rocher, nouvelle édition augmentée, 1994, p. 613-634.

PUIG Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

ROGER Julien, « Le recueil de formes brèves au prisme de la transtextualité. Poétique, herméneutique, pratique », *Crisol*, hors série numérique, Caroline Lepage (dir.), Université Paris Nanterre, 2024. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/667/748>

SAN ROMAN SASTRE, Amanda, « Una lectura ecocrítica de dos cuentos de Mariana Enríquez: naturaleza, violencia ecológica y terror social en «Bajo el agua negra» y en «Tela de araña», *ACTIO NOVA. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 2023, p. 376–396.

SEIFERT Marcos, « El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en « Tela de araña » de Mariana Enriquez », *Cuadernos del CILHA*, n° 34, 2021, p. 1-21.

STEAD Evanghelia, BALLESTRA-PUECH Sylvie, *Dans la toile d'Arachné. Contes d'amour, de folie et de mort*, Paris, Editions Jérôme Millon, 2019.

YUSHIMOTO DEL VALLE Carlos, « Aracne en las orillas: espacio marginal, simbología matrística y comunidad weird en « Tela de araña » de Mariana Enriquez », *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. XI, n°2, automne 2023, p. 123-143.