

ALEJANDRO HERMIDA DE BLAS (COORD.)

LUCÍA ALONSO RAMÍREZ | MARÍA DEL CARMEN DE BERNARDO MARTÍNEZ
JESSICA ALEJANDRA NORIEGA PALMERO | MARÍA ELIZABETH NUÑO PLASCENCIA
SARA SÁEZ RODRÍGUEZ | JULIO SAN ROMÁN CAZORLA
(EDS.)

Puentes entre mundos

**NUEVAS REPRESENTACIONES
DE LA FANTASÍA**



PUENTES ENTRE MUNDOS

PUENTES ENTRE MUNDOS

Nuevas representaciones de la fantasía



ALEJANDRO HERMIDA DE BLAS
(coord.)

LUCÍA ALONSO RAMÍREZ
MARÍA DEL CARMEN DE BERNARDO MARTÍNEZ
JESSICA ALEJANDRA NORIEGA PALMERO
MARÍA ELIZABETH NUÑO PLASCENCIA
SARA SÁEZ RODRÍGUEZ
JULIO SAN ROMÁN CAZORLA
(eds.)

Ediciones Trea

© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00098-2026
ISBN: 979-13-88179-18-1

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente *TRLPI*, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a *CEDRO* (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Entre mundos paralelos: once calas en la fantasía contemporánea	9
ALEJANDRO HERMIDA DE BLAS	
1. <i>Omnia mutantur, nihil interit</i>: introducción al estudio de la fantasía contemporánea	15
JULIO SAN ROMÁN CAZORLA	
2. La desautomatización transmedial en los mundos de fantasía contemporáneos	67
MIGUEL RODRIGO DE HARO	
3. El mito de Frankenstein en clave posmoderna: el uso de la parodia y la ironía en <i>Poor Things</i> (2023)	83
ENRIQUE PÉREZ-PLÁ Y LAURA CASTILLO BEL	
4. Filosofía y religión en <i>Promethea</i>: la fantástica experiencia del fin de los tiempos	103
HUGO MARTÍNEZ ASENSIO	
5. Estudio mitoanalítico de la figura de la serpiente a partir del mito apuleyano de Eros y Psique	121
MARÍA RODRÍGUEZ MASIÁN	
6. El hilo que teje destinos: la maternidad como motor de la historia en <i>Rey de escamas blancas</i>	141
SARA SÁEZ RODRÍGUEZ	
7. El clavo como clave interpretativa de lo fantástico y el New Weird dentro del juego hermenéutico en «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» de Mariana Enriquez	157
LUCÍA ALONSO RAMÍREZ	
8. La cotidianidad hecha pesadilla. El terror de la segunda historia en tres cuentos de Mariana Enriquez	171
ELENA GIL GONZÁLEZ	

9. **Más allá del canon: decolonización y diversidad en la literatura fantástica . .** 191
JOSÉ DAVID MOSQUERA PAZ Y MIÑO
10. **No Nation but the Imagination: The Afrosurreal Landscape
of Donald Glover's *Atlanta*** 211
IGNACIO FERNÁNDEZ VÁZQUEZ
11. **Literatura y cambio climático: la emergencia de la ficción climática
en el mundo hispánico** 227
ANTONELLA DE SENA

El clavo como clave interpretativa de lo fantástico y el New Weird dentro del juego hermenéutico en «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» de Mariana Enriquez

LUCÍA ALONSO RAMÍREZ
Universidad Complutense de Madrid

Introducción

La literatura popular ha sido —y es— una de las manifestaciones artísticas más maltratadas por la academia pese a su impacto en la experiencia lectora de un gran porcentaje de la población. Entre la mirada genérica que la compone se encuentra la literatura fantástica, una de las corrientes más reseñables y demandadas en la actualidad. El alcance de lo fantástico ha impactado en la construcción de numerosas obras que, atraídas por su elasticidad y porosidad formal, se enriquecen sobremanera. Este es el caso de la obra de la autora argentina Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) que, al incluir detalles alejados de la mimesis, construye relatos de gran complejidad tal y como el que se pretende analizar en el siguiente artículo: «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» (2016).

Para abordar el análisis del cuento que se va a tratar, se toman algunas de las herramientas proporcionadas por la hermenéutica moderna y la estética de la recepción —como las nociones de vivencia estética, juego y lector implícito—, acompañadas de nociones de narratología, con el objetivo de apelar al arte como un viaje hacia la verdad atravesado por la tradición. Esta interpretación se lleva a cabo al tomar como punto de partida el motivo del clavo: hierro del que dependerá la elaboración de una trama intrincada y abierta. Al respecto, dicha base teórica se sustenta sobre obras fundamentales para la estética literaria, como *Verdad y método* (1977) de Hans-Georg Gadamer y *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett* (1974) de Wolfgang Iser. A su vez, estas se complementan con otros ensayos que han trabajado la obra de Mariana Enriquez: «El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”» (2016), de Mariana Enriquez» (2022) de Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya y «Una aproximación

masculina a la maternidad: los posibles géneros no miméticos en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” de Mariana Enriquez» (2021) de Ana Cecilia Aguilar, además de entrevistas a la autora que ayudan a dar unidad a los horizontes históricos que se generan en la lectura.

En un primer instante, se exponen las cuestiones genéricas que influyen en la construcción del relato y despliegan la vivencia estética gracias a la continua renovación de los modelos tradicionales. Si es cierto que la ficción parte de la base del cuento de terror fantástico, dentro del material textual se encuentran referencias a otros dos géneros literarios populares. Por un lado, la leyenda, pues se narra la historia del Petiso Orejudo, asesino en serie de niños, que quedó injertado en el imaginario argentino. Por otro, el trabalenguas que introduce a los personajes principales desde el título. Todos se unen en el motivo común del clavo, dando pie al terror desde lo conocido. A continuación, se señalan las estrategias narrativas utilizadas para generar incertidumbre y que conducen al lector hacia una resolución definitiva del final abierto, parte esencial de la comprensión del texto. Se examinan los elementos de la narración enmarcada —la historia de Pablo que dispara la exhibición de los crímenes del Petiso Orejudo— para hallar su punto de encuentro e interpretar la inminente intromisión de lo fantástico. Al mismo tiempo, se estudia la correlación de lo infantil —y todos los asuntos que lo rodean, como la maternidad— con lo macabro como vehículo del sentimiento de desasosiego que lleva hacia un conocimiento más exhaustivo del cuento y de uno mismo, en contraposición al mundo que se crea.

Así, este artículo se articula en dos bloques con la intención de conceder un análisis minucioso de «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo». El primero, dedicado a la convivencia de tres géneros asociados a la literatura popular y sus convergencias en el texto; en este caso, se tratan del cuento de terror, la leyenda y el trabalenguas. El segundo, ligado a los recursos narrativos que hacen posible la imbricación de dos historias, dos planos, que dirigen al lector hacia un desenlace inusual, teniendo solo el clavo como única respuesta.

El New Weird: entre el cuento de terror, la leyenda y el trabalenguas

La clasificación genérica de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez, es una tarea complicada. A pesar de adherirse comercialmente a la corriente de la literatura fantástica, cada uno de los doce relatos perturbadores y electrizantes que componen sus páginas entrañan una amalgama de subgéneros que dificulta su catalogación exacta. Esta variabilidad resulta del intento de la autora de modernizar la percepción de lo terrorífico en el panorama literario a través de la nueva línea bautizada como New Weird. En «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso

Orejudo», esta iniciativa se ve reflejada en la convivencia de tres géneros asociados a la cultura popular: el cuento de terror, la leyenda y el trabalenguas. Para entender las estrategias llevadas a cabo para la superposición de dichas manifestaciones, uno debe remitirse al modo de lectura contemporáneo, es decir, a la contextualización, puesto que «el texto remite a un contexto» (Rojas Osorio, 2003: 24). En otras palabras, el establecimiento previo de los horizontes históricos móviles que guían el acto de lectura entabla el paso principal para la configuración de los rasgos propios del texto¹ bajo la mirada atenta de los parámetros de la tradición.

El primer género que se identifica dentro del relato es el cuento de terror, gracias a la influencia formal de los otros textos que lo rodean dentro de la obra. Este tipo de literatura parte de la herencia teórica de la narrativa fantástica explicada por Tzvetan Todorov desde el concepto de «lo fantástico». Es desde el tiempo de la incertidumbre, mejor dicho, desde el punto de vacilación entre dos órdenes tras un acontecimiento no natural para las leyes del mundo reconocible, donde germina la duda, abriendo dos lecturas posibles. O bien el suceso es «una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación» (1980: 19) y, por tanto, se mantienen las reglas del plano en el que se encuadra; o bien «es parte integrante de la realidad» (1980: 19), lo que implica el desconocimiento de una fracción de esas leyes.

Mariana Enriquez hace uso de esta idea para llevar a cabo la irrupción de lo inverosímil en el plano de lo verosímil a lo largo de su obra. Sin embargo, rechaza la fuente tradicional de lo terrorífico, tan ajeno y extraño para el lector, en pos de acercar el sentimiento de pavor a la experiencia diaria: «El género a mí nunca me da miedo, a mí lo que escribo no me da miedo, pero el terror tiene que darle miedo al otro, y la única forma de que al otro le de miedo es que reconozca ahí cuestiones que le son cercanas» (Enriquez y otros, 2021: 313).

Para ello, plantea el uso de los tópicos —por ejemplo, la aparición del Petiso Orejudo— desde lo cotidiano para entablar una relación directa con la vida misma. En palabras de la autora, no son simples historias de fantasmas, sino «espectros como ficción del trauma» (Yujie, 2023: 190). A su vez, se instrumentaliza el imaginario colectivo argentino para revolucionar la perdida tradición fantástica fundada por los grandes autores, como Jorge Luis Borges o Silvina Ocampo. Autores que, a diferencia de Enriquez, no abrazaron el folclore del país: «casi nunca [usaron] mitos populares argentinos [...], quizá porque no los consideraban literarios, y eran para ellos tan solo supersticiones» (Yujie, 2023: 182).

¹ Esto es, partiendo del concepto gadameriano de «círculo hermenéutico», cuya definición seleccionada para este artículo es la siguiente: «se pueden comprender verdaderamente las partes de un texto solo cuando se tenga una precomprensión de él que se refuerza y completa a través de la sucesiva intelección de las partes singulares» (Ferraris, 2005: 38).

De este modo, surge el segundo género a tratar: la leyenda. La leyenda se inserta en las raíces de lo popular desde la introducción de la literatura oral. En estas narraciones es habitual que se parta de un hecho histórico concreto, para desafiar los límites de la ficción con la introducción de la extrañeza en un plano mimético. No obstante, los acontecimientos extraordinarios que se relatan nacen de una veta lúdica y pedagógica que tiene como objetivo el acervo comunitario. De ahí que sus evoluciones genéricas hasta la actualidad hayan ido de la mano del desarrollo moral de los ciudadanos del país en el que se insertan. En este caso, la escritora toma los sucesos reales llevados a cabo por Cayetano Santos Godino (1896-1944), más conocido como el Petiso Orejudo, un infanticida serial, responsable del asesinato de cuatro niños y otros siete intentos de homicidio. Durante ciertos instantes, pareciera que el lector se encuentra frente a una crónica y no una leyenda, gracias a la incorporación de detalles policiales como la descripción de la muerte de Ana Neri, Severino González, Julio Botte, Reina Bonita Vainikoff, Jesualdo Giordano y Arturo Laurora, y fragmentos de entrevistas:

- ¿No siente usted remordimiento de conciencia por los hechos que ha cometido?*
- No entiendo lo que ustedes me preguntan.*
- ¿No sabe usted lo que es el remordimiento?*
- No, señores* (Enriquez, 2016: 85).²

Con todo, aunque los crímenes son verídicos, la historia del delincuente ha ido sufriendo cambios a lo largo de las décadas posteriores hasta llegar a convertirse en una figura popular dentro del folclore argentino. Pasa a cumplir el rango de «asustador de niños», similar a la función de los personajes del hombre del saco o el coco: una aparición fantasmagórica que persigue a los infantes que desobedecen las órdenes de los adultos. En los años recientes, sus actos delictivos han servido de plataforma para la creación de una narrativa social, un presagio del «fin del mundo»: «parecía ser una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario» (Enriquez, 2016: 87). Asimismo, el desconocimiento de la identidad autoral³ obliga a la escritora a realizar un exhaustivo trabajo de investigación «porque [le interesa] saber las diferentes deformaciones y relecturas de los mitos en tanto narraciones populares, y también contrastarlas con [sus] propias versiones» (Yujie, 2023: 182). A pesar de que las diferentes implicaciones llevan a privilegiar ciertos homicidios sobre otros, el asesinato de Jesualdo Giordano se mantiene como el punto de inflexión en todas.

² Este fragmento, extraído en cursivas directamente del relato de Mariana Enriquez, corresponde con parte de la entrevista de los doctores Negri y Lucero a Cayetano Santos Godino en 1914. Se puede encontrar en la página web <<https://www.infobae.com/sociedad/2023/11/15/el-petiso-orejudo-el-nino-que-mataba-ninos-el-clavo-en-la-frente-de-su-victima-y-el-gato-que-marco-su-destino/>>.

³ El componente oral de la transmisión de la leyenda asegura el anonimato y la colectividad del autor o autores.

Su caso, aparte de ser el motivo de la detención del Petiso, añade la que podría haber sido la firma del asesino serial. Ese hierro enterrado en el cráneo del cadáver: el clavo.

El clavo dirige al lector hacia el trabalenguas, el último de los géneros dentro del relato. El trabalenguas, al contrario de las dos formas anteriores, deja atrás la importancia del contenido para favorecer «los factores fonéticos, prosódicos y métricos» (Schaeffer, 1989: 79), pues está asociado a la literatura oral y al desarrollo del habla en la infancia.⁴ Sin embargo, el juego sonoro queda fijado en el papel, lo que hace que el lector implícito se deshaga de la oralidad y vierta su atención en la acción que se establece.⁵ Esto ocurre tan solo en dos instantes. El primero, en el título «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo»: al aparecer en el aparato textual «su función es esencialmente pragmática» (Schaeffer, 1989: 89), es decir, ayuda a establecer unas reglas de lectura que se han de cumplir hacia el desenlace. El segundo, en una rememoración de Pablo, el protagonista, tras ver el hierro que sujeta el móvil de cuna inutilizado de su hijo: «Pablito clavó un clavito./ ¿Qué clavito clavó Pablito?/ Un clavito chiquitito» (Enriquez, 2016: 91). En ninguno de los casos se desarrolla el trabalenguas en su versión completa, falta el último verso —«en la calva de un clavito»—, que queda en la memoria del lector y tiente así la resolución de su horizonte de expectativas.⁶

De este modo, habiendo contextualizado brevemente las tres manifestaciones literarias, se pueden observar en detalle las convergencias de sus rasgos en el texto. Esta amalgama responde a una intención deliberada por parte de la autora argentina de construir un aparato textual que lleve al lector hacia el malestar que produce la incertidumbre de la conclusión. Para ello, parte de la base del cuento de terror moderno, huyendo de los tópicos frecuentes y, de esta manera, favorece el acercamiento a cuestiones profundas entre sus receptores. Jean-Marie Schaeffer explica que «una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana» (1989: 57). Esta intención se ve revelada en la circunstancia de Mariana Enriquez como lectora de la tradición, que busca fusionar las tendencias de varios discursos en uno, sin abusar de los clichés, con el objetivo de generar temor desde lo familiar: «y el tema es cómo, con tu tradición por un lado y con tu experiencia y tu realidad,

⁴ Según Lucía Crespo Montes son «textos breves u oraciones cortas cuya pronunciación en voz alta es difícil de articular y se usan a modo de juego para lograr una expresión clara y una dicción ágil» (2020: 17).

⁵ La definición de la noción del lector implícito usada es la siguiente: «Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text» (Iser, 1978: 34-35).

⁶ El concepto de horizonte de expectativas que se utiliza es «una denominación sintética para aludir al conjunto de ideas (valores morales, convenciones, normas estéticas, regularidades formales...) que hacen operativo los lectores durante la recepción y que les permite interpretar la obra, esto es, conocer a qué cuestión trataba de responder» (Jauss, 2013: 13).

hacés un texto de terror» (Enriquez y otros, 2021: 313). Entonces, y retomando el hilo hermenéutico, no se trata de la perpetuación del pasado, sino del «consciente transmitirse de modelos» (Ferraris, 2005: 320) que transforma la mano creadora a través de su dependencia de los prejuicios previamente asentados. De este modo, surge el llamado New Weird como una ramificación contemporánea de la literatura de terror capaz de englobar las características de la escritura de la autora de *Las cosas que perdimos en el fuego*:

En literatura ya pasa, es como a esta altura creo que los escritores que yo estoy leyendo ahora nuevos ya ni hablan de terror, hablan de *New Weird*, «nuevo raro», que son como cuentos muy perturbadores y que te dan miedo pero que trabajan muchísimo más con eso, con la perturbación y no tanto con los tópicos ya (Enriquez y otros, 2021: 330).

Se trata de narrativas en las que la omnipresencia de lo espantoso recorre el texto. Lo macabro y lo violento se funden en el día a día y ocupan el espacio de lo hogareño e inocente, lo que anula la existencia de lugares seguros tanto para los personajes como para el lector. La intrusión de la violencia en lo cotidiano, característica del New Weird, se justifica desde tres puntos en el cuento, dos de ellos ya mencionados.

El primero, se centra en la normalización de los traumas resultantes de la dictadura argentina. Los protagonistas son víctimas de un sistema político corrupto que sume a las clases bajas en una crisis económica grave. Se posicionan en contextos difíciles, en los que la violencia reina como lo normativo. La figura de Cayetano Santos Godino se presenta como un golpe a las esperanzas de la sociedad argentina de prosperar. Esto se ve, en particular, en las condiciones sociales de las víctimas del Petiso: «se les explicaba a los turistas las condiciones de vida de aquellos inmigrantes recién llegados que escapaban de la pobreza europea» (Enriquez, 2016: 83). Siendo un reflejo de la propia experiencia de la autora, que en un intento de visibilización de la situación de extrema crueldad, deja permear en el texto la agresividad dictatorial: «Sí, era inescapable. [...] la violencia era feroz, pero ocurría de noche [...]. Muchas veces trato de no escribir sobre la dictadura pero, como todo trauma, es difícil de callar» (Yujie, 2023: 182).

El segundo punto se relaciona con su voluntad de conservar el folclore argentino. La inserción de los relatos populares refuerza el sentimiento de familiaridad en la lectura, lo que se vuelve un hecho potenciador del terror en la medida en la que se subvierte la idea de lo cotidiano como inofensivo. A su vez, la autora busca afianzar la identidad del país, magullada anteriormente por el eurocentrismo literario, transformando la obra de arte en un vehículo para aprender a conocerse a uno mismo. Esto supone que se tenga en cuenta a Mariana Enriquez como lectora de la tradición, que adapta y transforma para actualizar su contenido, sin dejarlo caer en el olvido.

El último y el más importante es la finalidad de transmitir miedo. La nueva corriente literaria en la que se inserta ofrece un patrón novedoso en el que explorar un

terror «mediante la exageración de la realidad social a través de la imbricación de los elementos sobrenaturales con los familiares y cotidianos» (Bolognesi y Bukhalovskaya, 2022: 294-295).

Al final, acontece una experiencia literaria anclada en el mundo «real» y se pone en marcha la obra de arte como vivencia estética, ya que, en la creación del mundo ficcional, el receptor se ve reflejado, reuniendo en la lectura las herramientas necesarias para su autoconocimiento. Gadamer explica dicha acción como aquella que «arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia» (1977: 48). La experiencia de la humanidad comienza a fundirse en el lenguaje literario, por lo que su comprensión —su hermenéutica— responde a la concepción del arte como juego. Juego que el lector conoce, aunque no necesariamente sea capaz de percibir su modo de ser: «lo que no sabe es que lo “sabe”» (Gadamer, 1977: 71). De este modo, «el concepto de la literatura no deja de estar referido a su receptor» (Gadamer, 1977: 105): es el lector quien debe entrar al juego, experimentar la vivencia, entrar en el círculo para conservar y transmitir lo oculto. A tal efecto, «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» plantea una combinación genérica arraigada en unos prejuicios que se transforman en la medida que se comprende la relación entre el cuento de terror y la leyenda, unidos por la figura espectral del Petiso; entre el cuento de terror y el trabalenguas, que comparten el nombre propio «Pablo»; entre el trabalenguas y la leyenda, asociados a una finalidad pedagógica en la infancia; y entre los tres géneros, el motivo del clavo.

¿Clavó Pablito el clavito? Dos relatos superpuestos: entre lo real y lo fantástico

El New Weird presupone un esfuerzo riguroso en la construcción de un relato, donde la perturbación no debe llegar, como previamente mencionado, desde lo sobrenatural —como en la larga tradición a sus espaldas—, sino desde la posibilidad real de la violencia. Es por esta razón por la que, desde la noción de la literatura como juego, se evidencian las estrategias narrativas en el desdoblamiento de la trama que compone «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» y que atrapan al lector en el relato y lo sumerge en una experiencia lúdica, ya que «la seducción que acontece en el juego consiste precisamente en que el juego se adueña de los jugadores» (Lorca Gómez, 2005: 8).

El aspecto lúdico del cuento se lleva a cabo gracias a la narración enmarcada, es decir, la superposición de dos historias —la vida de Pablo y los crímenes del Petiso Orejudo— que, en su entrelazamiento, genera espacios de indeterminación en lugares cotidianos y socava las bases para el terror:

En la incorporación de lo cotidiano. Del terror que irrumpe en el día a día, en las vidas más comunes. [...] En la casa y el cuerpo propio como espacios del terror, en pensar el terror como un emergente social, como trauma, como parte de la historia. Ya no es más el terror de aparecidos y castillos y ruralidad, sino es más bien urbano y con elementos realistas o al menos muy reconocibles (Yujie, 2023: 183).

La imbricación de los relatos se establece desde el titulado. Así, se observan dos partes. La primera, «Pablito clavó un clavito», que remite al trabalenguas señalado en el apartado anterior y da a conocer el nombre del protagonista; y, la otra, «una evocación del Petiso Orejudo», que introduce el componente fantástico de la leyenda con el fantasma del infanticida argentino. Por tanto, la articulación del título, a la vez que introduce a los dos personajes principales, coloca en el mismo plano lo mimético y lo no mimético, lo que prepara al lector para la intromisión de lo ominoso.

A partir de este momento, es imprescindible señalar el papel de la estructuración en la atracción de la atención de los receptores. La ordenación de los acontecimientos debe darse de forma intencionada, aunque no forzada, para facilitar la experiencia estética y fenomenológica de la lectura. Además, se ayuda de otros recursos, como la repetición y el paralelismo, con el objetivo de reforzar la manifestación y el acceso al juego: «la estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libra del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia» (Gadamer, 1977: 72).

El texto comienza desde la perspectiva de Pablo, guía turístico que realiza rutas por los lugares donde los criminales más famosos de la ciudad de Buenos Aires cometieron sus crímenes. Debido a la elección de un narrador focalizado en Pablo, se dificulta la realización de una lectura objetiva, pues la cercanía entre el narrador y el personaje indica la poca fiabilidad de la información que se ofrece. Por ello, cuando se inicia el relato con la aparición del espectro del Petiso, la normalidad con la que reacciona el guía genera un efecto de extrañeza, pero no asombra: «Por eso antes que terror, sintió sorpresa al verlo» (Enriquez, 2016: 81).

Su obsesión con la figura popular justifica que el hilo conductor sea su investigación sobre sus delitos más reseñables, que cuenta a los turistas entusiasmados, aunque turbados por su violencia. Entre los diferentes casos, se encuentran dispersos datos sobre la vida personal de Pablo, que quedan opacados por el descenso a la criminalidad del Petiso. El primer dato que proporciona viene de la mano de su intento de explicación sobre sus ensoñaciones con el fantasma: «el Petiso se le aparecía porque él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. Los niños pequeños» (Enriquez, 2016: 83). Aquí se conoce la existencia de su hijo, cuyo nombre, Joaquín, se revela entre la lista de las víctimas del infanticida. La revelación de la identidad del bebé se convierte en el punto de inflexión dentro de la enumeración de

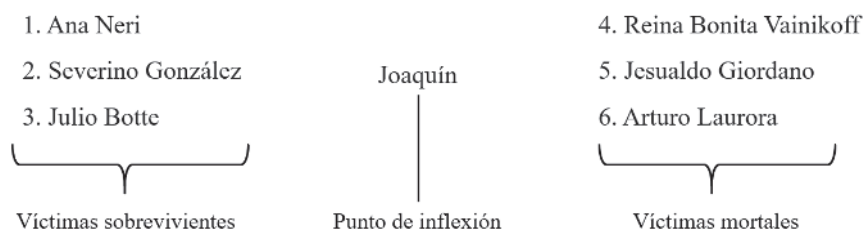


Fig. 1. Esquema de la estructura de las víctimas del Petiso Orejudo.

los crímenes, pasando de intentos de asesinato fallidos a homicidios completados. En otras palabras, la información sobre la relación paterno-filial entre Pablo y el bebé se desarrolla entre medias de los delitos cometidos contra tres niños que sobrevivieron (Ana Neri, Severino González y Julio Botte) y tres que fallecieron (Reina Bonita Vainikoff, Jesualdo Giordano y Arturo Laurora). El lector se ve obligado a leer la historia de Joaquín como un aspecto más de la vida delictiva de Santos Godino (figura 1).

Este hecho hace que se desarrolle una identificación del lector con los asistentes de la visita. En la medida en que se da el acto comunicacional dentro del ómnibus, se crea un simulacro enunciativo y nace «un polo de enunciación y de destino representados, superponiéndose a la enunciación y al destino reales» (Schaeffer, 1989: 72). En otras palabras, se concilian dos maneras de observar orientadas hacia la transformación propia y ajena, aun manteniéndose ligadas a su representación «que es en esta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción» (Gadamer, 1977: 81).

Se establecen, entonces, semejanzas entre el guía y Godino que quedan materializadas en el momento en el que Pablo toma el clavo entre sus manos. Él mismo deja claras las coincidencias del objeto puntiagudo con el del asesinato de Jesualdo: «A lo mejor algún turista ingenuo hasta creía que se trataba del mismo clavo, perfectamente conservado cien años después del crimen» (Enriquez, 2016: 92).

Es la hermenéutica gadameriana la que hace hincapié en la importancia de los finales, pues en ellos se halla la unidad de sentido y «se alcanza la visión global» (Galván Moreno, 2004: 86) de la obra. Por lo que, prestando especial atención al desenlace, a pesar de no explicitar la realización de ningún crimen, pulula en el relato la sensación del posible asesinato del bebé. Suposición que se ve reforzada al remitir al título, mediante su funcionamiento premonitorio que se ve cumplido, en cuanto se conectan el nombre y el clavo del trabalenguas con el personaje y la pieza metálica del texto. Por ello, es inevitable que en las últimas palabras resuene en la mente del receptor el verso de la cancioncilla y se afirme que sí: Pablito clavó un clavito.

PABLO Y EL PETISO OREJUDO: ENTRE LO INFANTIL Y LO MACABRO

A lo largo de «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» se aplican estrategias más allá de la estructuración. Las conexiones entre los personajes principales también evocan paralelismos y repeticiones que llevan a unir a las figuras de Pablo y Cayetano Santos Godino. Para dar cuenta de estas, se parte de elementos que rodean el concepto de la infancia, como la maternidad o el hogar, temáticas que, enlazadas con lo macabro, se vuelven motivos recurrentes en los relatos de Enriquez: «Creo que hay mucha hipocresía en torno al discurso sobre la infancia y en algunos de mis cuentos aparece el lado oscuro de ser niño, que es lamentablemente muy frecuente» (Yujie, 2023: 185).

Las referencias a la niñez se ubican, de nuevo, desde el título. Por un lado, la presencia del trabalenguas remite a la enseñanza infantil del habla que, junto al uso de diminutivos, afianza la percepción de inocencia. Para el lector, no es lo mismo leer «Pablito clavó un clavito» que «Pablo clavó un clavo», ya que, al eliminar el juego, lo vincula a una lectura mucho más madura. Por otro, la inclusión del Petiso Orejudo que, como figura popular, se utiliza para amenazar a los niños, además de ser también un infante.

En cuanto a las alusiones a la infancia durante el progreso del relato, estas se ven ligadas a la animosidad del protagonista hacia su hijo. Desde una primera instancia, se ve la frustración del guía por la relación atrofiada de pareja causada por el reciente nacimiento de Joaquín. Este descontento se ve materializado en las sucesivas apariciones del Petiso. La primera vez que se manifiesta al fondo del autobús, Pablo justifica con su reciente paternidad el poder percibirlo. Siente resentimiento por la brecha que el bebé ha instaurado entre él y su mujer, que ocupa ahora toda su atención en su seguridad y su bienestar.

La segunda aparición sucede después de una grave discusión entre la pareja. Tras llegar de uno de los recorridos, la esposa le confiesa las aspiraciones que tiene para la mejor vida de su hijo en común. Le ruega que cambie de trabajo en busca de un salario digno y él, tajante, se niega. Ante esta declaración, la distancia entre ambos se incrementa y Pablo se cierra ante cualquier razonamiento que tenga que ver con Joaquín. Ve a su mujer como una desconocida —«Todo era culpa del bebé. La había cambiado por completo» (Enriquez, 2016: 90)—, ignorando los achaques del embarazo, el parto y la maternidad. De esta manera, al incrementarse el resentimiento, se cierra la distancia entre el fantasma y el protagonista, que se halla justo a su lado: «Esta vez estaba más cerca de él, casi al lado del conductor» (Enriquez, 2016: 90).

Tras este encuentro reaparece el trabalenguas en la memoria del personaje mientras se dirige hacia la habitación de Joaquín. Describe pensativo: «Parecía el cuarto de un chico muerto, conservado intacto por una familia de duelo. Pablo se preguntó qué pasaría si el chico se moría, como parecía temer su mujer. Sabía la respuesta»

(Enriquez, 2016: 91). Toma el clavo intacto que utilizó para anclar el móvil de cuna y lo enlaza con la posible firma del Petiso Orejudo antes de acostarse en el sofá, lejos de su familia. Así, el hierro deja de ser una mera palabra, un mero objeto: llegados a la resolución, se transforma en un símbolo. Gadamer explica:

En este sentido un símbolo no solo remite a algo, sino que lo representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero substituir significa hacer presente algo que está ausente. El símbolo sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente. Solo en cuanto que el símbolo representa así la presencia de aquello en cuyo lugar está, atrae sobre sí la veneración que conviene a lo simbolizado por él (Gadamer, 1993: 101)

Por una parte, el clavo se asocia a la infancia y a lo inocente: al deseo de construcción de un hogar seguro y un futuro próspero. Por otra, a un arma ligada a la muerte, la violencia y lo macabro: se desprende de su condición denotativa y absorbe las connotaciones asociadas al Petiso, es decir, la materialización de la muerte.

Por consiguiente, se detectan dos espacios, claramente diferenciados. El *tour*, que debería ser horroroso, es fuente de agrado para Pablo y una forma de evasión de una realidad con la que no está conforme. Mientras tanto, se siente ajeno a su hogar, lugar donde debería mostrar comodidad y seguridad. La invasión de lo terrorífico en la cotidianidad culmina, entonces, tras arrancar el clavo de la pared, puesto que es aquí donde se invierten los papeles y se muestra la cara incómoda de la paternidad y la niñez. El cuento se orienta hacia la vivencia estética, en la medida en que se aprende sobre la naturaleza humana, gracias a la comprensión —a la experiencia—, que durante la lectura invita a dejarse seducir por un juego en el que uno se reconoce a través de lo otro.

Conclusiones

La literatura fantástica en el siglo XXI se ha ido abriendo camino entre las rígidas expectativas de la tradición para encontrar su lugar no solo en las estanterías de los lectores, sino también en los análisis teórico-críticos de la academia. Esto se debe a la evolución progresiva de la corriente literaria que va recogiendo las semillas sembradas por el folclore y lo popular con el objetivo de apelar al público contemporáneo. Así, surge el New Weird como manifestación genérica de los miedos actuales y los intereses cambiantes de una generación que no teme a los fantasmas, sino a la violencia del ser humano.

Con el análisis del cuento «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» se ha demostrado cómo, al tomar el motivo del clavo como eje organizador de sentido, se construye una trama que involucra al lector como jugador, capaz de sentir la experiencia estética en el momento de desgranar el material textual. Primero, se ha

comprobado que, al insertarse en la novedosa corriente del New Weird, ofrece estrategias de terror alejadas de los tópicos de la categoría genérica en la que se integra. Mariana Enriquez, como lectora transformadora de la tradición, integra lo ominoso en lo familiar desde una amalgama de géneros que otorgan hibridez y diferentes horizontes históricos móviles. El cuento de terror se funde con la leyenda gracias a la aparición fantasmal del Petiso Orejudo; la leyenda y el trabalenguas se encuentran en su asociación con lo infantil y pedagógico; el cuento de terror y el trabalenguas se enlazan a través del nombre de Pablo, protagonista del relato; y, finalmente, los tres se abrazan mediante el motivo —luego símbolo— del clavo. A continuación, se ha observado la forma en la que la estructuración narrativa acentuada por la fusión de dos relatos, uno mimético y otro no mimético, sigue el concepto de «juego» gadameriano. Esto se debe a la presencia de un narrador no fiable y la superposición de los elementos fantásticos que fomentan la creación de tensión entre lo cotidiano y lo sobrenatural. Por último, en la concreción de la conexión entre los dos personajes principales, se asienta una serie de paralelismos mediante la animadversión por la infancia. La asociación de lo infantil —lo familiar— con la perturbación de la muerte promueve un ambiente terrorífico, que solo se acrecienta con las continuas alusiones a la relación atrofiada entre el padre y el hijo. De este modo, al unir ambas figuras, la resolución no concretada en un principio parece completarse en el momento que se materializa el clavo. El hierro se vuelve la representación de la experiencia del arte en la que el lector se conoce a uno mismo y al otro dentro del texto.

En definitiva, los estudios sobre el impacto de lo fantástico en relatos como «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» reflejan la capacidad de la intromisión de las manifestaciones no miméticas como mecanismo de comprensión de una sociedad marcada por la violencia. Las nuevas estrategias del terror se vuelven indispensables en la construcción y consecuente interpretación de este tipo de texto literario híbrido para involucrar la tradición y el folclore generadores de identidad, sin quedar estancados en el pasado, pero sin olvidar el camino previamente recorrido.

Bibliografía

- AGUILAR, Ana Cecilia (2021): «Una aproximación masculina a la maternidad: los posibles géneros no miméticos en “Pablito clavó un clavito: una evocación de Petiso Orejudo” de Mariana Enriquez», *Marmórea-Revista Académica de Lengua y Literatura*, n.º 8 (julio), pp. 31-40.
- BOLOGNESI, Sara y Alena BUKHALOVSKAYA (2022): «El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016), de Mariana Enriquez». *Tesis (Lima)*, año 16, n.º 20, pp. 289-315.

- CRESPO MONTES, Lucía (2021): *La poesía como herramienta de aprendizaje en EI*, Cantabria: Universidad de Cantabria.
- ENRIQUEZ, Mariana (2022 [2016]): *Las cosas que perdimos en el fuego*, 3.^a ed., Barcelona: Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana; Ana PRÍNCIPI, Amparo SISTI, Silvina SÁNCHEZ y Emilia NOVO (2021): «Desbordes: Entrevista a Mariana Enriquez», *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), pp. 309-344.
- FERRARIS, Maurizio (2005 [2002]): *Historia de la hermenéutica*, México: Siglo XXI, Armando Perea Cortés (trad.).
- GADAMER, Hans-Georg (2017 [1977]): *Verdad y método*, 14.^a ed., Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GALVÁN MORENO, Luis (2004): «El concepto de aplicación en la hermenéutica literaria», *Signa*, n.º 13, pp. 67-101.
- ISER, Wolfgang (1983 [1974]): *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, 3.^a ed., Baltimore-Londres: The John Hopkins University Press, Der implizite Leser (trad.).
- JAUSS, Hans Robert (2013): *La historia de la literatura como provocación*, Madrid: Gredos, Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu (trads.).
- LORCA GÓMEZ, Óscar (2005): «Arte, juego y fiesta en Gadamer», *A Parte Rei: revista de filosofía*, n.º 41 (septiembre).
- ROJAS OSORIO, Carlos (2003): «Estética y hermenéutica en Gadamer», *Revista Espiga*, vol. 4, n.º 7 (enero-julio), pp. 19-34.
- SCHAEFFER, Jean Marie (2006): *¿Qué es un género literario?*, Madrid: Ediciones Akal, Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza (trads.).
- TODOROV, Tzvetan (1981 [1980]): *Introducción a la literatura fantástica*, 2.^a ed., México: Premia, Silvia Delpy (trad.).
- YUJIE, Zhou (2023): «El miedo es una de nuestras emociones primarias: Entrevista a Mariana Enriquez», *Mitologías Hoy*, n.º 28, pp. 180-190.

Puentes entre mundos: Nuevas representaciones de la fantasía es una monografía colectiva acerca de un género que, desde sus orígenes clásicos, y a través de su reinención en el Romanticismo y su canonización en el siglo xx, se ha convertido en uno de los fenómenos culturales más vivos y dinámicos del xxi: la narrativa fantástica. Los autores son una docena de investigadores universitarios del ámbito de los estudios literarios y culturales. El libro está estructurado en un amplio capítulo introductorio y una serie de estudios de caso que profundizan, desde diversas perspectivas teóricas, en aspectos y ejemplos concretos de la fantasía contemporánea. Esta se aborda tanto en su forma estrictamente literaria —sin olvidar sus antecedentes mitológicos— como en otros medios de expresión —cómic, cine, teleseries o videojuegos—. Este enfoque poliédrico permite establecer una visión, si no exhaustiva, sí bastante ajustada del estado actual de un género multiforme cuyos límites no cesan de ensancharse. La amplia curiosidad que la fantasía contemporánea suscita hace que el libro, aun cumpliendo los estándares de rigor de una publicación académica, pueda aportar nuevos puntos de vista a cualquier interesado en la materia.