

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

La cotidianidad hecha pesadilla. El terror de la segunda historia en tres cuentos de Mariana Enriquez

ELENA GIL GONZÁLEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Entre lo fantástico, lo insólito y lo terrorífico

La narrativa de Mariana Enriquez ha alcanzado tal difusión en los últimos años que hoy encabeza el paradigma del nuevo terror y el neogótico en la literatura latinoamericana del siglo XXI. Solo hace falta una pequeña búsqueda para encontrar una bibliografía considerable que integra muchos de sus cuentos. Sumado a esto, recientemente se ha visto un resurgimiento del género cuentístico, así como de sus vertientes fantásticas en cuanto a estilo y temática, por parte de autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero o Mónica Ojeda. En sus obras es recurrente el empleo del terror y elementos fantásticos que ofrecen una visión ampliada del mundo, así como de otros órdenes de la realidad, ya que estos pueden sacar a la luz diversas problemáticas que la cotidianidad encierra en el ámbito social y político.

Los cuentos de Mariana Enriquez publicados en las colecciones *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y la más reciente *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) se caracterizan por su adhesión al género de terror y por los diferentes elementos sobrenaturales que transforman hechos cotidianos en sucesos inquietantes y siniestros. En el despliegue de motivos terroríficos correspondientes a la tradición gótica, es importante hacer ver que el manejo de lo fantástico en Enriquez se adscribe a la concepción clásica de Todorov (1981: 18-19): «en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. [...] lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural». Efectivamente, en la narrativa de Enriquez se plantea un conflicto entre dos órdenes de la realidad, entre un hecho posible y cotidiano, y otro sobrenatural y fantástico, donde surgen las figuras y atmósferas monstruosas que se verán más adelante.

Sin embargo, la noción de lo fantástico se ha ampliado con los estudios de lo insólito en España, tal y como indica Anna Boccuti (2024).¹ Señala Reis (2012) que lo insólito consiste en la negación de aquello que es *sólito*, el participio pasado del latín *solere*, es decir, algo que es «o costumeiro, o habitual», y que, mediante la suspensión de la costumbre, puede volverse «capaz de sorprender e de levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com sorpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem» (Reis, 2012: 57). Sin embargo, ambos conceptos, lo fantástico y lo insólito, son términos relacionales que se construyen mediante el accionamiento de lo que cada época considera *sólito* y usual, por lo que es fundamental tener en cuenta que los textos de ficción literaria pueden acoger «diferentes formas de lo insólito —insólito barroco, insólito romántico, insólito surrealista, insólito posmodernista— dependiendo de la “gramática” de referencia o de la legalidad textual que lo insólito suspende» (Boccuti, 2024: 210).

Al hablar de la narrativa de Mariana Enriquez, es necesario tener en cuenta estas dos nociones, ya que en sus cuentos tienen lugar diferentes hechos insólitos, raros, inquietantes y siniestros en espacios cotidianos y, más concretamente, urbanos. Son estos acontecimientos perturbadores los que construyen un umbral a otra realidad ambigua, poco definida y que, normalmente, constituye un escenario para la alteridad. El estudio no debe limitarse, entonces, a la etiqueta de lo fantástico, sino que es necesario agregar otros conceptos que hablan adecuadamente de esas formas amplias y porosas de la narrativa de la autora mediante la trabazón de diferentes estilos y tradiciones. En ese territorio de la alteridad que construyen los cuentos conviven expresiones del terror, el gótico, el relato policial, la monstruosidad, los escenarios distópicos o lo extraño, es decir, una multiplicidad de moldes literarios que generan un cuerpo textual heterogéneo y ampliado. Esta escritura, que pocas veces ocupa un lugar en el canon, abre grietas por las que asomarse hacia una serie de escenarios terroríficos, que quizá siempre estuvieron ahí y solo hacía falta mirar hacia el otro lado.

En otros cuentos diferentes a los que analiza este artículo, por ejemplo «El chico sucio», se narra, mediante el uso de elementos de la crónica periodística, la búsqueda por parte de la protagonista de un niño que vive en la calle junto a su madre, una mujer drogadicta en el barrio de Constitución, y que finalmente aparece decapitado como un supuesto sacrificio a un santo pagano. La realidad precaria y urbana de los personajes es atravesada por sucesos extraños y sobrenaturales; se abre una puerta al orden oscuro, esotérico y sobrenatural. Así, no cabe duda de que el terror, como ya se ha mencionado, forma parte de una cotidianidad sumamente frágil y agrietada. Entonces, ¿qué expresiones del terror aparecen aquí representadas? En estos cuentos,

¹ Anna Boccuti propone la denominación de «narraciones de lo insólito» para retomar el trabajo del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), dirigido por David Roas, en la Universitat Autònoma de Barcelona, junto con las teorizaciones de María Berrenechea (1972) o Rosalba Campra (2000).

parece existir una amenaza latente en cualquier espacio o momento, el peligro es un ingrediente más para la construcción de los espacios urbanos, lo cual facilita igualmente el trabajo con atmósferas asfixiantes y tenebrosas. De hecho, a nuestro juicio, Mariana Enriquez hace uso de lo que Julio Cortázar llamó, y desprestigió, «el gran despliegue del cotillón sobrenatural» (Cortázar, 1992: 54), es decir, la escenografía gótica o el inventario de efectos y recursos que involucran casas encantadas y puertas cerradas, junto a lo que en la literatura de Lovecraft podría manifestarse como «una repetida y monótona serie de paisajes ominosos, nieblas mefíticas en pantanos mal afamados, mitologías cavernarias y criaturas con muchas patas procedentes de un mundo diabólico» (Cortázar, 1975: 149-150).

En la apuesta de la autora argentina entran en juego tópicos y tradiciones conocidas, que resultan ciertamente convencionales para la novela gótica o el género del terror. Sin embargo, no se debe simplificar la propuesta de esta narrativa señalando únicamente dicha convencionalidad del gótico ni justificando esta como un simple pretexto para algo más.² Efectivamente, en sus cuentos hay casas encantadas, fantasmas, zombis, brujas, criaturas deformes y diabólicas, cementerios, santos paganos e incluso insinuaciones a motivos del terror lovecraftiano, como ocurre en «Bajo el agua negra», pero indiscutiblemente, en la literatura de Enriquez todo esto convive con una sensibilidad a la historia y al contexto social. Entonces, por un lado, en la obra de la autora no hay un intento de crear un registro nuevo del terror ni del cuento fantástico, y, de hecho, Enriquez demuestra en sus entrevistas su amplio conocimiento del canon y del género. Pero, por otro, cabe destacar que hay una recreación o resignificación de esos modelos convencionales del terror en una realidad latinoamericana muy específica y mediante una sensibilidad que quiere destapar el horror de las heridas que marcan la cotidianidad argentina del presente.

Por ello, este trabajo propone una lectura de tres cuentos en la que aproximarnos al uso del terror de Mariana Enriquez y así comprender en qué consiste la noción de terror social, que viene siendo de gran interés en los últimos años. En primer lugar, se abordará la cuestión del terror y las funciones del monstruo en la sociedad, con el objetivo de sacar a la superficie los nuevos peligros que causan pesadillas a la sociedad

² Varios artículos manejan esta idea que termina por encasillar la narrativa de Enriquez a un único lugar. Por ejemplo, Rodríguez de la Vega (2018) considera que en los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) sirve de «pretexto para tratar temas de gran relevancia social como son la violencia de género, los desórdenes psicológicos, el drama de la soledad, el abuso o *bullying* en las escuelas, etc.» (144). Sin embargo, en su artículo, Marcelo Rioseco (2020) advierte de los peligros de simplificar el uso del terror de Mariana Enriquez como una excusa para hablar de cuestiones políticas o sociales. Es innegable que lo político es necesario para el análisis de su narrativa, como se verá más adelante, pero tampoco se debe entender su obra como «una simple colección de cuentos realistas de contenido político donde los elementos extraños, fantásticos u horribles son solo el punto de partida para hablar de lo que César Pardo llama «el lado oscuro de la orgullosa Argentina» (2016: s. p).

argentina. Además, se pondrán en relación la idea de terror social con las teorías de Piglia en *Tesis sobre el cuento* (2000) sobre las dos historias. A continuación, el análisis de los tres cuentos tiene el objetivo de recuperar esa segunda historia que ilumina y pone en valor un cuestionamiento y denuncia, ya que Mariana Enriquez propone devolver la mirada a esas zonas oscuras y olvidadas que encierra la sociedad, excavar para hallar todo aquello que fue cubierto por los discursos y lugares institucionalizados.

Nuevos peligros, nuevos miedos: nuevos monstruos

Lovecraft explica que «el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido» (1989: 117). Efectivamente, el cuento de terror se ha nutrido de esta concepción del miedo a aquello que desborda nuestra normalidad, lo imposible. Por esto, se ha afirmado que los cuentos de terror son tan viejos como el pensamiento y el lenguaje humano (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013), desde el episodio de Cronos devorando a sus hijos que describe Hesíodo, hasta las manifestaciones más actuales del género en la cultura cinematográfica, por ejemplo, la figura de Freddy Krueger o las películas de *Alien* (Pulido, 2004: 231). Pero ¿qué ocurre cuando el terror ya no se expresa mediante el pavor a lo desconocido sino a lo conocido? ¿Qué pasa si las sociedades transforman sus pesadillas como lo hacen con los gustos? ¿Qué hacemos cuando la sociedad ya no teme a los vampiros sino a los enfermos o a los drogadictos? Ocurre, entonces, que los peligros que afrontan las nuevas sociedades ya no son lo que eran en el contexto histórico de la novela gótica, sino que el presente cuenta con otros miedos, los cuales se han encargado de definir un perfil diferente del monstruo, que ya no tiene por qué pertenecer exclusivamente a mundos sobrenaturales.

Con respecto a la función del monstruo, para David Roas este «encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable» (2019: 30). De hecho, Michel Foucault en *Los anormales* (2007) ya señaló que el monstruo está relacionado con lo prohibido y lo imposible,³ de modo que su existencia implica también la de una norma, pues lo anormal solo existe en oposición a lo instaurado como normal. Esto explica su inevitable relación con el miedo: el humano crea monstruos o criaturas fantásticas para, simbólicamente, encerrar en ellos

³ Foucault (2007: 61-65) parte de sus estudios sobre las relaciones del saber y el poder para reflexionar sobre la existencia de unos individuos anormales caracterizados por su peligrosidad. Según su análisis, hay tres figuras principales: el monstruo, que desafía las leyes de la naturaleza y las normas de la sociedad; el «individuo a corregir», en relación con los dispositivos que procuran la domesticación y control (familia, escuela, iglesia, policía, etc.) de la población; el último, el llamado «masturbador», que desafía la disciplina de las relaciones entre sexualidad y organización familiar.

todo lo que en una sociedad resulta peligroso u horrible (Gilmore, 2003: 1), aquello que debe permanecer oculto o controlado, pues su presencia amenaza un orden de la realidad. Entonces, el monstruo desempeña una función social: metaforizar nuestros miedos.

En el caso de la geografía latinoamericana, sus peligros han sido transformados radicalmente, pues la realidad política, social y económica se ha teñido de violencia y crueldad con el impacto de los sistemas neoliberales desde el siglo pasado. De este modo, el terror hunde sus raíces en realidades materiales y marcadas por una serie de sucesos y conflictos históricos que ponen en marcha un abanico de temores colectivos muy diferentes a los de la sociedad victoriana. Ahora el miedo toma formas distintas de expresión, pues los peligros que vive una sociedad se relacionan con el empobrecimiento de las clases medias, la delincuencia, el tráfico de drogas, la desigualdad de clase, la violencia machista, la ausencia de un Estado de bienestar, etc. Precisamente Mariana Enriquez en una entrevista con Malena Rey explica: «Cuando yo empecé a escribir género, me planteé en algún sentido tratar de escribir un terror que fuese latinoamericano y argentino, y tenía que pensar cuáles eran los miedos de nuestras sociedades. Y son la violencia del Estado, la inestabilidad crónica, económica, política, que te hace muy inestable también como individuo» (Canal Librería Gigamesh, 2020: m. 27 s. 19). Así, los cuentos de Enriquez expresan los miedos más frecuentes de los ciudadanos, su aversión y miedo a la pobreza, ese terror de perderlo todo, de desaparecer del mapa.

A partir de los setenta en América Latina se suceden años de dictaduras militares en diferentes países, acompañadas de una violación extrema de los derechos humanos con la puesta en práctica de numerosos dispositivos de control y violencia civil, como ocurrió con las desapariciones en Argentina. Todo ello vendría seguido de profundas crisis económicas que, con los préstamos del Banco Mundial, derivarían en la instauración de modelos neoliberales y férreas restricciones económicas relacionadas con la privatización de sectores públicos. Mientras se producen migraciones y el agravamiento de la violencia en los conflictos por el tráfico de drogas, el Estado se vuelve absolutamente reduccionista en cuanto a sus responsabilidades y protecciones con los ciudadanos. Así, las ciudades se van empobreciendo y convirtiéndose en espacios de desigualdad y vulnerabilidad. Este es el escenario en que Enriquez coloca a sus personajes hasta llegar al retrato más deshumanizado de las ciudades, de manera que estos espacios constituyen el primer monstruo de todos al que deben sobrevivir sus habitantes.⁴ En este contexto marcado por la precariedad y el abandono, son la

⁴ El artículo de Ana Gabriela Angulo y Sandra Pamela Stemberger (2017: 310) establece un paralelismo entre las características del gótico y la ciudad de Buenos Aires: «La ciudad de Buenos Aires es una ciudad de excesos y transgresiones, características las dos del gótico. Tiene espacios periféricos que son descriptos como barrios y villas marginales, deformes, anormales, monstruosas y los personajes que las habitan poseen sus

pobreza, la vulnerabilidad y la desigualdad los principales problemas estructurales en la sociedad argentina, y, en consecuencia, diseñarán los miedos protagónicos de los cuentos de Enriquez.

Un apunte sobre el cuento

En sus cuentos, Mariana Enriquez propone mirar al terror de frente porque no surge del interior del yo, sino del lado de la sociedad. Se trataría de un horror «exterior a las subjetividades, social, no personal, y que, sin embargo, las coopta y arrasa subjetivamente» (Drucaroff, 2020: párr. 12). Aun así, para los personajes de los cuentos es un mal cuyo origen no pueden comprender, aunque venga de afuera. Pero queda preguntarse cuál es la razón de que lo fantástico y terrorífico encaje con lo social, ¿cuál es la intersección entre ambos?

Ricardo Piglia en su *Tesis sobre el cuento* (2000) postula dos ideas fundamentales con relación a la arquitectura del cuento. La primera tesis consiste en que un «cuento siempre cuenta dos historias» (2000: 17):

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie (2000: 17).

Y la segunda tesis nos muestra que «la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes» (2000: 18):

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción (2000: 17).

Desde esta perspectiva, los siguientes relatos cuentan con una primera historia que narra unos sucesos insólitos y fantásticos, pero existiría a su vez una historia subterránea; la pesadilla abre paso a una realidad también subterránea y secreta. Para descubrir ese secreto cifrado en los intersticios de los relatos, es necesario atender a los detalles que operan como insinuaciones, pistas o guiños realizados por el autor que

mismas características. Sin embargo, en los cuentos de Enriquez, el horror no solo habita en ese espacio marginal y público, sino que también opera desde los recovecos de las mentes retorcidas de sus protagonistas».

alumbran la verdad, no solo del relato, sino de toda una realidad social. Por tanto, si los relatos cuentan una segunda historia, una historia que se oculta, que no se nombra, pero se experimenta, tiene sentido que el género de terror sirva para relatar lo otro, lo innombrable. Como explica Vila Matas, a diferencia de la novela, en el relato hay una voluntad de expresar la verdad:

Aquellos que se construyen para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto, es decir, que, como ha escrito Ricardo Piglia, reproducen la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. «[...] descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud (2000: 249).

El terror puede ser precisamente un umbral que abra paso a la verdad que se esconde en los entresijos de una sociedad o, desde una perspectiva freudiana, «todo lo que, estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (Freud, 2009: 225). Las estrategias del cuento entran en una perfecta simbiosis para establecer un acto de revelación, que se va a producir en los tres cuentos a continuación. Dicho acto logra rescatar a aquellas otras vidas que estructuralmente se ven obligadas a permanecer ocultas, cuya verdad no debe conocerse, ya que supondría conocer un orden igual o más cruel y monstruoso que la existencia de espíritus o seres maléficos, ya que habitan el reino de la violencia, el abandono, la miseria, la deformación y las anomalías físicas, la desigualdad y el trauma. Es entonces una puerta que, a partir de la ficción, da acceso a unos márgenes, pero también es una forma de percibir lo cotidiano en un momento histórico en que la normalidad se ha vuelto pesadilla. Así pues, Mariana Enriquez propone un desplazamiento del terror, que ya no forma parte de otro orden diferenciado, el de lo fantástico, que irrumpe en una sencilla cotidianidad, como ocurre en los cuentos de Cortázar, sino que ese orden terrible surge de la propia realidad cotidiana, y es la principal característica de la misma. Ya no es que lo fantástico suponga una ruptura del orden conocido ni una irrupción de lo imposible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana, sino que el terror es un lugar común, cuyos códigos son familiares, pueden comprenderse porque convoca miedos y peligros que son latentes. En este sentido, las figuras convencionales del fantasma, el zombi o la casa encantada funcionan como una máscara diseñada por una heterogeneidad de tradiciones y motivos para sacar a la superficie del relato el nuevo mal social, ese que, para la autora, no debe permanecer oculto ni en lo real ni en la narración.

La casa encantada: «La casa de Adela»

La historia de Adela es contada por una narradora adulta, Clara, la hermana de Pablo, quien recuerda la infancia con su hermano y con Adela. Obsesionados por los relatos y películas de terror, los tres niños encuentran un escenario perfecto para inventar su propia historia: una casa abandonada del barrio que anteriormente había sido habitada por un par de ancianos extranjeros. Después de numerosas imaginaciones, los niños deciden entrar una noche en la casa. En su interior, van descubriendo objetos inquietantes y elementos que van oscureciendo la atmósfera grotesca y terrorífica hasta que, finalmente, la casa devora a Adela, que quedará desaparecida entre sus paredes.

En la literatura fantástica, especialmente en su vertiente gótica anglosajona, la casa se ha erigido como uno de los motivos más recurrentes para el despliegue de manifestaciones sobrenaturales y aterradoras. Ese espacio doméstico sagrado como representación de la condición económica acomodada de las familias burguesas pasa por una ruptura, su profanación, que «puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables, en la alteración más dolorosa y horribla del orden de cosas que estimamos como recto y deseable» (Díez Cobo, 2020: 138). Es aquí cuando la espacialidad familiar puede ser perturbada por otros órdenes de la realidad y puede producir el nuevo espacio de la casa embrujada o maldita. Sin embargo, la casa no se reduce a un escenario ornamental, sino que se alza como un personaje más, un agente activo que participa en el desarrollo de la trama. Es en este funcionamiento de este *locus* el punto de partida para el análisis del cuento.

Antes se debe atender al segundo móvil de la historia: Adela. La protagonista es una niña acomodada, «una princesa de suburbio, mimada en su enorme chalé inglés insertado en nuestro barrio de Lanús, tan diferente que parecía un castillo, y sus habitantes los señores, y nosotros, los siervos en nuestras casas de cemento con jardines raquíuticos» (2016: 65). Sin embargo, el personaje cuenta con más particularidades en su descripción, pues es sometida por el resto de los niños a un tipo de marginación definida desde una carencia: la falta de un brazo.

Adela tenía un solo brazo. O a lo mejor sería más preciso decir que le faltaba un brazo. El izquierdo. Por suerte no era zurda. Le faltaba desde el hombro; tenía ahí una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía de nada [...] Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina (2016: 66).

A pesar de las burlas e insultos, Adela no se presenta como una víctima ni se acomoda en su vulnerabilidad, sino que exhibe su discapacidad sin vergüenza y le sirve a

su desbocada imaginación para la invención de numerosas historias sobre las causas de la pérdida de su brazo. Pablo y Clara encuentran en el carácter imaginativo de Adela una fuente de diversión, disfrutan de las mentiras que ella cuenta. Poco a poco, ese carácter se convierte en el motivo de unión de los tres niños, que se juntan para ver las películas de terror que Adela disfruta mientras que causan el espanto y la falta de sueño en la pequeña Clara. Todas aquellas historias sobre suicidios, miembros mutilados y fantasmas se ven interrumpidas con el descubrimiento de la casa abandonada del barrio, que resulta ser una obsesión desde el momento en que Clara explica cómo la casa inquietaba a su madre. Esta mención por parte de la madre desencadena el incesable interés de los tres niños por un lugar que realmente «no tenía nada de especial a primera vista, pero si se le prestaba atención, había detalles inquietantes. Las ventanas estaban tapiadas, cerradas completamente, con ladrillos. ¿Para evitar que alguien entrara o que algo saliera? La puerta, de hierro, estaba pintada de marrón oscuro; parece sangre seca, dijo Adela» (2016: 71).

Después de un sinfín de preguntas a los vecinos y de imaginaciones sobre una casa parlante que les cuenta historias, Pablo y Adela idean finalmente la entrada en la casa el último día de verano por la noche. Comienza, entonces, la exploración en un espacio en el que es posible anticipar el final. Enriquez juega con el tópico de la casa encantada retomando la construcción estética de un espacio siniestro lleno de objetos terroríficos e inquietantes. En su descripción, la casa está abandonada, pero a su vez, paradójicamente, la casa parece estar viva y esta se personifica o animaliza: «Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. Vibraba» (2016: 71-72). Además, Pablo y Adela ya se habían percatado de que por las noches la casa está extrañamente iluminada por una luz y que el pasto está siempre recortado, como si alguien continuase habitándola o ella misma tuviera vida propia. Mientras exploran los pasillos, las habitaciones parecen, a primera vista, comunes, ya que se hace referencia a elementos cotidianos como un teléfono o ropa limpia apilada. Sin embargo, la casa va adquiriendo un tono más lúgubre y siniestro, sobre todo con el descubrimiento de varios objetos como unos montones de dientes y uñas que se acumulan en los estantes. Pero también hay otros que resultan espeluznantes no por su esencia, sino por su extraña colocación: «un espejo colgado cerca del techo, ¿quién podría reflejarse ahí?» (2016: 77). Como explica Álvarez Lobato (2022), la casa también alberga objetos que han sido movidos, colocados en un orden diferente, y su nueva posición resulta extraña para el ordenado y armónico mundo infantil. Sin embargo, para Adela, perteneciente a otro orden, el de lo incompleto y lo deforme, esa inquietante colocación no la asusta, sino que la atrae y la hace sentir cómoda, como si estuviera en su casa.

Es así como Pablo y Clara la pierden de vista y en medio de ese clima oscuro, la última visión de Adela será en el umbral de la habitación de los estantes con restos

humanos, antes de que la puerta se cierre abruptamente y la casa devore finalmente a la pequeña Adela. Es así como «nunca la encontraron. Ni viva ni muerta» (2016: 78). Ninguno de los registros de la policía hallará ningún rastro o prueba que pueda resolver el caso de la desaparición de la niña. Ante ese enigma, con los años, la figura de Adela se convierte en una leyenda urbana: «hay que decir Adela tres veces a la medianoche, frente al espejo, con una vela en la mano, y entonces veremos reflejado lo que ella vio, quién se la llevó» (2016: 79). Pablo queda trastornado y, con el transcurso del tiempo, decide suicidarse arrojándose a las vías del tren. Años después, Clara, la narradora, regresa al barrio y relata cómo ha crecido la leyenda urbana sobre la desaparición de Adela en aquella casa maldita. Al pasar por delante de ella, se da cuenta de las pintadas sobre las paredes de la entrada, ya que «pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?» (2016: 79).

Parece que Clara comprende a su vuelta que Adela pertenece a la casa. Mientras que el mundo normal rechazaba a Adela por su deformidad física, esta encontró su lugar en el mundo de lo inquietante y lo sobrenatural, de la otredad, como si ahora ambas, tanto la casa como la niña, estuvieran completas: «yo sé que tiene razón. Que esta es su casa» (2016: 80). Sin embargo, me interesa esa pregunta: «¿Dónde está Adela?», ya que surge como un interrogante que remueve todo el relato y saca a la superficie un aspecto oculto del cuento. En numerosas ocasiones se ha aludido a la importancia que cobra la memoria histórica argentina en los cuentos de Enriquez, especialmente a la hora de exponer el deterioro social de Buenos Aires y su carácter irreparable.⁵ En el caso de este cuento, la pintada aparece como un eco siniestro y perturbador que recupera la voz de todas aquellas voces de las madres que desde 1977 se reunían en la Plaza de Mayo de Buenos Aires a luchar por recuperar a sus hijos desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina (1976-1983) bajo la misma pregunta: «¿dónde están?». La autora propone un espacio para la memoria colectiva; usar el pasado y los traumas de una nación para reinterpretarlos y sumergirlos en nuevas significaciones. El horror aparta a un lado los vampiros o los encantamientos para beber directamente de las víctimas del terrorismo de Estado, de sus familias, pero también «[d]el imaginario de esas personas que, sin participar de forma directa de los horrores de la dictadura cívico-militar, sufrieron sus consecuencias. Esta memoria

⁵ En su trabajo «Cicatrices que arden: horror, espectralidad y memoria en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enriquez» (2023), Ana Forcinito apunta a la violencia de Estado en la memoria de la historia argentina que se retrata en la novela *Nuestra parte de noche*: «Sin filiación respecto de los desaparecidos pero tampoco de los represores, aunque anclada en la generación de la posdictadura —en particular la de quienes, habiendo experimentado en la niñez la última dictadura militar, no han sobrellevado la desaparición y la detención de los padres, el exilio propio o de familiares, la clandestinidad o el secuestro y el robo de identidad—, esta novela articula una memoria hecha de una serie de obsesiones, ancladas en un miedo que traspasa la niñez con una violencia que parece simultáneamente política y sobrenatural —y definitivamente inescapable» (2019: 203).

heredada o posmemoria mantiene en constante actualización ese pasado y genera a través del arte, el cine o la escritura, nuevas relecturas» (Leandro-Hernández, 2018).

Evocando de manera implícita la tragedia de las desapariciones, al primer significado del cuento se le añade otro, que no es más que esa segunda historia a la que alude Piglia. Esta otra historia pone en cuestión una realidad histórica que vivió la propia escritora en su infancia, y, de hecho, Enriquez en reiteradas entrevistas pone en valor el recuerdo infantil a la hora de traducir esa atmósfera de violencia a un escenario sobrenatural. Una niña podría pensar que aquellos cuerpos desaparecen como si fueran abducidos por una gran fuerza desconocida, de modo que el punto de vista infantil es un acierto a la hora de narrar un pasado manchado por lo irracional y los horrores de la dictadura. El fantasma de los desaparecidos como la pequeña Adela no es más que una expresión espectral que nace para la restitución de la memoria colectiva. ¿Dónde está Adela? No hay explicaciones, solo preguntas, y ante tal interrogante, Enriquez concibe el terror como otra posibilidad de crear un discurso de denuncia ante un trauma social irreparable.

El zombi: «Bajo el agua negra»

Como es evidente, los cuentos de la autora argentina aprovechan el imaginario gótico y la estética del horror para señalar aquellos aspectos de la vida cotidiana que resultan absolutamente perturbadores e inquietantes. En ese juego entre la cotidianidad y lo sobrenatural, hay un trabajo con lo abyecto, lo podrido e infecto que en «Bajo el agua negra» va a tomar forma nuevamente de cuerpos desaparecidos y del paisaje consumido y descompuesto por la explotación de recursos. En este relato se sigue la investigación de la fiscal Marina Pinat, encargada del caso de dos chicos desaparecidos, Emanuel y Yamil. Ambos adolescentes fueron agredidos por la policía en la vuelta a sus casas en Villa Moreno, situada a orillas del río que recorre la ciudad y luego se aleja hacia el sur del Río de la Plata. Los policías tiraron sus cuerpos al agua hasta que los dos se ahogaron. El cuerpo de Yamil fue hallado a un kilómetro del puente, pero el cuerpo de Emanuel no fue encontrado.

Ante esa desaparición sobrenatural del cuerpo, la protagonista decide ir personalmente a la Villa para llevar a cabo su investigación. Villa Moreno es descrita como una región abandonada, donde la precariedad ha empujado a cientos de personas a asentar allí sus viviendas, sin recibir ninguna atención por parte del Estado; de modo que las condiciones de salubridad y de bienestar son ignoradas. La Villa, al otro lado del río, va mutando hasta quedar como un mundo aparte, el allá frente al acá, ese otro orden de dolor, muerte y locura que pronto descubre Marina. Una vez allí encuentra al cura alterado, afirmando con desesperación que todos en la villa repiten sin cesar: «En su

casa espera el muerto soñando» (2016: 169). Este termina por quitarle el arma a la fiscal y se vuela la cabeza. Al salir de la iglesia, Pinat ve pasar una larga procesión de gente deforme a causa de la toxicidad del agua contaminada y las malas condiciones de vida al otro lado del río. En dicha procesión veneran a una figura que cargan sobre un colchón, el desaparecido Emanuel, resucitado ahora como una especie de divinidad-zombi.

Enriquez recupera un elemento sobrenatural claramente identificable: el zombi o muerto resucitado, cuyo cuerpo abyecto y espantoso es adorado por la multitud, mientras que Marina recuerda un sueño de hace unos días en el que ve una mano podrida: «de esa mano se caían los dedos cuando el chico se sacudía la mugre después de emerger y se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta y un miedo horrible a encontrar esos dedos hinchados e infecciosos entre las sábanas» (2016: 163). No solo se trata de la figura popular del zombi, sino que Ruth Fine (2023) ha señalado a Lovecraft como otro referente del cuento, en concreto el relato de «La llamada de Cthulhu», pues también se narra la investigación sobre los miembros de una secta y la horrorosa criatura llegada hace millones de años que ahora descansa en un sueño profundo en su ciudad sumergida. Sin embargo, en «Bajo el agua negra», el orden de lo real funda el horror; si bien existe un mal sobrenatural que emerge del río y un muerto que retorna a la vida, son la desigualdad y la negligencia política los elementos que constituyen la razón del horror.

Ya se vio en «La casa de Adela» que los desaparecidos son un modo de representación y denuncia de las circunstancias políticas y sociales derivadas de la dictadura argentina. En este caso, la desaparición de Enmanuel y su resurrección conectan con la presencia perversa y perturbadora que descansa en lo profundo del agua negra, la cual emerge por la injusta acción policial. El párroco de Villa Moreno es clave a la hora de desestabilizar el orden de lo real en el relato, pues no niega la dimensión sobrenatural del retorno de Emanuel, sino que la confirma sugiere que su presencia forma parte de algo superior mucho más poderoso. Se trata de un mal oculto bajo las aguas negras que los policías han despertado con su crueldad vista en los reiterados actos de arrojar gente al río. Dice el párroco:

Durante años pensé que este río podrido era parte de nuestra idiosincrasia, ¿entendés? Nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre á, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias, mejor dicho. Un país de irresponsables. Pero ahora pienso diferente, Marina. Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! (2016: 170-171).

Los habitantes de la villa, intoxicados a lo largo de los años por el agua contaminada por todo tipo de desechos de las fábricas, la ganadería y las casas, confrontan la violencia de la desigualdad y del abandono: «Argentina había contaminado ese

río que rodeaba la capital, que hubiese podido ser un paseo hermoso [...] Que a sus orillas se hubiese construido ese caserío, la Villa Moreno, deprimía a Marina. Solo gente muy desesperada se iba a vivir ahí, al lado de esa fetidez peligrosa y deliberada» (2016: 165). Las aguas pestilentes de un río que «está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad» (2016: 157), son el vertedero acuático donde van a parar los residuos de Buenos Aires. Esta violencia ecológica que afecta a la zona más pobre de la ciudad termina por remover algo que se esconde en las profundidades. El agua negra, densa y en descomposición es la expresión de las formas atroces de producción utilitaria y consumo en los nuevos sistemas neoliberales de Latinoamérica, cuya explotación y discriminación alcanzan tal nivel que se da un proceso de deshumanización, en el que los cuerpos podridos son resucitados y venerados.

De este modo, llega a la superficie nuestra segunda historia cuando surge en la narración dicha violencia y el poder que desencadena: el cuerpo muerto-vivo de Emanuel ha resucitado, y con su vuelta también logra despertar un algo malvado que habita bajo el agua, y que despertó cuando los policías comenzaron a arrojar allí a los desaparecidos, enterrados ahora por esas aguas. Igual que el río ha sido sepultado por desechos, el horror que sufre la población más olvidada y necesitada también se esconde y se desplaza. Ese conjunto de sujetos de la ciudad queda relegado a los confines marginales de Buenos Aires, a lo que Judith Butler llamó, en su definición de abyección, esas «zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos» (2008: 20).

En esas regiones de inhabilitación se acentúa la deshumanización cuando los habitantes de la Villa quedan contaminados por el agua envenenada del río. El agua, considerada un recurso primario e indispensable para el desarrollo humano y de cualquier asentamiento, se desprende de su valor biológico cuando, en vez de generar vida, extiende la muerte y la toxicidad de los cuerpos, como una materia viscosa y contagiosa.⁶ Existe también un paralelismo entre la naturaleza degradada y el cuerpo de los habitantes, mutados en seres deformes, horribles y, ciertamente, terroríficos por su apariencia monstruosa que remite al zombi. Estos sujetos son los que despiertan ahora, aclamando en procesión a Emanuel, el cadáver resucitado del agua negra, su verdadero líder y divinidad ante la desesperación y el irremediable mal social. «¿Sabés qué quiere decir “Emanuel”? Quiere decir “Dios está con nosotros”. De qué Dios estamos hablando es el problema» (2016: 171), son las últimas palabras del párroco antes de suicidarse.

⁶ Sobre el papel de la desacralización del agua, véase San Román Sastre (2023).

Con la presencia inquietante de cuerpos deformes y putrefactos se asienta una atmósfera apocalíptica que la fiscal percibe cuando llega al poblado: todo se vuelve espantoso, «un delirio maligno que comienza a absorber la misma realidad de la que nace» (Sastre, 2023: 385). Tanto para ella como para el párroco les resulta imposible diferenciar lo sobrenatural de lo que constituye un desproporcionado conflicto social, pues el cura ha quedado atrapado en un espacio infrahumano, que se volverá evidente con la procesión a la que asiste Marina después del suicidio. En esa confusión de órdenes de lo real y lo fantástico se vuelve visible el despliegue del terror social de Mariana Enriquez, ya que la denuncia de las terribles condiciones medioambientales y humanas encausa la sucesión de acontecimientos macabros y sobrenaturales. Surge entonces una realidad enrarecida anegada de incertidumbre que no busca ser resuelta, pues lo sobrenatural no solo se enmarca de lo posible, sino que es su mismo origen.

El fantasma: «El desentierro de la angelita»

Esta vez, el relato⁷ se inicia con la narración de la protagonista sobre el encuentro de unos huesos pequeños enterrados en el patio trasero de su antigua casa. En aquel tiempo, su abuela le contó que aquellos huesos le pertenecían a su hermana, apodada «la angelita», que había muerto a los pocos meses de nacer. La abuela había trasladado los huesos a la nueva casa porque «lloraba todas las noches, pobrecita. Si lloraba con nosotros cerquita, en la casa, ¡lo que iba a llorar sola, abandonada!» (2016: 16). Diez años después, una noche de tormenta la angelita se presenta llorando con su pequeño cuerpo putrefacto a la narradora en su departamento. Pronto, comprende que se trata del fantasma de su tía abuela, que vino a buscar sus huesos, los cuales habían desaparecido, ya que la casa se vendió y en el lugar donde descansaban los restos se había construido una piscina. Tras la frustrada búsqueda de los huesos de la angelita, esta no se marcha, sino que continúa a su lado, como un fantasma nada etéreo, porque «la angelita no parece un fantasma. Ni flota ni está pálida ni lleva vestido blanco. Está a medio pudrir y no habla» (2016: 19).

Uno de los aciertos del cuento consiste en la materialización del terror mediante la representación corporal de la angelita y la llamativa indiferencia por parte de la narradora ante un acontecimiento insólito. Por un lado, el fantasma de la angelita es tangible, se presenta como un cuerpo materialmente en descomposición, que corre detrás de la narradora «con sus pies descalzos que, de tan podridos, estaban dejando asomar los huesitos blancos» (2016: 20). Por otro, el verdadero horror se manifiesta

⁷ A diferencia de los otros dos cuentos comentados, pertenecientes a *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), «El desentierro de la angelita» es el relato con el que inicia la colección *Los peligros de fumar en la cama* (2009).

en la sencilla convivencia con ese siniestro cuerpo de bebé muerto y podrido, que en ningún caso termina de perturbar a la protagonista con su aspecto abyecto y repulsivo. De hecho, el único aspecto que incomoda a la narradora es su «personalidad demandante» (2016: 17), ya que la angelita no hace más que acompañarla y seguirla a todas partes. Enriquez retrata a la muerte y lo fantasmal con toda su materialidad y crudeza: el cuerpo de la angelita se puede tocar y oler. De hecho, el cuerpo de la angelita es visible para todos los personajes, que reaccionan con asco y temor, a excepción de la protagonista: «ese señor que la miró de pasada y después se dio vuelta y la volvió a mirar y se le descompuso la cara, le debe haber bajado la presión; o la señora que directamente salió corriendo y casi la atropella el 45 en la calle Chacabuco» (2009: 21).

Sumado a esto, el cuento recupera diversas creencias populares como la del velorio del angelito presente en la provincia de Corrientes y el sur de la región oriental de Paraguay. Según la investigación de César Iván Bondar (2014), prácticas funerarias como esta celebran la muerte de un infante ya que la muerte física posibilita la transición a la vida angelical:

Al morir, el pequeño se transforma en un ángel y su almita se dirige al cielo. Así es como sus deudos lo visten de angelito para que presida la fiesta y celebran su partida con música y danzas, abundante comida y bebidas. De esta forma la muerte del niño recrea todo un entramado socio-cultural de relaciones sociales. El velorio del angelito denota un conjunto de cualidades que lo diferencian de los velorios de los difuntos adultos y posee la cualidad de completar un ciclo y garantizar el pasaje del niño difunto a un nuevo estado (2014: 123).

En el pasaje hacia ese nuevo estado, la niña muerta irá en vuelo hacia el cielo y su alma incontaminada actuará como mensajera (Fine, 2023). Mariana Enriquez plantea a la angelita como ese resto de alma descompuesto que vuelve en forma de espectro para cumplir un papel de interceptora y entregar un mensaje a la protagonista. Esta descripción en el folklore irlandés se aproxima a la figura de la banshee,⁸ un espíritu femenino que se aparece a una persona para anunciar con sus llantos o gritos la muerte de un pariente cercano. Aunque la angelita no anuncie una muerte, sí irrumpe en la vida de la protagonista con un llanto eterno que la acompañará mientras los restos de su cuerpo no aparezcan y la memoria de su vida permanezca perdida. Entonces, en el texto se ven expresiones propias de lo grotesco y abyecto, que apelan al miedo

⁸ Patricia Lysaght (1974) elabora un estudio sobre los orígenes de las tradiciones de la banshee a través del material manuscrito de los archivos del Departamento de Folklore en la Universidad de Dublín. En su trabajo, explica que la característica más relevante de la banshee es su llanto y sus descripciones normalmente hacen referencia a una presencia que se escucha, en vez de contemplarse visualmente: «The banshee may be heard the night on which the death occurs or the previous night or several nights in succession before the death. She may also be heard for a few nights after the death» (1974: 106).

y lo horroroso, pero que generan un fuerte contraste con la imagen a la que remite la representación popular del angelito. Mientras que este se vincula a la pureza, lo cándido y lo pulcro, la angelita «está a medio pudrir y no habla» (16), asusta a quienes la pueden ver «con esa fea cara podrida verdegrís» (19); y mancha lo que toca «con su piel podrida que se desprendía» (20).

En el final del cuento, el enigma queda sin resolución: con el descubrimiento de la piscina es evidente que los huesos han quedado perdidos y no existe alivio final para la angelita. Entonces, queda preguntarse por la segunda historia, ya que está claro que lo sobrenatural forma parte de la primera. En el desarrollo del relato es posible hacer una lectura de problemáticas de gran relevancia en la sociedad argentina tales como la migración desde el empobrecido interior del país a Buenos Aires, el paisaje marginal de la ciudad marcado por la deshumanización, o la dimensión de género que asigna el rol de cuidadora a la protagonista en el seno de una sociedad patriarcal. Todos estos elementos están presentes, pero es fundamental la representación que la autora hace del mal entierro, pues se revela la necesidad de una individualización de la muerte y la preservación de su espacio. Si en «Bajo el agua negra» se observaba la negligencia con determinados grupos marginales en áreas aisladas, aquí las áreas de dentro de la ciudad y sus propiedades son transformadas con la misma negligencia: allí donde se encontraba la tierra que servía de tumba para los huesos de la angelita, hoy solo es posible hallar una piscina para los nuevos propietarios de la casa de Buenos Aires. Una individualización de la tumba, como lugar de memoria, es necesaria en tanto en cuanto la muerte no debería hacer distinciones entre unos y otros, pero es precisamente en esa afirmación donde la realidad social viene a manifestar lo contrario. Hay distinciones si unos cuerpos descansan y otros son desaparecidos y esfumados; es en ese momento del mal entierro donde se produce la deshumanización, la espectralización.

Trayendo de nuevo la cuestión de la memoria y el trauma nacional, la angelita ya no es solo una muerta, sino una desaparecida. Un muerto tiene un lugar donde yacer, pero la angelita no descansa, por lo que su dignificación desde la muerte se ha visto interrumpida. Esto produce un duelo infinito, patológico, un llanto continuo que acompaña al alma de la angelita y que será también la eterna compañía del personaje principal. Es entonces cuando aquello que no quedó resuelto retorna permanentemente en forma de espectro, porque las sombras regresan siempre al mismo lugar y tiempo. Ángel G. Loureiro lo explica así:

Los muertos mal enterrados trastuecan el tiempo, se niegan a convertirse en pasado, viajan constantemente al presente, el cual deja así de ser presente para convertirse en una fusión o confusión de tiempos, en un solapamiento indiscriminado de pasado y presente. En su infinitud, en su intemporalidad, los muertos pueden irrumpir en el presente [...]

Solo cuando reenterramos a los muertos, solo cuando los enterramos por segunda vez, solo cuando los convertimos en memoria, cuando los ponemos en su sitio, podemos reestablecer la engañosa, pero necesaria, continuidad mortal de pasado-presente (2005: 157-158).

Conclusiones

En definitiva, el retorno a los tópicos góticos y terroríficos constituye una huella temática y estilística en la narrativa de Mariana Enriquez. Con ello, se expresan determinadas problemáticas y prácticas sociales que en Argentina han transformado el miedo en una de las vivencias más cotidianas. Al mismo tiempo, el tratamiento literario de las figuras del fantasma o la casa encantada tienen como objetivo sacar a la luz la compleja relación entre el pasado dictatorial y la sociedad presente, que caracteriza a las generaciones de la posdictadura argentina, donde se encuentra la autora. La escritura vuelve visible un mal social permanente que esconde en otro plano una segunda historia jamás contada: la historia de los desaparecidos durante la dictadura de Videla; la de los cadáveres cuyo lugar de memoria es sustituido por piscinas; o la de los cuerpos mutados y deformes por la contaminación de un río cerca de una villa en la que todos los habitantes quedan desprotegidos. Hay un esfuerzo por cuestionar la exclusión, la violencia y la individualidad, tan necesarios para el sistema capitalista neoliberal imperante en la región argentina.

Se comprueba, así, que este terror político de la desigualdad social construye también un espacio del horror sobrenatural, un horror que no contempla ningún alivio final de sus efectos. La única posibilidad es tratar de convivir con los fantasmas y las pesadillas que rodean, es decir, habitar la deshumanización de nuestros tiempos. A pesar de esto, entre el despliegue del cotillón gótico y el clima insólito y siniestro de sus cuentos, la narrativa de Mariana Enriquez propone una sacudida en el lector que no se limita solo al escalofrío que produce un cuerpo descompuesto o una sonrisa macabra, sino que puede hacer nacer la segunda historia jamás contada. Si los fantasmas y los zombis actúan como una yuxtaposición de dos tiempos, pues la vivencia del pasado en el presente no cesa y retorna continuamente, a las dos historias que plantea cada cuento les sucede algo similar: descubrir dos historias implica el hallazgo de una verdad que había permanecido oculta por un relato oficial e institucionalizado.

La creación de una atmósfera amenazante y sombría propone una nueva instancia en la que el dolor y el legado histórico hacen del terror un canal de voz para el trauma nacional y las consecuencias e impacto de unas estructuras económicas y políticas deshumanizantes. En los tres cuentos analizados, se explora el saber de una ambivalencia simbólica en el acto de la desaparición, ya sea de Adela, Emanuel o los huesos de la angelita, pues su verdad requiere una nueva mirada que se atreva a colocarse

frente a todo aquello que ha sido enterrado, ocultado o marginado. Y lo dice muy bien Mariana Enriquez respecto a su uso del terror: «un relato de terror en Argentina no es solo un relato de género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político» (cit. por Jossa, 2019: 167).

Bibliografía

- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2022): «Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez», *Escritos*, vol. 30, núm. 1, pp. 60-76, disponible en línea en <<https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>>.
- ANGULO, Ana Gabriela y Sandra Pamela STEMBERGER (2017): «La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enriquez». *Jornaleras*, núm. 3, pp. 309-318.
- BOCUTTI, Anna (2024): «Corporalidades monstruosas y narraciones caníbales en la literatura argentina del siglo XXI: Nación vacuna, de Fernanda García Lao y Cadáver exquisito, de Agustina Bazterrica», en Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro (eds.): *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, Madrid-Fráncofurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 209-239.
- BONDAR, César Iván (2014): «Sobre el velorio del angelito: Provincia de Corrientes y Sur de la Región Oriental del Paraguay», *Antropología Social y Cultural del Uruguay*, núm. 12, pp. 121-137 disponible en línea en <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1510-38462014000100009&lng=es&tlng=es>.
- BUTLER, Judith (2008): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo» de estudios literarios*, Buenos Aires: Paidós.
- CANAL LIBRERÍA GIGAMESH (12 de febrero de 2020): *Nuestra parte de noche, de Mariana Enriquez*, disponible en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=r13JfiH9JPA&ab_channel=Librer%C3%ADaGigamesh>.
- CORTÁZAR, Julio (1992): «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*, Madrid: Debate, pp. 42-55.
- (1975): «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, núm. 25, pp. 145-151.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2020): «Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada», *Brunal*, vol. 8, núm. 1, pp. 135-156, disponible en línea en <<https://ddd.uab.cat/record/224287>>.
- DRUCAROFF, Elsa (2020): «Terror, grotesco y unheimlich en la narrativa argentina actual: Algunas reflexiones», *XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Buenos Aires, disponible en línea en <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_3.pdf>.
- ENRIQUEZ, Mariana (2009): *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama.

- (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona: Anagrama.
- FINE, Ruth (2023): «Entre el terror y el horror: el (des)entierro del Realismo Mágico en dos relatos de Mariana Enriquez», *Amerika*, núm. 26, disponible en línea en <<https://doi.org/10.4000/amerika.17351>>.
- FORCINTO, Ana (2023): «Cicatrices que arden: horror, espectralidad y memoria en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enriquez», *Hispanic Issues On Line*, vol. 30, cap. 11, pp. 202-218, disponible en línea en <<https://hdl.handle.net/11299/253506>>.
- FOUCAULT, Michel (2007): *Los anormales. Curso en el Collège de France. 1974-1975*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (2009): *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras*, vol. 17, Buenos Aires, Argentina.
- GILMORE, David D. (2003): *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- JOSSA, Emanuela (2019): «“Los huesos son un asunto político”. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enriquez», *Les Ateliers du SAL*, núm. 14, pp. 156-168.
- LEANDRO-HERNÁNDEZ, Lucía (2018): «Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos” de Mariana Enriquez», *Brumal*, vol. 6, núm. 2, pp. 145-164, disponible en línea en <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.522>>.
- LOUREIRO, Ángel G. (2005): «La vida con los muertos», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 30, núm. 1, pp. 145-158, disponible en línea en <<http://www.jstor.org/stable/27764041>>.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1989): *El horror sobrenatural en la literatura*, México: Premia Editora.
- LYSAGHT, Patricia (1974): «Irish Banshee Traditions: A Preliminary Survey», *Béaloideas*, vol. 42/44, pp. 94-119, disponible en línea en <<https://doi.org/10.2307/20521375>>.
- PIGLIA, Ricardo (2000): «Tesis sobre el cuento», *Guaragua*, vol. 4, núm. 11, pp. 17-19.
- PULIDO, José Antonio (2004): «El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe», *Contexto: revista anual de estudios literarios*, núm. 10, pp. 229-250.
- REIS, Carlos (2012): «Figurações do insólito em contexto ficcional», en Flavio García y María Cristina Batalha (eds.): *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*, Río de Janeiro: Caetés, pp. 54-70.
- RIOSECO, Marcelo (2020): «Lo extraño, lo espeluznante y la abyección: los espacios liminales del terror en “El chico sucio” de Mariana Enriquez», *Orillas*, núm. 9, pp. 85-97.
- ROAS, David (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista de Literatura*, vol. 81, núm. 161, pp. 29-56, disponible en línea en <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>>.
- RODRÍGUEZ DE LA VEGA, Vanessa (2018): «Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez»,

- TRANSMODERNITY: *Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, núm. 1, pp. 144-161, disponible en línea en <<http://dx.doi.org/10.5070/T481039390>>.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2013): «Góticosemiótica, género, (est)ética», *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 1, pp. 23-38, disponible en línea en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111818>>.
- SAN ROMÁN SASTRE, Amanda (2023): «Una lectura ecocrítica de dos cuentos de Mariana Enriquez: 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*, núm. 7, pp. 376-396, disponible en línea en <<https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.016>>.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia editora.
- VILA-MATAS, Enrique (2000): «Los cuentos que dibujan la vida», en *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid: Alfaguara, pp. 243-251.

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.