

//Artículos//

## **Del horror al terror(ismo de Estado) en**

### ***Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez**

**Facundo E. Valenzuela<sup>1</sup>**

Recepción: 29 de abril de 2021 // Aprobación: 25 de junio de 2021

#### **Resumen**

La concepción del horror de Mariana Enríquez es notablemente única. Es sencillo percibir las fuentes de su poética en los cimientos del relato *weird* de Lovecraft y el gótico sureño al estilo de Faulkner y O'Connor. Sin embargo, siendo ella una periodista argentina cuya infancia transcurrió durante la última dictadura militar, los conflictos sociales devienen elementos cruciales en su propuesta estética. Enríquez no pretende ocultar sus motivos. Pareciera, incluso, que intenta dejar en claro –tan claro como lo permite el discurso ficcional– que esos horrores infernales se manifiestan cada hora de cada día y, quizá, es eso lo que los hace incesantemente aterradores. Tales horrores aguardan, acechando, tanto en un calabozo de comisaría, como dentro de nuestro propio entorno. Proponemos la categoría de “Terror(ismo)” como un modo de definir tal aproximación del drama social como elemento clave del relato de horror.

#### **Palabras claves**

Terror(ismo) - Horror - Conflicto social - Violencia - Autoritarismo

#### **Abstract:**

Mariana Enriquez's conception of horror is remarkably unique. It is easy to see the sources of her poetics in the foundations of Lovecraft's weird tale and Faulkner and O'Connor's southern gothic. However, being an Argentinian journalist whose childhood was spent during the last military dictatorship, social conflicts become crucial elements in her aesthetic proposal. Enriquez does not intend to hide away her reasons. She even seems to be trying to make it clear –as clear as the fictional discourse allows– that those hellish horrors take place every hour of every day, and, perhaps, that is what makes them unceasingly terrifying. Those horrors await, haunting, both in a police station dungeon and within our own environment. We propose the category of “Terror(ism)” as a way of defining such an approach to social drama as a key element of the horror story.

#### **Keywords**

Terro(ism) - Horror - Social conflicts - Violence - Authoritarianism

---

<sup>1</sup> Estudiante de la carrera de Licenciatura en Letras Modernas, con orientación en Estudios Histórico-Literarios. Trabajo Final concluido y en fase de corrección. Universidad Nacional de Córdoba – Facultad de Filosofía y Humanidades – Escuela de Letras. E-mail: facundo.valenzuela@mi.unc.edu.ar

El presente trabajo tiene la intención de analizar la recepción y resemantización de la literatura de terror en el libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de la escritora Mariana Enríquez. Para ello, partimos de la hipótesis de que *el horror hace su ingreso en la literatura argentina contemporánea a través de la violencia social y de género; asimismo, las huellas de la última dictadura cívico militar y las crisis económicas, producto de las políticas neoliberales, acusan una presencia fantasmática cuyo relato puede leerse a la manera de un palimpsesto*. Por cuestiones de extensión, este trabajo delimitará un corpus compuesto por los cuentos: “Bajo el agua negra”, “Las cosas que perdimos en el fuego”, “La Hostería”, “Los años intoxicados”, “El chico sucio” y “La casa de Adela”.

En principio es posible plantear, a la manera de antecedente, que ya en textos fundacionales de la literatura argentina decimonónica el elemento del terror ingresa siempre a través de aspectos decididamente políticos. Ejemplos de ello pueden encontrarse en *El matadero* (escrito entre 1838 y 1840) con su festín de vísceras y su niño decapitado; *La refalosa* (1839), cuyo título adelanta con la fuerza de la aliteración el filo de los cuchillos degolladores; e incluso en *Facundo: Civilización y barbarie* (1845) que inicia con la invocación de un fantasma temible. Los contextos de producción y la temática que estas obras trabajan, gravitan en torno a los años de gobierno de Juan Manuel de Rosas y la barbarie como elemento otro que acecha a la tendencia europeizante que pretende legitimarse en tanto que identidad. Ya hacia finales del siglo XIX Eduardo Holmberg va a incorporar el terror desprendido de la disputa politizante –en un sentido partidista–, aunque va a suponer un enfrentamiento entre la corriente empírica positivista y el espiritismo decimonónico. En tal sentido *La casa endiablada* o *La bolsa de huesos* (1896) presentarán una confluencia del elemento terrorífico con el elemento policial, pero teniendo a la ciudad y a las culturas modernas como escenarios engendradores de tal tensión, siguiendo el cauce trazado por Poe.

El estilo de Enríquez va a sintetizar, también, aquella tradición, amalgamándola a los paradigmas del fantástico rioplatense del siglo XX, la literatura de terror norteamericana y el gótico sureño –Cortázar, Quiroga, Lovecraft, Faulkner, King–, pero también el cine en lengua inglesa de los 70’s, el relato folklórico del interior argentino y la devoción popular. Tal afirmación se desprende de la recurrencia a lo largo de los doce relatos que conforman *Las cosas que perdimos en el fuego* al presentar el espacio como protagonista –sea este el conurbano bonaerense, pueblos del interior e incluso las comunidades virtuales–. En tal sentido, el medio cotidiano habría de desvelar sus rincones más inhóspitos a los personajes, y con ello a todas las entidades-otras que deambulan en su interior. Se genera, de esa manera, un

medio propicio para la irrupción del elemento extraño o terrorífico. Tal es así que podemos plantear que el horror en Enríquez cohabita con un realismo que no contrasta a la manera cortazariana, sino que pareciera ser su engendrador natural. También resulta necesario destacar que, en ruptura con las poéticas de Lovecraft y Stephen King, el horror no coincide necesariamente con lo monstruoso. “Bajo el agua negra”, por ejemplo, supone un relato donde el elemento terrorífico se adelanta al clímax del enfrentamiento con lo extraño y lo monstruoso. En efecto, el proceder policial en los asentamientos marginales del sur bonaerense opera a la vez como cotidiano y horrorífico:

eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes, a veces por brutalidad, otras porque los chicos se negaban a «trabajar» para ellos –a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba–. (Enríquez, 2016: 156).

Por un lado, el ejercicio de la brutalidad por parte de la fuerza policial en la Argentina del siglo XXI resuena como eco del *terrorismo* de Estado durante los años de la dictadura. A su vez, es una práctica tan cotidiana que no cumple el efecto de extrañamiento en el lector, sino que opera como punto de anclaje a una serie de discursos que exceden el plano ficcional, como pueden ser el documental y el periodístico –discursos que, por otro lado, se corresponden con el hacer profesional de Enríquez–. Lo mismo sucede en “Las cosas que perdimos en el fuego”: la idea de mujeres quemadas por los hombres es a un tiempo lo terrorífico y lo cotidiano para el lector contemporáneo de la autora. Es en ese sentido que planteamos que el horror es la única vía de existencia posible dentro del mundo que Enríquez narra.

Por otro lado, “Bajo el agua negra” mantiene un diálogo fluido con la tradición de la literatura de horror del siglo XX, en tanto que Enríquez se vale de un preponderante trabajo de transtextualidad con la obra del norteamericano H. P. Lovecraft. Podemos plantear que el relato de Enríquez supone un hipertexto respecto al hipotexto *La sombra sobre Innsmouth* (1936) en tanto que lo monstruoso interviene en el espacio marginal –Villa Moreno-Innsmouth– afectando a los cuerpos y el hacer de sus respectivos habitantes. En uno y otro relato, la marginalización desplaza a los habitantes del asentamiento hacia un territorio de periferia que linda con lo desconocido –el espacio acuático– desde donde lo monstruoso emprende su aparición, apoderándose primero de los cuerpos, a los que moldea a imagen y semejanza, luego de la fe y la devoción. Lo monstruoso deviene en deidad y, en un proceso de sincretismo igualmente marginal, se le rinde culto. No obstante, difiere en lo que respecta al

origen de lo monstruoso: en Lovecraft, lo monstruoso radica en un plano que trasciende al hombre, y que, frente a aquello, el hombre nada puede hacer; en Enríquez lo monstruoso es consecuencia del hacer del hombre, un producto que, cuando cobra la suficiente fuerza, arremete en contra de su creador.

Además de la hipertextualidad con *La sombra sobre Innsmouth*, existe una relación de intertextualidad respecto a la poética de Lovecraft: la frase que pronuncia el niño deforme en la parroquia “En su casa el muerto espera soñando” (Enríquez, 2016: 169) es una paráfrasis del mantra en *La llamada de Cthulhu* (1928): “En su morada de R’lyeh, el difunto Cthulhu espera soñando.” (Lovecraft, 2009: 22); y entre la escritura de la pared de la parroquia puede leerse el nombre de la deidad lovecraftiana, Yog-Sothoth: “YAINGNGAH YOGHSOTHOT HHEELGEB FAITHRODOG” (Enríquez, 2016: 168 [el resaltado es nuestro]). De manera que podemos plantear un trabajo de traspolación –que implica una acción simultánea de traslación y resemantización– de la tradición literaria de terror para adaptarla o traducirla a la contemporaneidad de la autora, y dar cuenta así de una mirada crítica de acontecimientos extraliterarios –el gatillo fácil, la discriminación, la estigmatización social, las consecuencias de años de contaminación–. En tal sentido, no se trata de un simple efecto de influencia, sino de lo que Moog Grünwald (1987) denomina *recepción productiva*, donde interviene entre el autor, la obra y el público una relación dialógica, determinada por la asimilación y el intercambio. La recepción productiva permite la lectura de una obra desde otra obra. De manera que podemos leer a Enríquez desde Lovecraft, pero también a Lovecraft desde Enríquez.

La violencia social como desencadenante del horror puede leerse también en el relato que inaugura el libro, “El chico sucio”. El espacio opera de nuevo como escenario que prologa el horror: la narradora da cuenta de la medida en que las políticas económicas liberales desde el gobierno de Isabel Martínez de Perón, pero cuyo pináculo radica en la figura de Martínez de Hoz durante la dictadura, llevaron al barrio de Constitución a una decadencia progresiva. De ser una zona exclusiva de la aristocracia hasta convertirse, post crisis económica durante el delarruismo, en una zona temida donde acechan los miedos de las clases altas y medias por antonomasia: la pobreza –más precisamente, el miedo a padecer la pobreza–, la delincuencia, la prostitución y la compra-venta de drogas. La narradora no está afectada por estos temores en tanto que acepta convivir con ellos, sin embargo, el consumo de pasta base marca a la madre del chico sucio y muta su cuerpo deviniéndolo en monstruoso: “Estaba tan cerca que le veía cada uno de los dientes, cómo le sangraban las encías, los labios

quemados por la pipa, el olor a alquitrán en el aliento.” (Enríquez, 2016: 20). Si planteamos a la pobreza como una condición social que despoja al humano de su humanidad, podemos, al mismo tiempo, plantear al consumo de drogas –más aún, las drogas residuales y, por esa razón, las más baratas– como una manera efímera de solventar aquella condición deshumanizante, pero que marca el cuerpo y lo esperpentiza. De manera similar, la fe en una fuerza trascendental constituye, en el relato, una manera de subsanar los infortunios que implica la pobreza. No obstante, se trata de una fe desplazada e igualmente marginal con respecto a la hegemonía del catolicismo. En efecto, en el relato, los cuerpos abyectos –en el sentido que les da Judith Butler (2015) en *Cuerpos que importan*<sup>2</sup>- encausan su fe hacia avatares que no reprimirían las peripecias cotidianas propias de su condición de pobres, como sí lo haría el inflexible decálogo de la tradición cristiana: la Pomba Gira, el Gauchito Gil y San La Muerte. Estas figuras necesitan, sin embargo, de diferentes tipos de ofrendas –desde velas hasta vidas de animales y personas–, en una lógica del *quid pro quo*. Es ello lo que conduce a la aparición del cuerpo decapitado y la desaparición del niño sucio<sup>3</sup>. Podemos plantear un correlato según el cual, el espectro de la pobreza exige a sus sometidos un precio en sangre a cambio de intentar subsanar su condición: la propia humanidad disminuida.

“Las cosas que perdimos en el fuego” es un relato donde, al igual que en “Bajo el agua negra”, confluyen la tradición y las nuevas formas de violencia –nuevas en tanto que con anterioridad se mantuvieron invisibilizadas– como disparadores del horror. La diferencia que puede plantearse entre ambos relatos es que mientras en “Bajo el agua negra” las relaciones eran de carácter transtextual, en “Las cosas...” las relaciones responden a un vínculo transdiscursivo. En efecto, el relato que da título a la publicación de Enríquez opera a un tiempo de manera dialéctica con el discurso histórico y el discurso político. Por un lado, la quema de brujas organizada por las instituciones puritanas religiosas entre los siglos XV y XVII. Por otro, la tendencia, agravada en los últimos años, de la violencia machista de suponer el dominio sobre el cuerpo femenino, disponiendo de la facultad de mutilarlo, y la consecuente lucha por parte de colectivos y militantes autoconvocados a frenar tal tendencia. La descripción que se hace de la mujer del subte pretende disparar una primera idea de lo

---

<sup>2</sup> Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invisibles”, “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 “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (Butler, 2015: 19)

<sup>3</sup> Tal como en el caso de “Bajo el agua negra”, este relato guarda correspondencia con dos casos policiales de notable circulación: el caso de Marito Salto en Santiago del Estero (2012) y el de Ramoncito González en Corrientes (2007)

monstruoso, para luego deconstruirla y desplazar el lugar del monstruo hacia otras direcciones:

Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; (...) con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. (Enríquez, 2016: 185)

La comparación del rostro desfigurado por el fuego con una máscara funciona para despertar en el lector una idea de lo antinatural. Asimismo, en su testimonio da cuenta de hasta qué punto la violencia de género está inserta en el inconsciente de la sociedad a la que enajena: “-Y le creyeron –sonreía la chica del subte con su boca de reptil–. Hasta mi papá le creyó.” (Enríquez, 2016: 186). Podemos situar entonces a la mujer del subte en lo que Gabriel Giorgi categoriza en términos de monstruo biopolítico:

...registra eso que en los cuerpos los lleva más allá de sí mismos y los metamorfosea: eso que en los cuerpos es virtual, invisible o inmaterial pero real en la medida en que forma parte de los devenires potenciales de un organismo. El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias: materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales. (Giorgi, 2009: 324)

En efecto, la mujer del subte quita el velo a aquello de lo que su existencia es sabida, pero que se confina en los términos de lo indecible y lo invisible: la violencia de género. La monstruosidad opera como disparador a la acción en la madre de Silvina, y a mayor escala, activa una primera concepción colectiva de las hogueras al declarar: “-Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. (...) Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enríquez, 2016: 190). Se plantea así un nuevo paradigma de belleza, al mismo tiempo que se da cuenta de un procedimiento revolucionario: el empoderamiento de las mujeres sobre el poder disponer de su propio cuerpo. Vemos entonces la traspolación del discurso histórico al ficcional, donde se resemantiza la quema pública de mujeres. Mediante una misma metodología, se traslada la voluntad del hombre a la mujer. Paradójicamente, es entonces cuando se toman medidas políticas para erradicar la quema de mujeres y desarmar el colectivo de Mujeres Ardientes, sólo cuando la mujer se hace con el poder de decidir sobre su propio cuerpo. Esta lógica encuentra su correlato por fuera del discurso ficcional y puede establecerse el paralelismo con las políticas antiabortistas que representan un punto candente en la lucha feminista contemporánea.

Si nos encontramos, como ocurre en “Las cosas que perdimos en el fuego”, ante una hegemonía o, al menos, una normativización del monstruo, el monstruo deja de ser tal. De manera que, mediante la visibilización y consolidación del monstruo biopolítico, Enríquez consigue desplazar lo monstruoso hacia el problema que subyace en los confines de las relaciones sociales: la noción de disponer del cuerpo del otro, “Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundito, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa...” (Enríquez, 2016: 197).

Huelga decir que tanto en “El chico sucio” como en “Las cosas que perdimos en el fuego” –primer y último relato del libro, respectivamente– los personajes del niño y la mujer quemada deambulan por un mismo espacio: el subte. Podemos establecer que el subte constituye una Buenos Aires otra, es la ciudad debajo de la ciudad, por lo que resulta el espacio ideal para que transiten las alteridades que buscan visibilizarse. El espacio cerrado, iluminado artificialmente, y de dinámicas vertiginosas son las únicas condiciones en las que pueden manifestarse y entrar en contacto con las identidades estandarizadas de la clase media.

“La casa de Adela” y “La Hostería” pueden subclasificarse, dentro del corpus delimitado, en términos de dispositivos de la memoria. En ambos casos hablamos de estructuras que albergan, de manera residual, recuerdos de un acontecimiento traumático, de manera que establecen una comunicación fantasmática entre aquel pasado y el presente. En “La Hostería” se narran muchos de los temores propios de la infancia y la adolescencia –el temor al hostigamiento escolar, la discriminación, el no encajar–. El espacio se traslada desde la Buenos Aires periférica de los otros cuentos del corpus, al interior de la provincia de La Rioja. Sanagasta supone ya un lugar de horror en tanto que se trata de un espacio hostil para la juventud. El tedio, las tradiciones y costumbres pueblerinas hacen mella en Florencia y Lali en tanto que adolescentes habituadas a la vida de la ciudad en la capital:

Lali lloraba. Ella detestaba Sanagasta y estaba tan enojada, tan convencida de que, cuando terminara la secundaria, se escaparía a Córdoba, donde vivía uno de sus novios (...) A través de las ventanas de algunas casas se podía ver a la gente reunida, muchas mujeres, rezando el rosario. A Florencia le daban un poco de miedo esas reuniones, sobre todo cuando había velas encendidas y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral. (Enríquez, 2016: 37–41)

El espacio de “La Hostería”, por su parte, opera doblemente. En principio el ingreso furtivo durante la noche estimula las sensaciones en Florencia y confluyen a un tiempo la

obnubilación erótica de estar a solas y a oscuras con Rocío y el temor de ser descubierta –descubierta cometiendo el acto vandálico, pero también descubierta en su excitación–. Es, en tal sentido, un espacio donde puede aflorar lo antinormativo; pero al mismo tiempo es recipiente de la memoria de la actividad represiva de las fuerzas policiales durante la dictadura. De hecho, es precisamente cuando las jóvenes se disponen a yacer juntas en la cama que la sombra de la represión hace su aparición. Se repite de manera fantasmática la violencia de los operativos de la época del *terrorismo* e imprime su huella sobre el cuerpo subversivo de Florencia: “Te *measte*. Algo pasó. (...) Andá a cagar vos. Y te conviene contarme o si no (...) le cuento a mamá que sos tortita. Todo el mundo se da cuenta menos ella. Te agarraron a los chupones con tu amiguita, ¿no?” (Enríquez, 2016: 47). Se activa de esa manera otro de los terrores infantiles: el miedo de ser diferente, a devenir en otredad.

En “La casa de Adela” el dispositivo de memoria opera de manera similar, aunque inversa. El cuerpo de Adela ya está marcado a partir de una anomalía –de la que circulan dos versiones: congénita, de acuerdo a sus padres, y accidental, según ella misma–. Esta anomalía física la relega en un lugar de otredad monstruosa: “Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio...” (Enríquez, 2016: 66). Por otro lado, Pablo y la narradora forjan su amistad, no a pesar de, sino por la malformación: “Pero, sobre todo, nos hicimos amigos de ella, mi hermano y yo, porque Adela tenía un solo brazo.” (Enríquez, 2016: 66). El ingreso a la casa está también alimentado por aquella adrenalina propia de la infancia que tiene Rocío en “La Hostería”. Pero si en aquel relato, la comunicación fantasmática se daba a partir de las *apariciones*, en “La casa de Adela” se presenta por las *desapariciones*. Enríquez, en un nuevo trabajo transdiscursivo, establece una labor de interdiscursividad con la tristemente célebre frase del dictador Jorge Rafael Videla: “Nunca la encontraron. *Ni viva ni muerta*. Nos pidieron la descripción interior de la casa. Contamos. Repetimos. Mi madre me dio un cachetazo cuando hablé de los estantes y de la luz.” (Enríquez, 2016: 78 [el resaltado es nuestro]). El trabajo transdiscursivo de Enríquez, en este relato, plantea también la cuestión de la existencia simultánea de múltiples relatos –desde el origen de la anomalía de Adela, hasta la refutación del testimonio de los hermanos–, la búsqueda de una verdad por parte de la madre de Adela, la tortura –psicológica– de Pablo, y la intervención del espacio reclamando memoria: “Los chicos del barrio saben lo que pasó ahí adentro. En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera



también. ¿Dónde está Adela?<sup>4</sup>, dice una pintada.” (Enríquez, 2016: 79). De manera que el terror surge en estos relatos a partir de la comunicación interdiscursiva entre ficción e historia, o, lo que es lo mismo, una comunicación fantasmática con un pasado que fue generador de terror en tanto que se llevó a cabo un terrorismo de estado.

Por otra parte, “Los años intoxicados” supone el horror de una adolescencia que padece la descomposición social durante los últimos años del alfonsinismo y los primeros años del menemismo. Hablamos de una generación desencantada que atraviesa –y padece– un período signado por la inestabilidad económica y el desempleo. Una generación cuyos padres se sumen en la enajenación y la resignación, y que encuentra una vía de escape a través de drogas alucinógenas y recreativas. El relato está secuenciado por años –desde 1989 a 1994– donde la sordidez funciona como el hilo de Ariadna que guía la lectura. Los días que transcurren durante final del gobierno de Raúl Alfonsín están marcados por la oscuridad –los cortes de luz como medida de regulación energética–, y a medida que avanzan los años menemistas, nos encontramos con un correlato donde progresivamente las protagonistas incurren en el consumo, cada vez más desmesurado, de drogas. Es plausible establecer, de esa manera, un paralelismo entre el oscurantismo cultural y la invasión de la cultura de consumo que trajo aparejada la Ley de Convertibilidad del Austral, con la falta de interés en la educación y el exceso en el consumo de estimulantes de las protagonistas del relato:

El colegio secundario no se terminaba nunca y empezábamos a ir con petacas de whisky escondidas en la mochila. Tomábamos en el baño y le robábamos Emotival a mi mamá. (...) la nueva ley monetaria establecía que un peso valía un dólar y aunque nadie se lo creía del todo escuchar dólar, dólar, dólar los llenaba de alegría, a mis padres y a todos los adultos. Igual, seguíamos siendo bastante pobres. (Enríquez, 2016: 54).

Asimismo el cuerpo, nuevamente, deviene un texto en el que se inscriben los fundamentos de lo monstruoso: “nosotras estábamos tan flacas que podíamos entrar por entre las rejas de la puerta (...) la falta de comida era buena: nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas.” (Enríquez, 2016: 54) En efecto, se trata de chicas muertas, chicas asesinadas socialmente por una lógica económica en la que los ricos serían cada vez más ricos, y los pobres, cada vez más miserables. Es en esos términos que planteamos una violencia social ejercida desde los estratos más altos del

---

<sup>4</sup> En contextos más recientes, la pintada preguntando por Adela adquiere nuevos matices por los reclamos populares por la aparición con vida de Tehuel De la Torre (2021), Facundo Castro (2020) y –reclamo devenido luego en pedido por verdad y justicia– Santiago Maldonado (2017).

gobierno menemista como generadora del horror. Incluso la violencia social converge con la violencia de género:

Le recordé a Celina, una compañera de colegio (...) que había muerto después de su cuarto aborto, desangrada en la calle, cuando intentaba llegar al hospital. Eran ilegales los abortos y las mujeres que los hacían enseguida arrojaban a las chicas a la calle; en los consultorios había perros, decían que los animales se comían los fetos para no dejar rastros. (Enríquez, 2016: 58-59)

El afán de lucro a costa de las vidas de las mujeres es de nuevo una consecuencia y una metáfora de las lógicas económicas de aquellos *años intoxicados*.

La irrupción de lo extraño está dada a partir de la chica de la mirada con odio que, de alguna manera, determina el sino de las protagonistas. Podemos expresarla en términos del espectro de la juventud desamparada que se rebela frente a una sociedad que, en su indiferencia o su egoísmo, la condena a la oscuridad. Efectivamente las protagonistas asumen la forma de este espectro frente al novio de Andrea. La chica del parque se refracta en la narradora y en Paula —la primera mimetiza su mirada, la segunda viste la cinta blanca— mientras acometen al joven punk. El ataque constituye un último intento de recuperar a Andrea y devenirla espectro: “Esperábamos que Andrea abandonara al chico en el suelo y volviera a nosotras, otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más.” (Enríquez, 2016: 63). Llama la atención, en el fragmento citado, la utilización de la preposición *a* en lugar de la más lógica, semánticamente hablando, *con*. En efecto, Paula y la narradora están ahora despojadas de toda subjetividad. No son ya personas, sino un imago, un producto eclosionado tras el período de gestación de los primeros años de la década del noventa, y esperan ansiosas que Andrea recupere la enajenación.

A modo de conclusión, podemos plantear la relación de Enríquez con la tradición del horror en la literatura, a la vez como continuadora y como traductora. Traductora en tanto que se apropia del canon literario de habla inglesa y sobreescribe sensiblemente en él para adaptarlo a las formas de terror que son particulares a la literatura argentina —es en ese sentido, continuadora—. En efecto, el horror en Argentina ha sido siempre intrínsecamente político desde el siglo XIX. El miedo al otro forma parte de la dicotomía fundacional de la literatura nacional, al otro indio, al otro negro, al otro bárbaro, pero también al otro que ostenta el poder. De allí el desprendimiento de lo trascendental como origen del terror: no podemos concebir que el horror provenga de fuerzas que exceden y preceden al hombre; lo que es el otro —y por lo tanto lo que puede ser el yo—, así como lo que puede hacer el otro al

yo, es lo que hace verosímil el horror en Argentina. Así por ejemplo, el miedo a la pobreza es miedo a caer en la pobreza; el miedo a la mujer es miedo a que la mujer ostente el poder y disponga del hombre como él ha dispuesto históricamente de la mujer. Por esa misma razón el espacio tiene una importancia preponderante en la poética de Enríquez; el castillo gótico y el cementerio victoriano no son, y nunca fueron, espacios posibles en el horror argentino. En la Argentina del siglo XXI se teme al barrio marginal, al pueblo conservador, a la cárcel, a la inestabilidad económica, a la bruja del pueblo. Asimismo, se teme a la historia, a repetir el pasado, que espera acechando en las sombras. La amenaza perenne del fantasma del pasado habita los lugares que transitó alguna vez, y se manifiesta de manera espuria, recordando que bastan muy pocas condiciones sociales para que regrese en un nuevo cuerpo.

Es así que el horror puede ingresar en la obra de Enríquez a partir de la visibilización de lo que en la cotidianeidad no se quiere ver. La violencia social y la violencia de género operan como disparadores de un horror que, por otro lado, es concebido por la acción del hombre, lo que lo hace plausible es lo que lo hace temible. Asimismo, las sombras del terrorismo de estado, de la hiperinflación y la crisis social son transversales a la poética de Enríquez en tanto que parte de la generación de *los niños de la dictadura*. Finalmente, el horror se imprime en el cuerpo marcando al sujeto y deviniéndolo un continente, una fuente de memoria viva que transita por los espacios comunes llevando consigo el mensaje de cercanía y amenaza. Es por todo ello que podemos afirmar que la hipótesis desde la cual partimos queda afirmada.

### **Bibliografía:**

- Butler, Judith. (2015). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, Umberto. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- Enríquez, Mariana. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giorgi, Gabriel. (2009). "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, 75(227), 323-329.
- Lovecraft, Howard P. (2009). *Obras completas vol. 2*. Buenos Aires: Diada.

Moog-Grünwald, María. (1987). “Investigación de las influencias y de la recepción”. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (pp. 245-267). Universidad Autónoma de México.