

Lo abyecto y lo monstruoso femenino en la retórica del horror: una lectura de *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez

Tesis presentada al Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades, como requisito para obtener el grado de Maestría en Estudios Hispánicos

Paola Nieves Morales (Autora)

Aprobada con la calificación de:

Noviembre 2023

Dra. Enid Álvarez González

Dr. Noel Luna

Dra. Sofía Irene Cardona, Presidenta del Comité

Índice

Resumen	iii
Datos biográficos de la autora	iv
Dedicatoria	v
Introducción	6
Capítulo I	
Los horrores cotidianos o pesadillas de la realidad: la resonancia social en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i>	11
Capítulo II	
La dinámica social de lo monstruoso: el horror sobre el cuerpo	51
Capítulo III	
La monstruosidad femenina y el carácter abyecto de las mujeres en la retórica del horror	109
Conclusiones	134
Bibliografía	140

Resumen

Mariana Enríquez presenta en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) una serie de relatos perturbadores donde los horrores cotidianos son llevados a un límite incorporando elementos sobrenaturales para reflejar una visión cruda pero cercana de la actualidad argentina y latinoamericana. La presente investigación muestra un estudio conjunto de los personajes femeninos que aparecen en esta compilación de cuentos, centrándonos en el concepto de la monstruosidad femenina como categoría política. Considerando los discursos disidentes que emergen a través y alrededor de las mujeres en la cuentística de Enríquez, analizamos las subjetividades femeninas que se presentan como contradiscurso hegemónico y como apuesta a una pluralidad identitaria. Se cuestiona, entonces, a qué factores se adscribe la monstruosidad en las mujeres y cómo tales configuraciones femeninas surgen como respuesta a opresiones históricas, así como son el resultado de la violencia machista, la desigualdad de género y de clase y la represión política.

Datos biográficos de la autora

Paola Nieves Morales nació un 19 de diciembre de 1994 en el Hospital Metropolitano Dr. Susoni en Arecibo, Puerto Rico. Completó sus estudios secundarios en el Hogar Colegio La Milagrosa ubicado en el mismo municipio. Egresada de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, posee un Bachillerato en Periodismo. En su formación académica cursó además estudios en alemán en el Departamento de Lenguas Extranjeras de la misma institución, mientras cultivaba su afición por las Letras matriculándose en cursos electivos en el Departamento de Estudios Hispánicos. En el 2019 reafirma su inclinación por la literatura y retoma su formación académica solicitando al Programa de Maestría del Departamento de Estudios Hispánicos donde es admitida y comienza a estudiar el próximo año académico.

A mi madre, por ser siempre luz.

A Angie, por nuestra amistad accidental.

A Sarec, por el ánimo incondicional.

Introducción

Todas las culturas tienen un monstruo que representa sus miedos y ansiedades más profundos, una manera de percibir y aprehender lo que, de otra forma, no tendría explicación en la realidad. Para ello, las sociedades han creado monstruos como el vampiro, los zombis y el hombre lobo, entre otros. Los primeros representan el temor a la muerte, a la pérdida de la identidad y/o la autonomía, otros reflejan el miedo que suscita la naturaleza humana y nuestros instintos primitivos. La presente investigación surge del interés de estudiar configuraciones monstruosas particularmente femeninas en un contexto latinoamericano, y de manera más específica, argentino. En vista de que la sociedad construye monstruos como un mecanismo para explicar la realidad y los temores que nos aquejan, ¿a qué miedos responde la monstruosidad femenina? Los modelos monstruosos que encarnan las mujeres, ¿provocan miedo únicamente por sus representaciones o porque reflejan una monstruosidad mayor en la sociedad que los produce?

Mariana Enríquez es una periodista y escritora argentina (Buenos Aires, 8 de diciembre de 1973) que se ha distinguido por incorporar en sus textos temas de envergadura política y social a través de una escritura que combina el realismo con lo fantástico y el horror. En las primeras páginas de la compilación de textos *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020) conocemos que escribir, para Enríquez, comenzó como un ejercicio de despojo: sentía la necesidad de expresar sus obsesiones, pero también sentía el deseo de ver su experiencia reflejada en un texto escrito en argentino. A pesar de que no comenzó a escribir con la intención de ser publicada, desde su primera novela, *Bajar es lo peor* (1995), Enríquez tuvo muy claro su interés: quería contar lo que sucedía, pero no quería hacerlo necesariamente desde el realismo (17-24). Una de las primeras constantes en su obra ha sido

el uso de voces narrativas juveniles, con la intención de reproducir el lenguaje y las vivencias propias de dicha época. A partir de ahí, encuentra en el género del terror un dispositivo valioso para identificar los lugares que ocupa el miedo en nuestra sociedad contemporánea. Para Enríquez, si hay un horror latinoamericano es el horror de la desigualdad. Si bien esta preocupación social se hace visible a través de toda su obra, el presente estudio se enfoca en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), una colección de cuentos narrados mayormente por mujeres, recurso que sugiere un enlace entre el género del terror y el femenino.

Las cosas que perdimos en el fuego presenta una serie de relatos perturbadores donde los horrores cotidianos son llevados a un límite incorporando elementos sobrenaturales para reflejar una visión cruda pero cercana de la actualidad argentina y latinoamericana. Nuestra investigación propone estudiar las manipulaciones de la ficción que utiliza Enríquez para abordar problemáticas sociales a partir de personajes femeninos como ejes centrales de las historias. Con ello, aprovecha las licencias narrativas del género para reflejar la naturaleza subversiva de las mujeres mediante una serie de configuraciones monstruosas que surgen como resultado de un malestar social y cultural mucho más profundo. ¿Qué implicaciones tiene contar el miedo y la monstruosidad desde un punto de vista femenino? ¿Cómo se puede, desde la retórica del horror, hablar de la experiencia de las mujeres sin caer en el discurso manido de la victimización? En el caso de los personajes femeninos, ¿qué consideraciones políticas tiene darle la voz a una mujer? Si hablamos del monstruo como aquello que se sale del lenguaje, ¿dicha categoría es más fácil de adscribir en el caso de las mujeres, debido a que los discursos que las deben contener son impartidos por un orden predominantemente masculino? Una de las inquietudes que pone de relieve la autora argentina trata sobre el empoderamiento femenino, asunto que redondea esta compilación de relatos: no se trata de

«apropiarse» del poder masculino, sino que cabe preguntarse, más bien, ¿cuál es nuestro poder? Estas son algunas de las preguntas que pretende abordar nuestra investigación.

Los doce relatos que comprenden nuestro análisis abordan conflictos políticos, tales como la dictadura y sus fantasmas (los desaparecidos), e inquietudes sociales como la pobreza y la marginalización, producto de la desigualdad, a la vez que presentan una preocupación por el cuerpo y la memoria. En cuanto a su retórica feminista, las propuestas estéticas de Enríquez se valen de recursos como el humor negro y la violencia para tratar temas como la sexualidad, el amor romántico, la maternidad y el papel reproductivo de la mujer, mientras desestabiliza la consideración del espacio doméstico como lugar seguro y desarma el ideal de la institución familiar. A partir de lo anterior, el propósito de esta investigación es presentar un estudio conjunto de *Las cosas que perdimos en el fuego*, centrándonos en el concepto de la monstruosidad femenina como categoría política. Tomando en consideración los discursos disidentes que emergen a través y alrededor de las narradoras de Enríquez, nuestro análisis va dirigido a estudiar las subjetividades femeninas que se presentan como contradiscurso hegemónico y como apuesta a una pluralidad identitaria. El interés de este acercamiento reside en cuestionar a qué factores se adscribe la monstruosidad en las mujeres y cómo tales configuraciones femeninas surgen como respuesta a opresiones históricas, así como resultado de la violencia, la desigualdad o la represión política.

Nuestra tesis parte en su primer capítulo del estudio de las temáticas de resonancia social y del uso del género del terror para reflejar los horrores cotidianos reales de la Argentina actual, como la pobreza, la marginación y la desigualdad de clase y de género. Se abordan también asuntos de relevancia cultural --como las supersticiones y creencias populares--, y otros temas de resonancia política, como el terrorismo de Estado y los crímenes

perpetrados por la dictadura militar. A través del análisis se destaca, lo “monstruoso femenino” como síntoma de un malestar cultural en los relatos de este libro.

El segundo capítulo analiza de estos relatos las presentaciones de los cuerpos violentados por los discursos de poder, con el propósito de arrojar luz sobre otros tipos de “monstruosidades” que surgen como producto de la desigualdad social y las dinámicas de la violencia. El efecto monstruoso, como quedará demostrado en el análisis, se produce como respuesta a los pactos de indiferencia en la sociedad que violentan particularmente a las mujeres. Nuestro estudio plantea que los personajes femeninos de esta compilación aparecen como figuras monstruosas en el sentido propio de aquello que atenta o transgrede el orden social. Como consecuencia, si el monstruo es aquello que se escapa a la lógica del lenguaje, en el género del terror el monstruo femenino resulta más factible, pues los discursos dominantes son impuestos por un orden masculino. De esto se desprende la discusión de “lo abyecto” en el tercer capítulo, según los postulados de Julia Kristeva, dedicado al análisis de la figura de la madre, la mujer castradora y la bruja como representaciones femeninas que se articulan en contra de las demandas del simbólico patriaral de la cultura.

Así pues, para llevar a cabo el análisis de las monstruosidades femeninas en *Las cosas que perdimos en el fuego* nos valdremos principalmente de la noción de abyecto propuesta por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1982), y las configuraciones monstruosas expuestas por Michel Foucault en el Collège de France, recopiladas en la serie de ensayos en *Los Anormales* (2002). Asimismo, haremos referencia al estudio de José Miguel Cortés sobre lo monstruoso en las artes, *Orden y caos* (1997). Cada uno de estos textos resulta útil para identificar y explicar el carácter “monstruoso” de los personajes femeninos, tomando como punto de partida el acto de subversión de las mujeres como gesto de oposición ante los discursos de la hegemonía patriarcal. A partir de lo anterior, nuestra investigación plantea la

importancia de mostrar representaciones femeninas disidentes, sin necesidad de limitarlas a discursos unilaterales sobre su sexualidad o su papel reproductivo.

I

Los horrores cotidianos o pesadillas de la realidad: la resonancia social en *Las cosas que perdimos en el fuego*

Las cosas que perdimos en el fuego (2016), de Mariana Enríquez, presenta una serie de relatos inquietantes en los que se juega con el poder de lo sobrenatural y los horrores cotidianos. A través de un lenguaje exagerado e irónico, el texto ofrece una visión caótica y extraña de la actualidad argentina, resaltando la violencia urbana en diversos cuadros donde conviven el realismo crudo y lo sobrenatural, explorando, a su vez, una suerte de configuraciones monstruosas a través de figuras femeninas. Este volumen de cuentos ejemplifica el uso de las manipulaciones de la ficción que emplea la autora argentina para retratar en sus historias asuntos de gran resonancia social, con las mujeres como actrices principales de la trama. A través de voces narrativas, en su mayor parte, femeninas, los relatos de esta compilación contienen temas de envergadura política, como el terrorismo de estado y la violencia institucional, en ocasiones de manera directa y en otras, como cuestión de fondo. Sin embargo, la historia argentina se inserta en sus cuentos como una parte fundamental de la trama. Asimismo, sus textos destacan temas relacionados a la tradición cultural que han sido devaluados, aunque encuentran vigencia en la periferia, tales como la religiosidad popular o las supersticiones locales, creencias que interesa incorporar al momento de discutir la influencia del prisma cultural en las ficciones de horror y el vínculo que tienen estos discursos con las configuraciones monstruosas que emergen o se crean en la sociedad.

Es una constante en la obra de Mariana Enríquez la coexistencia de referencias sobre hechos reales tomados de la crónica periodística y elementos sobrenaturales propios del

género del terror. La autora encuentra en el género un modo de mostrar una experiencia que sobrepasa lo que se percibe como legítimamente real, debido a que altera y cuestiona los parámetros dentro de los cuales se inserta el discurso normativo. Así pues, *Las cosas que perdimos en el fuego* presenta escenarios verosímiles en los que se dota la cotidianidad de una condición inquietante y pesadillesca. En este capítulo se estudian precisamente las correspondencias entre la ficción y la realidad en su narrativa y cómo Enríquez utiliza el horror para representar los problemas y las debilidades del orden social argentino y latinoamericano. En las historias de este volumen obtienen protagonismo las mujeres, los adolescentes y los niños de la calle para poner en evidencia los fenómenos sociales que conllevan al silenciamiento y la marginación de estos grupos.

En todos los cuentos hay una referencia a la violencia social a través de lo monstruoso, pero hay algunos en los que es más evidente o se privilegia lo monstruoso en términos del desafío de lo femenino. Es decir, los relatos presentan una serie de mujeres que parecen monstruosas en la medida en que atentan contra un orden hegemónico patriarcal. Se trata de mujeres que encuentran sosiego en la soledad, que se abstienen de la maternidad; mujeres que viven la libertad de la sexualidad, que experimentan trastornos alimenticios o de autolesión; mujeres incompletas, mutiladas, quemadas. En todo caso, son mujeres que no supeditan su deseo al de un varón o con miras a la complacencia de una visión masculina del mundo. Sin embargo, para hablar sobre las subjetividades femeninas que aquí se presentan, resulta necesario estudiar primeramente su origen: cómo funcionan como respuestas -o reacciones- frente a contextos y conflictos específicos en los cuales se desarrollan.

Por tal razón, este capítulo inicial tiene como punto de enfoque lo que hemos planteado como *resonancia social*. Con el concepto de resonancia social, se alude a las condiciones, particularmente argentinas o latinoamericanas, ya sean de orden cultural,

económico o social, que reflejan la desigualdad de clases y de género, y cuáles son sus repercusiones en las sociedades y quiénes son los más afectados. A esto se une que Enríquez utilice el género del terror con la intención de hablar del horror *desde* el horror, específicamente los horrores que experimentan las mujeres y que merecen visibilidad y reconocimiento; horrores que no se valen de los discursos que apelen a la victimización o a una reflexión reduccionista y paternalista que analice e interprete los comportamientos de las mujeres partiendo de la errónea concepción de que se trata de un grupo totalmente homogéneo. Con esto no se quiere decir que las mujeres no compartan, en cierta medida, las mismas necesidades o que se vean expuestas a los mismos miedos y peligros. A lo que sí hacemos referencia, y es el punto central de esta investigación, es a la mujer representada como la *diferencia* o *el otro*, que busca, dentro de su experiencia y su preocupación, crear -o formar parte- de subjetividades femeninas que, si bien pueden estar aún en desarrollo, comprenden una apuesta a dismantelar los discursos normativos que las pretenden contener. En este ejercicio de construcciones femeninas, las conductas de desvío y desafío que las caracterizan serán el eje central del planteamiento que este estudio propone analizar.

El primer cuento, «El chico sucio», narra la historia de una mujer burguesa que se muda a la casa familiar en el barrio Constitución, una zona en la que habitaban las familias aristocráticas porteñas en el siglo XVIII antes de la llegada de la fiebre amarilla. Posteriormente la zona se convierte en el nicho de los grupos marginados: en la ciudad enferma conviven delincuentes, narcotraficantes, adictos y prostitutas; es además, y por consiguiente, la ubicación ideal para santuarios de dioses paganos y santos populares. La protagonista no busca instalarse en un ambiente ciudadano libre de peligros; prefiere el barrio que la hace sentir alerta y despierta, porque a su entender el estado de tranquilidad reside en conocer las dinámicas y los horarios: consiste en no sentir miedo.

Su postura desafiante provoca, por un lado, que su familia la catalogue como una loca, y, por otra parte, que se acostumbre a convivir con la miseria. De ahí, que no la conmueva la madre embarazada que vive con su hijo a la intemperie, junto a un edificio abandonado frente a su casa. Sin embargo, cuando ve al niño mendigando dinero en el tren se pregunta por qué *nadie* le ayuda, como si ella no presenciara a diario las carencias que sufre. A través de una suerte de distanciamiento, que tiene como origen justamente el acostumbrarse a vivir cerca de la pobreza y la precariedad ajena, se considera distinta al grupo de personas privilegiadas e insensibles. Con esto, desde el primer texto Enríquez logra dos cosas: por un lado, resaltar el horror de la desigualdad, que identifica como el mayor de todos, especialmente en el contexto latinoamericano; y, por otra parte, reproducir en la voz de la narradora lo que es posiblemente la perspectiva de muchos de los lectores del libro. Es decir, se provoca un efecto de empatía en los lectores a la vez que ven reflejada la propia indiferencia social con la que viven.

La protagonista no reconoce que ella misma participa de ese pacto de indiferencia colectiva, así como tampoco es capaz de distinguir entre un niño de la calle y otro, porque son muchos los que viven en esas condiciones. A partir de esto surge su confusión y se preocupa cuando la policía encuentra el cadáver de un niño en su cuadra, una semana después de que la madre y el chico sucio habían abandonado la esquina que ocupaban frente a su casa. En cuanto a las referencias reales y su convivencia en la elaboración del género del terror, es necesario destacar que el crimen, tal como lo describe la autora, es verídico. Se trata del asesinato de un chico llamado Ramoncito y que ocurrió en Mercedes, Corrientes, según

explica Enríquez en el Segundo Encuentro Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción de 2019, transmitido por la Corporación Letras de Chile (50:32)¹.

Luego de hacerse público el asesinato del chico surge un pacto de silencio en la comunidad, que temen las consecuencias de proveer información a las autoridades o acaso no quieren involucrarse en un crimen tortuoso que el pueblo asociaba con satanismo y brujería. La narración presenta el conflicto interno de la narradora, hasta que sale a la luz la identidad del niño y su madre, quienes no eran, después de todo, la joven embarazada y el chico sucio que vivían frente a su casa. El giro inesperado de la trama sucede cuando la narradora identifica a la madre en una de las calles, ahora sin rastros de embarazo y sin su hijo de cinco años. En un acto impulsivo la enfrenta de forma violenta, demanda que le confiese qué hizo con sus hijos. «¡Yo se los di! (...) Se los prometí a los dos», le grita la chica mientras se aleja corriendo (Enríquez 32).

Este cuento que da inicio al libro y el último, «Las cosas que perdimos en el fuego», comparten la característica de representar lo monstruoso que subyace en lo cotidiano: ambos relatos se valen de la dinámica de un personaje que mendiga dinero en el tren subterráneo. Con toda intención, la autora explora la idea de un lugar debajo de la ciudad donde los personajes toman ese protagonismo. En este primer caso, se trata del chico sucio, aunque bien podría ocupar ese espacio la madre, que también pide limosnas en la calle. Ambos representan figuras monstruosas en la medida en que atentan contra la fragilidad de lo que José Miguel G. Cortés denomina un sistema de referencias que componen un modelo tanto social, político, como cultural. En su libro *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo*

¹ Charla disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=ioiepYnba_4&t=3s. La noticia fue publicada, además, en los medios locales, como en el diario argentino Clarín: https://www.clarin.com/policiales/crimen-ramoncito-ritual-satanico-corrientes_0_Skpcq8FvQx.html

monstruoso en las artes (1997), Cortés define al monstruo como aquel individuo que pone en duda dicho sistema y asume una actitud de rechazo frente al proceso de homogenización. En el caso del chico sucio se trata de un niño cuya experiencia a la intemperie le hace desarrollar ciertas habilidades que no se asocian con la inocencia de la infancia, pero son destrezas que ha tenido que aprender porque sus condiciones de vida lo han obligado. En cuanto a la chica del subte del último cuento de la colección, se trata de una mujer que no cumple con los cánones de belleza, pero tampoco aspira a contenerse en ellos. El primero visibiliza la infancia marcada por el daño, la segunda representa los alcances de la violencia machista. Ambos ponen en evidencia la fragilidad de dicho sistema de referencias del que habla Cortés, toda vez que desestabilizan las concepciones predominantes de lo que significa ser un niño o una mujer en una sociedad determinada.

Estas personas, según Cortés, quedan marginadas geográfica, cultural, lingüísticamente, «quedan *devaluados* en la escala oficial de valores: se convertirán en *monstruos*» (énfasis del texto original) (13). Con esto, merece señalarse que estas figuras *parecen* en realidad monstruos. El niño flaco, mugriento, apestoso, con sus dientes torcidos y chiquitos, con el ceño siempre fruncido y su voz vieja (Enríquez 12); la chica del subte, desfigurada totalmente por las quemaduras que le había provocado su marido, tenía un rostro que parecía cubierto por telas de araña color marrón, con un solo ojo, la boca como un tajo, una sonrisa de reptil y un pequeño mechón de pelo que había sobrevivido al fuego, acrecentaba su efecto máscara. Además, se adornaba el cuerpo con prendas y usaba ropa ajustada: «Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo» (186). La madre del chico sucio, por otro lado, era una joven delgada, con las caderas estrechas, las piernas endebles, los labios quemados y las encías que le sangraban, y un aliento a hambre y muerte química (31).

Si José M. Cortés dirige su estudio de lo monstruoso hacia las artes, Michel Foucault orienta su análisis hacia lo criminal en la obra *Los anormales* (1999). De su curso impartido en el Collège de France (1974-1975) es pertinente para propósitos de esta investigación la clase del 29 de enero de 1975 (83-106), en la cual establece una genealogía del monstruo moral, y señala que el más patente y el primero que aparece es el monstruo político, aquél que rompe el pacto que ha suscripto y «prefiere su interés a las leyes que rigen la sociedad a la que pertenece» (94). Es el soberano que impone un orden arbitrario, el gobernante que abusa de su poder y utiliza su autoridad para atender un interés personal en oposición al de todos los demás. Es así como se formula el parentesco entre el criminal y el tirano, y se desglosa el tema del soberano por encima de las leyes y el criminal por debajo de ellas (Foucault 94). Teniendo esto en cuenta, los relatos de «El chico sucio» y «Las cosas que perdimos en el fuego» presentan como actores principales a estos sujetos que transitan en un escenario de abajo, pero son producto de una perversa dinámica social que los condujo hasta allí como lugar físico y como nivel social. En tal sentido, ambos cuentos ponen de relieve este conflicto de jerarquía, atribuyéndole protagonismo a las figuras más perjudicadas por un orden social arbitrario: los niños y las mujeres. De hecho, estos discursos subyacentes serán el eje central de la trama a través de todos los cuentos de esta compilación.

Asimismo, es una constante en la narrativa de Enríquez las referencias a las creencias populares, los mitos folklóricos, las leyendas urbanas e incluso a rituales paganos. Con un mecanismo que la autora asimila como una “traducción” del horror anglosajón, reúne componentes de lo sobrenatural y de la ciencia ficción para anclarlos a la historia y a la realidad argentina. En una charla sobre *Las cosas que perdimos en el fuego*, la profesora Beatriz Comte señala que una de estas manifestaciones se da mediante la incorporación de elementos locales provenientes de lo urbano o lo suburbano, con sus respectivas leyendas o

supersticiones, pero también surge de la tradición oral que se desarrolla en gran parte en la zona mesopotámica, en la frontera entre Brasil y Paraguay. Estas creencias populares de la periferia, entonces, se integran en la ciudad como producto de la inmigración².

En este primer cuento, la narradora admite que no le gusta la madre del chico sucio y la cataloga como un “monstruo”. Según justifica, no es por su adicción, que mantiene sin cuidado a pesar de su embarazo, o por la falta de amabilidad con su hijo; «Hay algo más que no me gusta», confiesa (Enríquez 13). Su inquietud se acrecienta cuando el chico sucio le cuenta que su madre lo lleva al otro lado de la estación³, allí donde se pierden las vías hacia el sur y hay altares destinados a santos menos amables que el Gauchito Gil. Un lugar que, además, es conocido comúnmente en el barrio como «allá atrás», lo que destaca aún más su carácter fronterizo, ajeno, de *lo otro*. Aun cuando la protagonista asegura *conocer* Constitución, prefiere no escuchar las historias de terror del barrio, que le parecen inverosímiles y a la vez posibles, sin embargo, refuta la posibilidad de que haya brujos en esa zona. «Qué sabrás vos de lo que pasa *en serio* por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo» (14), argumentó su amiga, Lala, con la intención de recalcarle los privilegios de su posición social y su enajenación frente al espacio y la gente con los que convive. Con esto, merece atención destacar que el final del cuento arroja luz sobre la poca confiabilidad que el lector puede tener con la narradora. El texto lo evidencia cuando vemos que desarrolla una obsesión enfermiza con el chico sucio que no pudo salvar y además reproduce los patrones de violencia que una vez le indignaron y le asustaron.

² Charla completa transmitida por el canal de la Fundación Ortega y Gasset Argentina, disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=O9xC2XZqirU>

Enríquez presenta el reverso de dos historias igualmente inquietantes en circunstancias diferentes. En primer lugar, el mito del Gauchito Gil, que aparece como augurio del destino del Degolladito, no produce el mismo efecto escalofriante en la protagonista -ni en el lector- cuando tiene que ver con una leyenda que se cuenta, en contraste con la reacción que provoca el asesinato de Nachito en el cuento. El lector puede sentirse identificado con la narradora, toda vez que se encuentra a la expectativa, porque en Constitución «lo impredecible siempre puede suceder» (11). Incluso, puede llegar a justificar su decisión de vivir en el barrio y atribuirles sentido a los razonamientos de la protagonista. Por eso mismo, cuando la madre del chico la amenaza con una botella de cristal por haberse llevado a su hijo resulta inquietante y aterrador; sin embargo, cuando es la narradora la que comete el acto de violencia contra la joven, ese carácter terrorífico se mezcla con lo sorpresivo porque no asociamos esos comportamientos con una persona de su clase que juzgábamos como alguien de cierta lucidez, a diferencia de la madre, a quien vinculamos sin dificultad con esas conductas violentas e impulsivas⁴. El final del cuento trae a la luz estos hallazgos para argumentar que ambas figuras resultan monstruosas en su delirio.

Lo monstruoso, en palabras de José M. Cortés, representa *el Otro* depredador que hay en cada ser humano y que a su vez desarrolla una imagen negativa capaz de amenazar «la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género» (19). «El chico sucio» es el primer relato, pero no el único, en el que Enríquez sitúa a una mujer de clase media acomodada que se enfrenta a un mundo que no conoce, al menos no de primera instancia, y que le da miedo, aunque su actitud en algunos

⁴ Para ampliar un poco el contexto, así como la madre del chico la amenazó con una botella de cristal rota exigiéndole saber adónde se había llevado a su hijo, asimismo la narradora atacó a la joven agarrándola por el cuello reclamándole explicaciones sobre el paradero de sus hijos.

momentos denote lo contrario. Aunque no sale a relucir casi hasta el final del cuento, resulta pertinente mencionar que la protagonista es diseñadora gráfica de un periódico para el suplemento *Moda & Mujer*, lo que subraya el contraste de las audiencias a quienes se dirige en sus escritos, en oposición a la gente con quien se relaciona a diario, viviendo en el barrio más peligroso de la ciudad. Es la mujer que suele ser *lo otro* con *lo otro* que es ajeno para ella. En el caso de la narradora, podemos atribuirle ciertos aspectos de bruja, pero no con las connotaciones populares o históricas con las que se asocian en los cuentos de terror. Si no, más bien, siguiendo el hilo de los planteamientos de la propia autora que argumenta que, más allá del estereotipo, la figura de la bruja se inserta en sus cuentos como categoría política: es la mujer no disciplinada, con conocimiento y con propiedades, aquella que se mantiene sola y no depende de un hombre.

Por otro lado, el tema de los niños le sirve al género del terror porque comprende dos percepciones sobre la maldad o la madurez malsana. La idea de la maldad o la falta de inocencia de un niño puede tener dos orígenes igualmente terroríficos. Como primera consideración, según Enríquez, hubo algo o alguien (en la sociedad) que le destruyó ese carácter o cualidad de inocencia, o, como segunda posibilidad, simplemente nació así⁵. El chico sucio, entonces, representa *lo otro* como sujeto marginado que vive en la calle, cuya experiencia a la intemperie le hace tener ciertas habilidades. Según la misma autora, se trata de un chico que sabe cómo moverse, entiende qué es la ciudad, la metrópoli, cómo relacionarse con los adultos, y manipula una cantidad de cosas que naturalmente no se asocian con la infancia. Con este personaje, además, se hace referencia al destino de los

⁵ “Charla: Mariana Enríquez, periodista y escritora argentina”, disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=ioiepYnba_4

chicos de la calle, quienes se unen a una bandita de ladrones, de limpiavidrios en la avenida o trabajan como mulas de droga (Enríquez 26-27).

Ante ese *otro* que representa el caos, Enríquez sitúa al gobierno y a la policía como poderes públicos que ejercen un orden arbitrario, toda vez que se lucran de las necesidades de los más desprovistos y perpetúan sus condiciones de vida como sujetos marginados. Con esto nos referimos a la dinámica de las autoridades, que daban permiso a los adolescentes para robar en un límite de cuadras a cambio de ciertos favores (11). Simultáneamente, demuestra el fracaso de los mecanismos de gobierno, que han fallado en salvaguardar la integridad y la salud física, mental y emocional de estos grupos de la población. De hecho, el horror de los cuentos de Enríquez se manifiesta en el pensamiento colectivo real de interiorizar la miseria ajena como un aspecto cotidiano. Estos *modelos monstruosos*, argumenta Cortés, «existen para pacificar las conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer» (13). En ello estriba el conflicto interno de la narradora, quien, una vez aparece el cadáver del niño, se siente culpable por no haberlo ayudado. Sin embargo, el verdadero horror está en la confusión de la protagonista al no poder identificar si se trataba del mismo chico o de algún otro, porque hay toda una masa de niños que vive en la calle. A su vez, admite que «Me daba cuenta (...) de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas» (19). El terror, entonces, tiene que ver con el círculo de violencia, con la imposibilidad que tienen muchos países de poder salir de un estado de cosas de injusticia y desigualdad y cómo la sociedad se acostumbra a que sean así.

Si el tema fundamental del cuento anterior es la indiferencia vista como necesaria, o como única alternativa, para ser capaces de transitar nuestras ciudades, nuestras sociedades

y nuestros horrores, «El patio del vecino» explora las consecuencias nefastas de sentir empatía por las vidas desamparadas. Con un desenlace exagerado y terrorífico, Enríquez vuelve sobre la problemática de la desigualdad social, prestando mayor atención al tema del maltrato institucional y el sufrimiento cíclico que representa para quienes lo padecen, pero en este caso también para quien lo ha ejercido. Enfocado desde el punto de vista de Paula, el cuento narra la historia de una pareja que se muda a la casa de sus sueños en un barrio en la ciudad de Buenos Aires. En medio de una crisis marital, provocada por una anterior crisis laboral como trabajadora social, a la vez que sufre el duelo por la muerte de su padre, Paula ve en la casa el lugar idóneo para concretar sus planes de terminar su carrera.

La trama presenta una serie de acontecimientos que experimenta Paula cuando su marido, Miguel, está durmiendo o está fuera de la casa. Esta situación lo lleva a considerar que ella tiene alucinaciones, que se trata solo de estrés, hasta llegar al punto de catalogarla como una loca. Paula escucha golpes muy fuertes en la puerta, ve a un duende enano y amorfo a los pies de la cama, y una tarde alcanza a ver a un chico amarrado en la terraza del patio del vecino. Ante la negativa de su esposo a ayudarla, decide afrontar la situación por su cuenta y entrar a la casa de al lado con la intención de salvar al chico. Una vez adentro, halla cosas muy extrañas hasta que escucha el sonido de una persona entrando y se ve en la obligación de huir a toda velocidad. De regreso a su casa, escucha los alaridos de su gata Eli, engullida por el niño del patio del vecino. Si en «El chico sucio» los sueños aparecen como representación de la impotencia de la narradora, en «El patio del vecino» los sueños de Paula funcionan como un mecanismo de consuelo o para calmar la conciencia, toda vez que juzga como pesadillas los sucesos inquietantes que experimenta como producto de sus miedos y sus traumas.

Similar a la intención que tuvo la narradora del primer cuento al rescatar al chico sucio, Paula busca una suerte de redención al salvar al chico del patio del vecino, después de haber sido despedida por negligencia como cuidadora de un hogar de tránsito para niños de la zona sur. El incidente resulta importante porque la noche que la supervisora los descubrió bebiendo y fumando en horas de trabajo, se encontraba bajo su cuidado una niña de cinco años que hablaba de sus fantasías callejeras y de un amigo que conoció en el Jardín Botánico, un chico-gato de ojos amarillos que podía ver en la oscuridad (Enríquez 144). Es importante recordar, a su vez, que la protagonista dice haber visto un chico-gato sentado a los pies de su cama (137-138). De manera que el chico del patio del vecino funciona como una prefiguración del niño felino, amigo de la nena a la que Paula descuidó, a la vez que aparece como una manifestación de su culpa y de su trauma.

Por otro lado, Paula comparte su vida con un hombre insensible que la llama loca y enferma por padecer síntomas de depresión. Miguel no cree en los psiquiatras ni en las enfermedades psicológicas; según su juicio, todos los males se pueden arreglar *con voluntad*. El motivo de las enfermedades mentales en las mujeres merece atención debido a que su *diferencia* provoca una imagen negativa en la colectividad y adscribe a su *realidad* un carácter monstruoso. Es necesario traer a la discusión las palabras exactas de José M. Cortés, debido a que reflejan, en mayor o menor grado, ambos casos, tanto la situación de Paula como aquella que sufren los niños destinados a vivir en la calle. Se trata de la imagen que llega a justificar la marginación a la que se les somete:

La situación ideal se alcanza cuando el ser monstruoso llega a interiorizar el rechazo y lo tiene asumido como algo permanente e intrínseco, para así aceptar pasivamente el juicio negativo que sobre él se propaga; se le debe incapacitar, atomizar, hacer vulnerable hasta que se odie a sí mismo, ésta será la mayor alienación que el orden puede conseguir (14).

En cuanto al personaje de Paula, la protagonista llega a sentirse culpable y hasta merecedora del maltrato emocional que recibe de Miguel, quien consigue que ella se sienta insegura de lo que ve y viva un constante conflicto sobre los malestares que la aquejan. En el caso de los niños que viven en la calle, por otra parte, vemos la miseria y el abandono en el que viven y cómo esto los lleva a participar de actividades en la calle que no solo son inseguras, sino que resultan potencialmente más perversas en los niños. Estos sujetos destinados a (sobre)vivir en la calle, muchas veces contraen adicciones y llegan a practicar la prostitución o a prestar otros servicios con sus cuerpos, con la finalidad de obtener dinero para su próxima dosis (Enríquez 143). Con esto, se recupera la noción que comentábamos con «El chico sucio» acerca de cómo las dinámicas sociales los ubican en situaciones precarias, de modo que los chicos acuden a estos comportamientos porque ya se encuentran en un nivel de notables desventajas. Estos dos planteamientos, dentro del género del terror, nos llevan a referirnos a las palabras de René Girard que cita José M. Cortés: «La diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento» (14).

Si en el primer relato Enríquez presenta a una mujer que se encuentra totalmente ajena a las infancias desamparadas, a través de Paula muestra cómo la cercanía a ese mundo de niños maltratados puede tener consecuencias igualmente funestas. Sin embargo, en este cuento incorpora motivos propios del género, como el niño enano deforme y la casa -que parecía estar- abandonada, con la finalidad de llevar la historia a una situación límite que consigue resaltar el horror de la culpa y la intensidad del trauma. Por otra parte, con la entrada de Paula en la casa del vecino, cuyas paredes tenían palabras agrupadas sin ningún sentido como en una trama arácnida (151), incluye el motivo de la maldad vinculada a dioses más

antiguos que el propio lenguaje, asunto que se aborda con mayor detenimiento en el próximo relato, titulado «Bajo el agua negra».

La violencia explícita y perturbadora, sobre todo porque tiene que ver con niños, también es el punto focalizador del próximo cuento («Bajo el agua negra»), en el cual la autora utiliza la distopía de una mitología anglosajona y la relaciona con el caso de un homicidio ocurrido en vida real. Se trata de dos chicos a quienes la policía obliga a cruzar un riachuelo contaminado y mueren ahogados, aunque igual hubiesen muerto por los niveles de contaminación, según señala la autora en uno de sus conversatorios⁶ (49:25). En cuanto al relato, narra la historia de una fiscal que investiga el asesinato de dos chicos de quince años, Emmanuel López y Yamil Corvalán, quienes fueron arrojados a las aguas contaminadas de un riachuelo que divide la gran ciudad y el cono urbano. Es decir, que este río contaminado marca el límite entre la ciudad de Buenos Aires, símbolo de la prosperidad, y la provincia de la ciudad o el cono urbano por el otro, como signo de negligencia y abandono. Precisamente por ser un territorio inhabitable, las familias desplazadas que no tenían recursos para ubicarse en comunidades económicamente más estables en la ciudad poco a poco van haciendo sus casas allí, en la Villa Moreno. Hacía menos de un año Marina Pinat había ayudado a un grupo de familias a ganar un juicio, debido a que vivían cerca de unas aguas contaminadas a donde iban a parar todos los desechos tóxicos de una fábrica de producción de cuero. Había sido un extenso juicio por daños: las familias que ingerían esas aguas –en especial los niños- morían de cáncer a los tres meses, y los que sobrevivían sufrían deformidades en el cuerpo, que empezaron a llamar «mutaciones».

⁶ Charla disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=ioiepYnba_4&t=3033s

Una vez la funcionaria del Poder Judicial comprueba que los homicidios están ligados a actos delictivos del cuerpo de policías, decide indagar además en el testimonio de una chica de la comunidad Villa Moreno que asegura que Emmanuel ha salido del agua hace algunos días. Desconcertada, sale tras la pista y visita el barrio para aclarar o desmitificar la aseveración de la joven. A su llegada observa un marco sumamente inquietante y experimenta una serie de sucesos muy extraños que acontecen en la villa: el sacerdote se ha vuelto loco y le arrebató el arma para suicidarse, mientras tanto, los tambores que llevaba escuchando y atribuía al carnaval de la murga, resultan ser de una especie de procesión. La fiscal Pinat trata de huir en medio de la confusión para encontrarse con una caravana de sujetos deformes que llevaban en un ataúd al cuerpo desaparecido de Emmanuel, una de las víctimas de los policías, el chico que despertó lo que vivía dormido debajo de las profundidades del agua negra.

A pesar de que la violencia institucional es un tema recurrente en la narrativa de Enríquez, este es el primer y único cuento al que hace homenaje a la mitología de Howard Phillips Lovecraft. La obra de este escritor estadounidense constituye un clásico del “horror cósmico” y fue el creador de una mitología propia -los Mitos de Cthulhu-, cuya línea narrativa se desprende del terror sobrenatural común -de fantasmas o de satanismo- e incorpora elementos de la ciencia ficción -como la incursión de alienígenas, seres de razas antiguas o estirpes extintas y viajes en el tiempo o incluso a otras dimensiones (Tapia 13-16). Es necesario detenernos brevemente sobre esto, en vista de que la autora argentina incorpora la mitología lovecraftiana de Cthulhu, para traer a su historia el personaje de ficción Yog-Sothoh, letras que podemos distinguir (a partir de la décima letra) en la frase sin sentido que en su relato aparece plasmada en la iglesia: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG. Con esto, Enríquez se vale de la

idea de un dios primigenio que ha vivido oculto desde antes que existiera la Tierra o el tiempo, con la intención de justificar la maldad de los policías.

Así como la autora argentina se refiere a un asesinato como el que ocurrió en vida real, explica que en el cuento el chico Emmanuel viene a representar el profeta del dios que vive bajo el agua y los villanos policías son oficiales que trabajan para los dioses antiguos. De manera similar a la aparición de las leyendas en sus cuentos, que funcionan para digerir y, al mismo tiempo, para deformar la realidad, la autora inserta en este relato la noción de que unos policías cometieron ese acto atroz como sacrificio a un dios antiguo; según Enríquez, porque una maldad tan grande no podía venir solo de una fuente humana. Esto lo corrobora el texto cuando el cura Francisco está explicándole a Marina que fueron muy responsables todos los que contaminaron ese río.

Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! (...) Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron. ¿Sabés qué quiere decir «Emmanuel»? Quiere decir «Dios está con nosotros». De qué Dios estamos hablando es el problema (170-171).

De manera que Enríquez presenta el riachuelo como un lugar de belleza arruinado para vincularlo a monstruosidades naturales y monstruosidades humanas. En esto estriba la representación de lo blasfemo en el “horror cósmico” de Lovecraft: “At the mountains of madness we move from a concept of blasphemy as grounded in human agency (the blasphemy of Capaneus in the underworld) to a blasphemy of the unhuman (“more and more amphibious”) (103). En su libro *In The Dust of This Planet*, primer volumen de la serie titulada *Horror of Philosophy* (2011), Eugene Thacker lo sintetiza de la siguiente manera: “Blasphemous life is the life that is living but should not be living” (104). En el cuento de Enríquez, los habitantes que sobrevivieron al consumo del agua contaminada desarrollan

mutaciones. Por otro lado, el niño Emmanuel que regresa del agua negra tampoco es el mismo chico que se ahogó, sino que ha vuelto como un profeta que altera las aguas y las multitudes, y que levanta una procesión que invoca lo que se escondía dormido en las profundidades del riachuelo.

Ahora bien, la monstruosidad femenina, en cambio, no se observa en este relato, salvo por la joven de cuerpo deforme que ofrece el testimonio, que nos recuerda a la madre de «El chico sucio», por su abuso de sustancias pese a su condición de embarazada. Así pues, los conflictos que rodean lo femenino surgen de la protagonista la fiscal Marina, que desprecia que en su oficina la llamen una “mujer bien conservada” porque ella «no quería ser bella; quería ser fuerte, acerada» (Enríquez 166). Este detalle es importante porque establece una clara oposición con la toxicómana embarazada que la visita y le cuenta lo que está sucediendo en la villa. La fiscal Pinat, sin embargo, no le presta mayor atención porque con sus años de profesión cree entender lo que sucede, hasta que llega a Villa Moreno y prueba el fracaso de toda su racionalidad. En los márgenes de la ciudad, como bien apunta Beatriz Comte, se encuentra todo aquello que la ciudad pretende expulsar, lo que quiere mantener oculto la sociedad: el reverso de la urbe contemporánea (45:23). Por consiguiente, Marina no entiende lo que le dicen y no entiende lo que ve porque viene de otro mundo. Hasta aquí, conviene repasar, los temas que se repiten son el de la mujer que representa *lo otro* y, a su vez, se enfrenta a *lo otro* que cree conocer, y el de la resonancia de la violencia y la desigualdad social, particularmente en el caso de las infancias marcadas por el daño. A su vez, lo hemos visto ligado con la leyenda local, en el caso de «El chico sucio», y con la mitología anglosajona lovecraftiana, en el caso de «Bajo el agua negra».

Un texto que vuelve a reunir los temas de las infancias desamparadas y la leyenda urbana es «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo». La leyenda de

Cayetano Santos Godino persiste en la conciencia argentina porque representa dos horrores inconcebibles. Por un lado, considera la crueldad de un niño que mata niños pequeños y, por otro, atenta contra la idea de que solo cosas buenas podían llegar de Europa. Focalizado desde la perspectiva del protagonista, Pablo, este es el único relato del libro con atención a un personaje masculino. El narrador es un guía turístico que cuenta en sus recorridos la historia de los crímenes y los criminales más destacados en la historia argentina. Una de ellas se enfoca en un asesino muy prominente y que causaba mucha impresión en la audiencia, porque se trataba de un chico que torturaba y mataba niños. Cayetano Santos Godino, alias El Petiso Orejudo, se aparece en una de sus trayectorias, y Pablo se consuela con la excusa de que ha sido porque acaba de convertirse en padre y eran precisamente niños las víctimas de Godino. Es decir, se lo explica por el miedo.

Sin embargo, no le cuenta sobre la aparición del espectro del Petiso a sus compañeros ni a su esposa. Según argumenta el narrador, ella se había convertido en otra persona después del parto: temerosa, desconfiada, obsesiva; no hablaba de otra cosa que no fuera el bebé, ignoraba a Pablo totalmente y lo único que la hacía reaccionar era la mención del Petiso, «como si su mente se iluminara con la visión de los ojos del idiota asesino; como si conociera esos dedos delgados que sostenían la cuerda» (Enríquez 87). De manera que Santos Godino representa la figura de una maldad con origen en la naturaleza, y que simultáneamente trabaja en función de ocultar los crímenes perpetrados por la dictadura, que, dicho sea de paso, no se podían incluir en los recorridos turísticos de Pablo por corrección política. Este relato hace eco con el argumento de Foucault en su obra *Los Anormales*, toda vez que establece que «cuanto más despótico sea el poder, más numerosos serán los criminales. El poder fuerte de un tirano no hace desaparecer a los malhechores; al contrario, los multiplica» (95).

Si en «El chico sucio» se destaca el motivo de una falta de inocencia en los niños como resultado de sus vivencias a la intemperie, en «El Petiso Orejudo» se rescata la noción de esa madurez malsana como un defecto nato. Es decir, el chico sucio es monstruoso por su condición física y por esa falta de inocencia que ha sido producto de su experiencia a la intemperie; el Petiso, por otro lado, es monstruoso porque es un asesino de niños que no siente remordimiento y, además, vilifica la noción eurocéntrica que existía como una imagen del desarrollo y progreso. A tenor con esto, el texto señala que el deseo del Petiso era una especie de metáfora: «el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal venir (...) una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que solo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa» (Enríquez 87).

A su vez, da cuenta sobre el contexto social de los inmigrantes que huían de la pobreza europea y cuyas condiciones de vida, que terminaban por arrojar a los niños a la calle, llegan a conformar el ambiente ideal para los crímenes del Petiso. El relato, en síntesis, no guarda una relación directa entre el terror y lo femenino, sin embargo, un aspecto a relucir es la desestabilización del espacio doméstico y una idea que se plantea adversa frente al imaginario colectivo de la institución familiar. Asunto que nos remite al caso de Paula y Miguel, en «El patio del vecino», quienes vivían en una tranquilidad leve pero no amistosa (Enríquez 139). Así, el hogar deja de ser un refugio para convertirse en un lugar hostil y los vínculos de pareja conforman una dinámica de enfrentamientos.

A tenor con estos conflictos, resulta pertinente distinguir cómo la tradición literaria del horror contribuye a desestabilizar el imaginario en torno a las relaciones de género que tenemos hoy. Con una visión muy cruda de los horrores cotidianos, las parejas y las familias que aparecen en los relatos de Enríquez están caracterizadas por una falta de conciliación y como evidencia de un caos social que se filtra al espacio doméstico que una vez fue pensado

como seguro. El próximo cuento, «Tela de araña», muestra un ritornelo del testimonio de la relación de pareja inestable y presenta varios elementos que tienen que ver con ese horror ligado a la experiencia. Hay historias de fantasmas y referencias a los desaparecidos, a la vez que la trama se desarrolla en la periferia del nordeste argentino y en la capital paraguaya durante los últimos años de la dictadura de Stroessner. Además del contexto político, Enríquez inserta el tema de la arrogancia del progresismo a través del personaje de Juan Martín, un hombre desagradable y patán que desprecia todo aquello que no venga de la ciudad.

En resumen, «Tela de araña» cuenta la historia de una mujer que ha postergado la visita a su familia materna en Corrientes, por temor a presentarles a su marido Juan Martín, un tipo aburguesado que desprecia la vida en la provincia, y con quien la narradora confiesa haberse casado por la desesperación y la soledad que marcaron su vida después de la muerte de su madre. Una vez allí se da el encuentro con su prima Natalia, planifican un viaje al mercado de la capital paraguaya y le extienden la invitación a Juan Martín. Sin embargo, en su camino de regreso un fallo en el auto los obliga a pasar la noche en un hotel en Clorinda. La velada transcurre entre historias de aparecidos que contaban los camioneros y, al día siguiente, sucede que Juan Martín ya no está: desaparece sin dejar rastro. Catalogando el suceso como un malentendido, en un estado de desconcierto que a su vez traía sosiego, la narración concluye con la partida de ambas de regreso a la ciudad.

Este cuento presenta dos discursos femeninos antagónicos y excluyentes porque una de las personajes hizo lo que la otra no pudo. En el primero de los casos, tenemos por un lado a la narradora, una mujer casada que convive en un ambiente citadino, pero que a pesar de ello no se adapta a las dinámicas del matrimonio y parece incapaz de ajustarse a la cotidianidad del espacio doméstico, al rol pasivo de esposa y su posible futuro de madre

sacrificada⁷. Por otra parte, el motivo del desprecio de Juan Martín hacia Natalia radicaba en sus conductas: porque sabía de remedios caseros, echaba las cartas y se comunicaba con espíritus. Además, ella conocía y manejaba muy bien los códigos sociales que Juan Martín ignoraba por completo, asunto que la relaciona con *lo otro* y con el mundo del que él no forma parte. Ese desdén lo podemos atribuir, al mismo tiempo, a su mentalidad liberal, desprendida de las imposiciones de cualquier ideología masculina patriarcal, su personalidad indócil y su carácter independiente. Esta caracterización corresponde a lo que Cortés explica de la construcción de los monstruos femeninos en las culturas patriarcales y argumenta que: «Todos ellos son claros ejemplos de mujeres que escapan el papel pasivo y dependiente que los dictados del varón pretenden otorgarles» (44). El teórico añade, además, que el control del hombre sobre la mujer se intensifica en el campo de lo sexual; «aquella que intenta un camino propio o independiente pasa a ser vista y tratada como un ser sexualmente insaciable, dotada de una lascivia salvaje y descontrolada...» (45). En el caso de Natalia, Juan Martín no titubea en llamarla puta porque se acuesta con quien le place y no tiene que responder a nadie por lo que haga o deje de hacer en su vida íntima.

La narradora no solo admite que envidia a su prima porque goza de amplios conocimientos y libertades, sino que hace alusión a la vida que la protagonista podría tener, aquella a la que renunció al comprometerse con Juan Martín. En esto estriba el carácter excluyente de estos dos discursos femeninos que mencionábamos anteriormente. Natalia es la «prima favorita» porque representa lo que ella quisiera ser: es la encarnación de sus aspiraciones y por lo tanto el reflejo de sus frustraciones. En más de una ocasión llega a

⁷ La narradora expresa su conflicto interno al cuestionarse: «Juan Martín no era violento, ni siquiera era celoso. Pero me repugnaba. ¿Cuántos años iba a pasar así, asqueada cuando lo escuchaba hablar, dolorida cuando teníamos sexo, silenciosa cuando él confesaba sus planes de tener un hijo y reformar la casa?» (Enríquez, 94-95).

fantasear con la muerte de su marido, ya sea accidental o provocada, pero se resiste a dejarlo porque entiende que depende de él para muchos asuntos de la vida cotidiana. «Podría ser peor», dice la tía ante su gesto de decepción, «podría ser como Walter, que me levantaba la mano» (94). El discurso de la violencia machista se utiliza para paliar la miseria marital que vive la protagonista, cuando claramente está sujeta a otro tipo de violencia. Juan Martín es un maltratador blando y ella admite formar parte de una dinámica similarmente perversa y violenta: «Él a mí no quería matarme, nada más quería tratarme mal y quebrarme para que odiara mi vida y no me quedaran ni ganas de cambiarla» (108).

«Tela de araña» es el texto más largo de este volumen de cuentos y el más complejo en cuanto a sus conflictos femeninos. El relato se desarrolla entre Argentina y Paraguay en el período de los ochenta, entre los primeros años de la recién recuperada democracia argentina y la persistencia de la dictadura militar en el país vecino, bajo el mandato de Alfredo Stroessner. Este ambiente nos devuelve al tema del terrorismo de Estado para lo cual conviene destacar algunas secuencias del relato: el paso por el puesto de control ante los oficiales de migraciones militares, el Mercado vigilado por los uniformados y, por último, el incidente con los tres militares borrachos en el restaurante. Cada una de estas escenas están marcadas por la tensión que provocaba la actitud presuntamente heroica de Juan Martín, que no hacía más que demostrar su ignorancia desde su posición de clase y de hombre privilegiado. Juan Martín cataloga a los personajes femeninos de “cobardes” por no alzar su voz en protesta. «¿Y a quién le vas a denunciar si ellos son el gobierno?» (99), le cuestiona Natalia con un tono de juicio y burla. Se trata de un hombre que carece de gallardía en muchas otras situaciones porque no tiene dominio del escenario al que se enfrenta y que, por eso mismo, le teme. Tales casos los vemos en episodios como en la cena en el patio, cuando Juan Martín chilló porque una araña le rozó la pierna (94) o cuando se encuentran varados en

medio de la carretera y él corrió dentro del carro porque pensó que una víbora le había pasado por el pie (102). Sin embargo, ese miedo también se encuentra muy ligado a una falta de conocimiento que, en oposición al caso de los personajes femeninos, propone su presencia como una amenaza. Según argumenta la narradora, a él lo iban a matar y a ellas las iban a violar en los calabozos de la dictadura; Natalia sería la primera que matarían por morena y por bruja (103-104).

Así las cosas, el motivo de la bruja tiene su aparición en «Tela de araña» en Natalia, un personaje que viene a representar lo que Mona Chollet identifica como aquella figura femenina que no se ajusta a las convenciones sociales impartidas por un orden y una cultura patriarcal. En su libro titulado *In Defense of Witches: The legacy of the witch hunts and why women are still on trial* (2021), la autora abre su planteamiento acerca de los juicios históricos a los que fueron sometidas las mujeres acusadas de practicar brujería, para traer a la discusión cómo muchos de los criterios para torturarlas y eventualmente asesinarlas, además de ser señalamientos arbitrarios, eran llanos ataques de misoginia. Identifica una relación entre la palabra “fuerte” y la palabra “bruja” en todas las acusaciones de antaño y argumenta que «el hecho de contestarle mal a un vecino, hablar muy alto, tener un carácter fuerte o demostrar mucha conciencia sobre el propio “sexual appeal”: convertirse en una molestia de cualquier tipo podía ponerte en riesgo [de estas acusaciones]» (traducción propia, 11).

De manera que se observan muchos de estos atributos en el personaje de Natalia, aunque a diferencia de otros cuentos en los que la autora argentina se vale de este motivo de la bruja («Los años intoxicados», «Las cosas que perdimos en el fuego») en éste emplea una idea más completa de su figura: Natalia sabe leer las cartas, ya sean españolas o del Tarot, se comunica con espíritus y tiene visiones sobre acontecimientos pasados o por suceder. Por tal razón, cuando cuenta sobre el incendio que vio en el medio del bosque desde una avioneta y

que luego desapareció, bien podría tratarse del posible futuro de Juan Martín, aunque también puede ser un guiño irónico sobre la última historia de esta compilación de cuentos, en el que las mujeres hacen hogueras en medio de la selva mesopotámica para quemarse a sí mismas como respuesta radical ante la violencia machista. Cabe considerar también una suerte de pacto de sororidad, en el que hayan hecho desaparecer a este hombre que hacía de la narradora una persona totalmente infeliz y miserable. En un diálogo entre la autora argentina y la escritora Sara Mesa, conversan acerca de cómo surge una maldad relacionada con lo femenino, y esta última argumenta que se trata de un vínculo que tiene que defenderse: «No pueden ser mujeres inocentes porque el mundo no lo es»⁸ (31:50).

Si el tema de la leyenda en «Tela de araña» aparece como historias de fantasmas que se cuentan a la medianoche y hacen referencia a los desaparecidos, en «La casa de Adela» se invierte el orden. Es decir, a raíz de la desaparición misteriosa de Adela, se construye una leyenda que funciona como un homenaje y como una advertencia. El relato tiene, entonces, como punto de partida lo real e incorpora elementos del género del terror con la finalidad de resaltar ciertos hallazgos de la trama. Para esto, la autora se vale de un ejercicio que pone en práctica la narrativa de Stephen King, y que ella denomina *factores de presión fóbica*, que consiste en trabajar con lo cotidiano y los horrores cercanos o conocidos con la intención de agudizar el terror. En otras palabras, es el ejercicio de incorporar los miedos colectivos que aquejan a una sociedad y una cultura en particular. En síntesis, «La casa de Adela» relata las aventuras de tres chicos fascinados con las historias de terror y su empresa de explorar una casa abandonada que distinguieron en el vecindario. La historia es narrada por Clara, veinte años después de la desaparición de Adela, que provoca, eventualmente, el suicidio de su

⁸ Conversación disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=GnUlelCPMko&t=2324s>.

hermano Pablo. En este cuento volvemos a ver la aparición de la palabra “monstrua”, en este caso para hacer referencia a la niña Adela, a quien le faltaba un brazo. Sobre los horrores del cuerpo, sin embargo, iremos durante el próximo capítulo de nuestro trabajo.

El cuento reúne varios elementos del horror: la casa encantada o maldita, los desaparecidos, el *body horror* y el fenómeno de la leyenda urbana. Este último se presenta en la medida en que el pueblo crea un fantasma que persiste por la misma dinámica de la ciudad. La idea del horror camuflado en lugares que, en apariencia, son totalmente inofensivos es un componente político que rescata la autora para tratar el tema de la violencia institucional, aludiendo a aquellos espacios que estaban destinados a ser centros de detención y tortura durante los tiempos de la dictadura argentina. Además del motivo de la casa asesina que devora gente, merece atención el asunto de la leyenda urbana, en el grado en que opera a tenor con los factores de presión fóbica antes mencionados. Es decir, ¿cuáles son los miedos particular y exclusivamente argentinos bajo esta historia de terror?

Es un dato histórico que los centros de detención clandestinos se encontraban escondidos dentro de alguna fachada, en apariencia inofensiva, tras la cual se torturaba y asesinaba sistemáticamente a los opositores del régimen. En este sentido, la casa asusta porque te hace desaparecer, no porque esté habitada de criaturas misteriosas o sobrenaturales. Para quienes vivieron la época de la dictadura o heredaron el trauma de esa generación, lo que más causa miedo es la ausencia: el horror de lo que falta, de quienes faltan. Por medio de la alusión a los desaparecidos, la autora interpreta el horror de la conciencia colectiva que surgió como producto de la violencia política e institucional. Contando con esa resonancia, Enríquez utiliza la figura de una niña incompleta y la estructura de la leyenda urbana sobre la casa “embruja” o “maldita”, con el propósito de arrojar luz sobre un miedo colectivo histórico: el del que tu cuerpo desaparezca para siempre.

A pesar de que en todos los cuentos de Enríquez aparece el argumento del terrorismo de Estado, ya sea de manera subrepticia o de una forma más evidente, es en «La Hostería» donde se representa directamente el tema de los centros clandestinos de detención y el trauma histórico de la dictadura como un recuerdo fantasmal de la injusticia, del abuso de poder, de la no redención. Además del trauma político, el cuento trata sobre la venganza. La narradora, Florencia, se va de viaje con su hermana Lali y su madre a Sanagasta, mientras termina la campaña electoral de su padre en la Rioja. Una vez allí, se reúne con su amiga Rocío, quien urdía un plan para humillar a Elena por haber despedido a su padre de la hostería. Según la dueña, el motivo para despedir a Mario, el padre de Rocío, era que había contado en uno de sus recorridos turísticos que hacía treinta años la hostería había sido una escuela para policías durante la época de la dictadura. Estando las chicas ocultándose con temor a ser descubiertas, escuchan ruidos de camionetas y pisadas y voces de hombres. Sus propios gritos terminan por delatarlas y los ruidos cesan repentinamente sin que alguien más los haya escuchado.

En este cuento se retoma el motivo de lo monstruoso, además asociado a la enfermedad, cuando se alude a las preferencias sexuales de Florencia. «A ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma, quién sabe qué cosas» (Enríquez 36). Aunque Enríquez no aborda el tema directamente, es evidente que Florencia está angustiada por lo que siente por su amiga Rocío. Sin detenernos mucho sobre la materia, es de saber que el lesbianismo implica una desviación de la conducta heteronormativa y atenta contra el imaginario del dominio patriarcal a la vez que desestabiliza el imaginario colectivo de la institución familiar. A Florencia la llama *tortillera* su hermana, mientras que a ésta la tildan de puta las otras chicas de la escuela. De manera que se problematiza la perspectiva feminista a la luz de un discurso de odio *entre* las mujeres *hacia* las mujeres. En otras palabras, su educación emocional,

entiéndase el mundo en el que crecen las niñas y las adolescentes, las hace partícipes de una visión que comprende la sexualidad femenina como amenaza⁹.

La contraparte de este argumento aparece en el siguiente relato, «Los años intoxicados», en el que un grupo de amigas se juran lealtad al prometer sus vidas libres de cualquier dominio masculino. El cuento trata sobre de una pandilla de chicas y los años desenfundados de la adolescencia durante el período de la postdictadura argentina. La narradora y sus amigas, Paula y Andrea, se van de sus casas sin dar mayores explicaciones y experimentan la vida nocturna emborrachándose, drogándose y transitando las calles oscuras de la ciudad en la que ocurrían cortes de electricidad cada seis horas para evitar, según medidas del gobierno, un apagón general. Este es el primero y el único cuento de la compilación en el cual la autora establece una temporalidad específica, dividiendo el relato en fragmentos que van desde el año 1989 hasta el 1994.

A partir de esto, un señalamiento que resulta necesario mencionar sobre «Los años intoxicados» es la gran crisis económica, política y social que enfrentaba el país en el tiempo en que transcurre la narración. En 1989 el índice de pobreza en Argentina tuvo un alza del 25 por ciento al 48,3 por ciento, y la inflación se convirtió en hiperinflación, con un 114 por ciento mensual¹⁰. De ahí, la frustración de los padres «porque no tenían plata o no tenían luz o no podían pagar el alquiler o la inflación les había mordido el sueldo» (Enríquez 49). Sin embargo, de la misma situación proviene el resentimiento que sienten las chicas hacia sus padres, porque dinamitaban el futuro o no podían garantizarlo. «Inútiles, los adultos,

⁹ El tema de la educación sentimental de los chicos versus las chicas lo aborda Mona Chollet en su primer capítulo para hacer referencia a la crianza que se les da a los niños, como conquistadores del mundo, mientras que a las niñas se les cría con una mirada enfocada en asuntos como el romance y/o la maternidad (48).

¹⁰ Información obtenida de la serie de documentales emitida por el Canal Encuentro, titulada “Ver la historia”, del capítulo 12 “(1983-1990) La recuperación de la democracia”, disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=kniXAnBvLZ4&t=1362s>

pensábamos, qué inútiles (...) pero a nosotras no nos daba lástima» (49). «La resignación apestaba en el aire y en las bocas torcidas de la gente amargada y de los padres quejosos, a quienes despreciábamos más que nunca» (51). En el diálogo con la escritora española Sara Mesa, Enríquez admite que muchos de sus cuentos están ambientados en ese período de hiperinflación y añade que «ese miedo, esa desesperación, esa sensación de no tener futuro era muy difícil de contener dentro del testimonio o solamente en el relato del realismo. Necesita esa especie de “subir el volumen” que provoca el género»¹¹. En tal sentido, sus relatos parten de la verdad y de la experiencia, con el carácter distintivo de incluir un giro sobrenatural con el propósito de realzar la intensidad del momento.

Los eventos principales se pueden seccionar de igual modo, partiendo de los distintos escenarios en los que se desarrolla la trama. Entre algunos, conviene destacar las aventuras en la camioneta del novio de Andrea -que luego pasan a realizar en el auto que tomaba prestado el hermano de Paula- y las excursiones en el ómnibus con destino a Buenos Aires, donde aparece una chica de su misma edad, que las impresionó por su mirada "de un odio horrible", finalmente, las visitas a la casa de Ximena y más adelante a la casa de Roxana. La primera fue una compañera de clases a la que convencieron de que le robara dinero a su madre para comprar drogas y que termina trastornada después de ingerir una pastilla azul. «A veces, pastillas en la farmacia: ahora son muy estrictos, pero entonces, si una le decía al farmacéutico que tenía un hermano autista o un padre psicótico, le vendían medicación sin receta» (*Las cosas que perdimos en el fuego* 55). La segunda chica, Roxana, era la vecina nueva que tenía dieciocho años y vivía sola. En su casa se da la fiesta que culmina con la posible muerte del novio “punk” de Andrea. «¿Está muerto?, preguntó, y le brillaron los ojos»

¹¹ Diálogo completo disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=GnUlelCPMko>

(Enríquez 63). De manera, con la expresión sugestiva del «brillo en sus ojos», se evidencia una monstruosidad vinculada con lo femenino pero en particular con la adolescencia, debido a que se trata de un período en que la maldad se “permite” porque proviene además, en este contexto, de la furia hacia los padres y la inquietud de no tener un futuro.

Otra cuestión sobre la que merece detenerse este estudio es el de la ausencia de identidad de las figuras masculinas. Por medio de un lenguaje que invita directamente a su exclusión, los hombres de este relato no tienen nombre, sino que aparecen como accesorios. Este efecto surge también porque la narración se hace desde el punto de vista de las chicas, quienes dominan la historia. Sin embargo, no se debe dejar de lado que en el cuento se habla de «el padre o el novio *de* Andrea», «el *de* la camioneta», «el hermano *de* Paula», «el novio “punk”», siempre ocultando sus identidades detrás de un simple adjetivo o indicando para qué funcionan. Son sujetos a quienes deliberadamente se les reduce a su función, como un contradiscurso literario del discurso tradicional en el que los varones son protagonistas, y a las mujeres, en oposición, se les devalúa de su carácter de sujeto.

«Los años intoxicados» alberga múltiples complejidades pues presenta un período político en particular y además representa diferentes conflictos que rodean lo femenino. Se abordan temas como el aborto, los trastornos alimenticios, la sexualidad precoz, el abuso de sustancias -como fármacos, drogas, alcohol-, y las dificultades de convivir en un espacio doméstico con hombres. Vemos, así, el caso de Andrea, que debe encerrarse en su cuarto con llave para que su padre borracho no pueda entrar. Además, se presenta el discurso de miedo en cuanto a una sexualidad activa a través de la historia de Cecilia, una chica que murió después de someterse a cuatro abortos en un tiempo en que estas prácticas se ejercían de manera clandestina. De dicho argumento se valen las chicas para horrorizar a su amiga Andrea cuando se sienten desplazadas por su nuevo novio, “el punk”.

Por otra parte, hallamos el caso de Paula, quien tiene que cruzar las habitaciones de sus hermanos para usar el baño y muchas veces los encuentra masturbándose. A esto se le suma la situación de la narradora, que se emborrachó una noche y no recuerda si se acostó con alguien. Todos estos sucesos acontecen, sin embargo, como una cuestión de fondo. Es decir, no forman parte fundamental de la trama, sino que sirven de indicios que dotan la narración y los discursos en torno a las mujeres de un carácter inquietante y pesadillesco. Simultáneamente, se evidencia la indiferencia o la falta de atención de los padres, quienes se encontraban inmersos en un estado de cosas que los tenía trastocados psicológicamente y paralizados por la impotencia ante un sistema de gobierno que limitaba su calidad de vida y los situaba en una condición de precariedad.

Los próximos cuentos, «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras» vienen a representar otro tipo de conflictos desde una perspectiva femenina, como la depresión, la automutilación y los trastornos alimenticios¹². Con esto, Enríquez pretende reflejar experiencias vividas por las mujeres que no necesariamente obtienen la visibilidad o la relevancia que adquieren otros discursos toda vez que ubican a los personajes femeninos dentro de sus roles como hijas obedientes, esposas complacientes o madres sacrificadas. En otras palabras, las visiones femeninas que plantean las narraciones de Enríquez no pretenden contenerse en discursos tranquilizadores ni apaciguar conciencias. De modo que presenta experiencias verosímiles que, de la mano con algún giro sobrenatural, trabajan para dar voz sobre esos conflictos que viven las mujeres y que se han mantenido histórica y literariamente al margen, incorporando estas problemáticas como una apuesta a desestabilizar el género (el del terror y el femenino).

¹² El conflicto de los trastornos alimenticios aparece en «Los años intoxicados», pero más como una cuestión de fondo; en vista de que alude al cuerpo, iremos sobre ello en el segundo capítulo de este estudio.

En el primero de los casos, en «Fin de curso», el cuento se vale de la voz narrativa de una chica de secundaria, la mejor alumna en su clase, y la historia se enfoca en la fascinación que le provoca una compañera, Marcela, que comienza a tener episodios de auto mutilación en el aula escolar. El final del cuento nos señala indicios de que la narradora, por su parte, también se hacía daño a sí misma, como se evidencia en la última escena en el ómnibus, donde la chica se queda ensimismada cuando vislumbra el rojo que comienza a atravesar sus jeans celestes y se aprieta la zona para ver la mancha de sangre brotar. Lo que sugiere que una le ha pasado a otra esta “maldición”, por eso Marcela le dice que ahora sabrá qué quería el espectro. En esto estriba el giro sobrenatural de este cuento: la visión y la voz de un “chino enano vestido con un traje de comunión” que obliga a Marcela a hacerse daño. Sin embargo, el horror se instala en la auto mutilación como problemática interna que rodea lo femenino.

Si aquí se representa el desequilibrio mental de una chica, en el próximo relato («Nada de carne sobre nosotras») la narradora es una mujer que sufre una extraña y súbita anorexia: se obsesiona con una calavera y deja de alimentarse, con la intención de parecerse a esos huesos que le parecen un ideal de perfección y de belleza. Con este argumento se recupera la idea de la ciudad cimentada sobre cadáveres y huesos de gente desaparecida durante los años del régimen de la dictadura argentina. El cuento concluye con la salida de la narradora a buscar cómo completar el cuerpo de Vera, preguntándose cómo siempre saben los perros dónde han dejado esos huesos escondidos y olvidados (Enríquez, 130). En vista de que son cuentos cuya temática central está enfocada en los cuerpos, iremos sobre su ellos con mayor atención en el segundo capítulo del presente estudio.

En «Verde rojo anaranjado» Enríquez plantea una realidad distópica haciendo referencia a los vínculos artificiales que se forjan mediante las redes mediáticas. Marco es un joven que ha decidido aislarse por completo encerrándose en su habitación de manera

permanente y la única forma de hablar con él es a través de un chat que permite conocer su estado a través de estos tres colores. La última vez que habló en persona con la que fue previamente su novia, la narradora, le contaba que discontinuó el uso de los antidepresivos porque le provocaban unas sensaciones que describía como descargas eléctricas, pero en el cerebro. A pesar de que la comunicación entre ambos va disminuyendo, la narradora se encuentra con la madre de Marco para conversar y tranquilizarla contándole que hablan seguido de temas muy diversos, cuando la realidad es que su hijo se ha obsesionado con fantasmas japoneses y con la *deep web*. El hijo continúa alejándose cada vez más, pasando por los tres colores del título que aluden a los estados del chat, hasta convertirse en un punto gris: «El gris es el silencio y la muerte» (Enríquez 183).

Hay varios detalles que se deben resaltar de este relato. En primer lugar, la narradora se caracteriza como un ser poco empático: clasifica como “teleteatros” (176) los episodios de depresión de Marco, y llama “estúpida” a su madre por utilizar frases como “conectar con la vida, seguir adelante, hay que ser fuerte” (177). Así como Marco se abstrae en su encierro y con el uso obsesivo de las redes, su madre se medica para poder descansar en su “sueño químico” (184): ambos buscan una suerte de anestesia para la mente. Aunque para los propósitos de este capítulo de la investigación el motivo de los hikkomori y los fantasmas japoneses no resultan pertinentes, sí lo es el concepto de la *deep web*, puesto que consiste en una red de servidores clandestinos donde se da la trata de personas, se publican torturas y homicidios, se contratan asesinos y se venden desde drogas ilegales hasta órganos y cadáveres. Es decir, como se sabe, es una red que permite acceso a cualquier documentación o recurso ilícito por más perverso o monstruoso que parezca: son los “fuera de la ley” de la internet y esto resulta aún más alarmante porque los usuarios están camuflados detrás de servidores imposibles de decodificar y, por tanto, de encontrar. Marco se obsesiona con todos

estos mitos de la *deep web*, con un cuarto rojo y con la Real Rape Community. Lo más terrorífico es que Marco insiste en que necesita conocer la *deep web* (Enríquez 180) y en la medida en que se hace menos presente en el chat, sugiere que podría estar desvaneciéndose en esa red oculta que no tiene límites.

Por otro lado, debe considerarse el asunto de los antiguos amigos cibernéticos de la narradora, que ahora se manifiestan en un aspecto fantasmagórico: más lejanos y desconocidos que los extraños. A pesar de que Marco se considera experto en la materia de los hackers y asegura poder recuperar esos contactos, la narradora argumenta que prefiere olvidarlas «porque olvidar a la gente que solo se conoció en palabras es extraño, mientras existieron fueron más intensas que lo real y ahora son más distantes que los desconocidos» (180). Por último, es importante para la consideración de este cuento la aparición del motivo de la bruja, que surge además como un guiño irónico en la historia de la maestra que le muestra unos dibujos de mujeres siniestras a la narradora, invitándola a su casa para conocer a su hija, la artista. Resulta que esta chica nunca existió y «que esos dibujos de bosques, tumbas y vestidos negros [habían sido] trazados por una mano de adulta solitaria» (183).

En conclusión, a pesar de que en este cuento no se manifiestan elementos sobrenaturales, el futuro distópico que infiere Marco, en el que los humanos estén reemplazados por máquinas y no exista la posibilidad de distinguir entre la vida real y la artificial, es en lo que estriba la resonancia social de este cuento y, por consiguiente, su condición de pesadilla. El hecho de que Marco no utilice más su nombre, sino solo la letra M lo despoja de identidad y lo acerca a una de esas figuras fantasmagóricas que se olvidan en las redes, como la narradora prefería olvidar a sus antiguos amigos cibernéticos. De modo que «Verde rojo anaranjado» presenta la tecnología como una amenaza: el futuro que reemplazará la vida humana con la de las máquinas sin capacidad de distinción entre una y

otra. Por eso Marco insinúa que, en su distancia y en su encierro, no hay manera de confirmar su identidad y, por lo tanto, su existencia.

«Las cosas que perdimos en el fuego», el último relato del libro, participa de esta visión distópica propia de la ciencia ficción, en la que una problemática social se lleva a condiciones extremas -aunque no del todo imposibles-, en este caso refiriéndose a una respuesta feminista radical. En este caso, se desencadena una serie de eventos marcados por el abuso y la violencia machista, de tal manera que producen una reacción de resistencia extrema por parte de las mujeres. La narradora, Silvina, explica que "todo comenzó con la chica del subte", una mujer desfigurada que mendigaba dinero en el tren subterráneo y contaba la historia de cómo su marido la había quemado. No pedía dinero para reconstruirse la cara, sabía que nunca volvería a ser la misma: solo mendigaba para sufragar sus gastos, porque con el rostro así, nadie quería darle trabajo. Después de ella, se desencadenó una serie de atentados en contra de las mujeres: novios y maridos las quemaban para torturarlas, desfigurarlas o incluso para provocarles la muerte. Es importante mencionar que no solo la chica del subte se refiere a un caso real de una mujer desfigurada que mendigaba en el subterráneo, sino que Enríquez incorpora la historia verídica del ex baterista de la banda de rock argentina, Callejeros, cuyo integrante Eduardo Vázquez había quemado a su esposa, Wanda Taddei, de la misma forma que el personaje del cuento, arrojándole alcohol y prendiendo un cigarrillo¹³. De esta manera, se incorporan distintos casos que, desde su centro, cuentan la misma historia: la violencia machista tanto en la realidad como en la ficción.

Volviendo a la trama, en este contexto se desatan los reclamos de las mujeres, quienes comienzan a quemarse a sí mismas como método de protesta ante la violencia machista. Las

¹³ La noticia publicada con fecha del 22/02/2010 en el periódico El Mundo, puede leerse completa en el siguiente enlace: <https://www.elmundo.es/america/2010/02/21/argentina/1266773995.html>

llamadas Mujeres Ardientes tienen su grupo de apoyo, sus centros de cuidado clandestinos y tratan de mantener su anonimato en el grado que sea posible, en una sociedad que las empieza a someter a amplias medidas de vigilancia y, más que todo, a la persecución. Los sucesos van acrecentándose a medida que aumentan las hogueras, después de difundir la primera Quema públicamente a través de un vídeo. «Si siguen así los hombres se van a tener que acostumbrar», decía la chica del subte por televisión; «La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva» (Enríquez 190).

Entre todos los cuentos, la mirada crítica se ha dirigido principalmente al relato de «Las cosas que perdimos en el fuego». Por una parte, Celeste Cabral discute el tema de la resistencia femenina a través del movimiento radical que inician las mujeres de manera clandestina en el cuento que le da título al libro. En su ensayo «Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez», Vanessa Rodríguez de la Vega destaca el símbolo de subversión que implica atenerse a un estatus de belleza impuesto por el orden patriarcal y considera parte del empoderamiento femenino la respuesta de las mujeres ante la violencia de género y los feminicidios que dan pie al movimiento radicalista (8). Por otro lado, en “Trashed beauty: Abjection and burned females...” Yuliana M. Ramos Orta incorpora los estudios de Alison Kafer y Rosemarie Garland-Thompson acerca de los cuerpos incapacitados, para exponer la marginalización que enfrentan las mujeres que no cumplen con las expectativas de belleza de una sociedad patriarcal, y se vale de la teoría de lo abyecto y el concepto del límite propuesto por Kristeva para plantear el surgimiento de una nueva identidad femenina. Es decir, se ve como un tercer término que se sitúa, por un lado, opuesto a la figura masculina, y, por el otro, como antítesis de la figura femenina tradicional. En la medida que sugiere una belleza que no encuentra lugar dentro de la estructura del lenguaje, estas corporalidades

mutiladas o deformes vendrían a suscitar nuevas interpretaciones acerca de las mujeres y sus cuerpos. En sus palabras, el carácter abyecto de las Mujeres Ardientes en «Las cosas que perdimos en el fuego» radica no solo en su apariencia física sino también en la postura que asumen como creadoras o iniciadoras de una feminidad alternativa (Ramos Orta, 128-129).

Sin dejar de lado el discurso feminista, la ponencia de Silvina Sánchez, «Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez», presenta el monstruo femenino como una forma de resistencia representada en el motivo de la mujer transformada por el fuego. Así como Ramos propone que el relato sugiere la formación de una nueva identidad femenina, Sánchez dirige su análisis desde el concepto de lo monstruoso, advirtiendo en el cuento de Enríquez un nuevo modo de pensar la monstruosidad (5-6). En virtud de estos señalamientos, que nos resultan sumamente pertinentes a la hora de discutir este relato, nos interesa traer a la conversación a José M. Cortés, quien cita en su obra a Mary Douglas para argumentar que la figura del brujo ha sido el símbolo más utilizado para demostrar la antítesis del hombre normal. Con ello, explica que «la brujería se utiliza como instrumento de control, ya que por medio de ella se pueden achacar todas las desgracias a inconformistas e individuos que manifiestan una conducta desviada. La acusación de brujería constituye una llamada a la conformidad» (Orden y Caos, 17). Asimismo, Mona Chollet arguye que fueron las mujeres quienes estuvieron principalmente sujetas a estos cuestionamientos debido a que eran consideradas el “sexo débil” y, por consiguiente, aquel que estaba más propenso a verse pervertido por el Diablo (11). La autora y periodista franco-suiza extiende su argumentación al exponer que los demonólogos renacentistas eran tan reacios a la autonomía de la mujer que, para ellos, la libertad de aquellas acusadas de brujería tenía que ser entendida como una subordinación

mayor: tenían que actuar necesariamente bajo el mandato del Diablo y, por tanto, seguir siendo objeto de una autoridad masculina (70).

Durante la discusión de «Tela de araña» hicimos referencia al texto de Chollet, *In Defense of Witches* (2021) para hablar sobre los criterios arbitrarios que se empleaban con el fin de acechar a las mujeres y acusarlas de brujería. En este relato se da la misma dinámica de hostigamiento, pero con el propósito de identificar quiénes formaban parte del grupo de las Mujeres Ardientes, porque no todas las que apoyaban la causa participaban de ella. Es decir, no todas las mujeres que estaban a favor del movimiento se quemaban a sí mismas, sino que aportaban de otras maneras: como enfermeras en los centros de cuidado, como ayudantes para buscar recursos para las Quemadas, o como participantes pasivas y solidarias que se comprometían a encubrir las identidades de las involucradas. De manera que Enríquez, en lugar de darle una condición militante y radicalista a Silvina, la caracteriza como un personaje ambivalente que apoya la causa sin tomar parte activa en el movimiento. Con esto, la autora argentina logra reproducir el rol del lector, que es también un observador, y establece que debe permitirse la disidencia.

Por otro lado, resulta menester señalar la pertinencia de difundir mediáticamente las Quemadas a propósito de obtener credibilidad, en primer lugar, para infundir el miedo -o la conciencia-, por otra parte, y porque funciona como respuesta a las torturas y las matanzas públicas que sufrieron las mujeres acusadas de brujería. Sobre esto, Mona Chollet apunta en su introducción que: «La presentación pública de las torturas, una fuente poderosa de terror y disciplina colectiva, inducía a todas las mujeres a ser discretas, dóciles y sumisas –no hacer “mucho aspavento”» (trad. propia, 17). Así pues, en el caso de «Las cosas que perdimos en el fuego», las medidas de difusión que toman las Mujeres Ardientes reúnen los fines que mencionamos en el párrafo anterior, pero también trabajan en virtud de un cambio radical de

paradigma de lo que significa un cuerpo de mujer. Por tal motivo, se manifiesta aún con más fuerza el acto de voluntad: que las mujeres caminen acompañadas hacia el fuego en los videos. Con este cuento se plantea una belleza alterna, pues no aspira a contenerse dentro de los parámetros de la belleza institucional o aquella pensada por un orden masculino.

Lo que proponen los cuentos de Enríquez es una perspectiva verosímil de lo que comprende ser una mujer, con todos sus atisbos y contradicciones. En lugar de presentar a las mujeres en sus roles normativos y en conflicto con sus dictámenes de conciencia “femeninos”, en esta compilación de relatos la autora les da protagonismo a mujeres que no participan de estos discursos. Son personajes femeninos que se admiten la disidencia, se abstienen de la maternidad y se permiten la incapacidad o la inconformidad de ajustarse al espacio doméstico: el lugar de hija, madre, esposa, o todo lo que conlleve un rol normativo bajo el orden patriarcal. La idea de “matar al hombre” tiene su monstruosidad, como lo tendría cualquier otro homicidio; sin embargo, aquí se redefine el concepto como la noción de aniquilar todo aquello que circunscribe a las mujeres -y sus cuerpos- a las doctrinas y creencias de un régimen masculino.

Para concluir, los cuentos de Mariana Enríquez se valen de referencias verídicas, pero no con la intención de presentar un reflejo fiel de la experiencia, sino con el propósito, más bien, de revelar los motivos y las inequidades que las provocan y las explican. La tarea consiste, entonces, en revelar esas causas ocultas incorporando las sutilezas y complejidades que contribuyen al terror en un escenario en particular, pero también dentro del género del terror y el género femenino. Muchos de los temas que aparecen en sus cuentos son, de manera más específica, aunque no exclusivamente, situados en el contexto argentino. Entre los que más se destacan hallamos la pobreza, la marginación, el racismo, la violencia machista, la desigualdad de género, la ciudad abandonada, los traumas como producto del terrorismo de

Estado, pero también los traumas que se heredan, la casa “embruja” o que no es lo que aparenta, y los cuerpos mutilados y violentados. Uno de los elementos principales que asimila su escritura es sin duda lo grotesco y lo retorcido, además cómo trabaja el tema del cuerpo no convencional. Si en esta primera parte hablamos de la resonancia social en contextos que ubican a las mujeres como actoras principales de la trama, en el siguiente capítulo haremos énfasis en el horror del cuerpo, sobre todo el cuerpo como un lugar de violencias.

Todas las culturas tienen un monstruo que representa sus miedos y ansiedades más profundos, una manera de percibir y aprehender lo que, de otra forma, no tendría explicación en la realidad. En medio del ejercicio de explicar la realidad, las sociedades han creado monstruos como el vampiro, el zombi, las brujas, las hadas. Sin embargo, la fórmula del monstruo femenino en Enríquez tiene sus particularidades, especialmente porque está vinculada con una maldad que funciona por asociaciones libres; son mujeres que representan una desviación o diferencia del discurso normativo y que, por tal razón, son adscritas a categorías monstruosas toda vez que amenazan la estabilidad de un orden hegemónico patriarcal. Dichas categorías monstruosas femeninas, además de ser el resultado de un desafío frente a un orden marcado por la injusticia y la desigualdad social, ponen de manifiesto una preocupación central: la relación íntima entre la mujer y el cuerpo. En el siguiente capítulo asimismo interesa integrar a la discusión otros cuerpos -juveniles e infantiles - que también son sujetos de las violencias en los relatos de Enríquez. De manera que el próximo capítulo, titulado “La dinámica social de lo monstruoso: el horror sobre el cuerpo”, se dedicará a analizar cómo el género del terror funciona para presentar el cuerpo como un lugar de lucha, de transformación, pero también como un organismo sobre el cual se ejerce violencia física, política e institucional.

II

La dinámica social de lo monstruoso: el horror sobre el cuerpo

En *Las cosas que perdimos en el fuego* el cuerpo se configura como un espacio en el que se materializan y entrelazan las diversas tensiones y contradicciones sociales. De acuerdo con el análisis de Mabel Moraña en su libro *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo* (2021), el cuerpo puede ser entendido como un texto en el que se inscriben y expresan las estructuras de poder, la historia colectiva y las experiencias individuales. En este sentido, los relatos de Enríquez presentan cuerpos marginales, disidentes y femeninos para poner de manifiesto aquellas experiencias silenciadas históricamente y visibilizar la opresión y la violencia que marcan a ciertos cuerpos en contextos latinoamericanos actuales. A la luz de estas desigualdades sociales, la autora argentina utiliza el cuerpo como un recurso narrativo para explorar temas como la violencia, la identidad, la sexualidad y el poder. Cada uno de estos representa un conflicto central sobre el cuerpo que se manifiestan en la retórica del terror mediante un registro de presencias y otro de ausencias.

El primero surge a partir de elementos sobrenaturales, como las apariciones de espectros y/o los fantasmas, y el otro se representa mediante la muerte, la mutilación, aquello que falta. Las presencias físicas a menudo se evidencian en formas grotescas y aterradoras, mientras que las ausencias son, también, ecos fantasmales pero de aquello que no se dice o no se ve. En este sentido, ambos códigos producen una atmósfera visceral y perturbadora, en la que el miedo se construye tanto por lo que se muestra como por lo que se sugiere. Se trata de presentar un horror mediante los mecanismos propios del género para poner de relieve asuntos que nos provocan miedo por su relevancia y cercanía con la realidad actual.

Como bien establecimos en el capítulo anterior, el terror de los relatos de Enríquez está íntimamente ligado a la realidad latinoamericana y a un tipo de violencia muy específica contra los chicos y contra las mujeres. Desde el primer relato, con el presunto asesinato en «El chico sucio», el lector se encuentra en un rol casi detectivesco preguntando “¿Dónde está el cuerpo?”, hasta el último de la compilación, «Las cosas que perdimos en el fuego», en el cual la interrogante se transforma en un principio de acción: “¿Qué hacer con el cuerpo?”. Los cuestionamientos que se derivan de este motivo continúan de distintas formas en el resto de los cuentos: dos chicas que experimentan el trauma de la dictadura mediante el espectro de los “fantasmas” desaparecidos, una pandilla de chicas que exploran la vida nocturna a través de los excesos y el libertinaje, una chica incompleta que es devorada por una casa tramposa, y un criminal célebre que pervive en la memoria colectiva porque se trata de un niño que asesina niños.

En la segunda mitad, se presume que dos mujeres hacen desaparecer a un hombre -o al menos guardan un pacto de silencio en cuanto a su desaparición, una chica tiene visiones sobre un chino-enano que la obliga a hacerse daño, una mujer se obsesiona con una calavera, una trabajadora social descubre el cuerpo de un niño amarrado en el patio de su vecino, una fiscal investiga el asesinato de dos chicos cuyos cuerpos la policía ha arrojado al río, y un joven se encierra en su habitación y limita su contacto con el mundo a través de una computadora. Se reconoce un patrón de violencia como hilo conductual en el libro que, en sus respectivos contextos, revela una preocupación central por el cuerpo. Si el capítulo anterior se dedica al estudio de los asuntos de resonancia social, es decir, a los hechos que se encuentran más próximos a nuestra realidad latinoamericana contemporánea, las siguientes páginas se ocuparán principalmente de las dinámicas del cuerpo y sobre el cuerpo. Éste se presenta como un territorio simbólico donde se entrelazan la identidad, la violencia, la

marginalidad y la opresión, revelando así ciertos tipos de monstruosidades que surgen como resultado de la desigualdad de clases y de género.

De acuerdo con José Miguel Cortés, el malvado o el monstruo es el *Otro*, «aquel que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro cuerpo que no corresponde con las viejas ideas, aquel a quien su *diferencia* relega a la frontera externa de *la realidad*» (énfasis del texto original 14). Estos sujetos marginales llegan a interiorizar la imagen negativa que se tiene de ellos, pueden admitir y hasta justificar el rechazo. «En el mejor de los casos se les tolera si son capaces de *no hacer ruido*, si son discretos, si pasan desapercibidos, es decir, si consiguen que la sociedad -en un grado máximo de degradación- les borre, les olvide y niegue su existencia» (ibíd.). En los cuentos de Enríquez estas figuras adquieren un papel principal, obtienen una voz, generan un impacto; los *Otros* están siempre presentes y no admiten vivir en la sombra de la historia, mas bien la dotan de significado.

En vista de que el primer acercamiento sobre la monstruosidad advierte que se trata de «las huellas de lo *no dicho* y *no mostrado*» (Cortés 19), conviene comenzar la discusión con los cuentos «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras», que tienen como eje principal los desórdenes psicológicos, como la automutilación y la anorexia, puesto que manifiestan en términos físicos y corporales los síntomas mentales. Dichos trastornos son particularmente sensibles porque atentan de forma directa contra la integridad física del cuerpo, porque tienen una carga simbólica asociada a la estética y la identidad, vinculadas a su vez a los estándares sociales de la cultura dominante. Por último, y no menos importante, porque afectan, en su mayor parte, y de manera más específica, a las mujeres.

En el cuento titulado «Fin de curso» la narradora comienza por establecer que nunca le había prestado atención a una de sus compañeras de fin de año de secundaria, hasta que empezaron a suceder una serie de incidentes escabrosos. Entre los sucesos escalofrantes

relacionados con Marcela, se destacan el episodio de arrancarse las uñas, cuando se corta la mejilla con una gillette en el baño, sus temblores o sobresaltos en el salón de clases; luego empezó a arrancarse el pelo y, a la semana, «empezó a adivinarse el cuero cabelludo, rosado y brillante» (120). El último, cuando Marcela se había ido corriendo para el baño, resulta el más tenebroso porque la chica veía una suerte de espectro fantasmagórico que las demás no podían ver. «Es un hombre, pero tiene vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino pero es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga» (121-122). La aparición que describe es aún más inquietante puesto que el hombre viste un atuendo de comunión, sacramento de la Iglesia Católica que se recibe por primera vez durante la etapa de la niñez. Por lo tanto, su representación contrasta con aquella vinculada a un período de inocencia y pureza del alma.

Un hallazgo importante por incluir es que, en ese último encuentro en el baño, la narradora se percató de que a su compañera Marcela ya no le quedan casi pestañas. «Se las estaría arrancando. Pronto empezaría con las cejas, imaginé» (121). En su intento por descubrir a qué la obligaba el espectro, visita a Marcela en su casa y ésta le responde que pronto se va a enterar: «Él mismo te lo va a contar algún día. Te lo va a pedir, creo. Pronto». (123). El desenlace de la historia concluye con una alusión de que Marcela le había “pasado la maldición” a su compañera, la narradora de la historia. Esto se evidencia cuando, de regreso en el colectivo, se masajea la pierna para dejar brotar la sangre de una herida que se había hecho la noche anterior con una trincheta, y confiesa no sentir dolor —como le sucedía a Marcela cuando se hacía daño—.

Cada uno de estos episodios está encabezado por el miedo que le provoca a las alumnas de la clase, que se hallan entre un estado de inquietud y curiosidad. Después del primer accidente de Marcela, cuando regresó a la escuela, «había pasado de chica ignorada a

chica famosa. Algunas le tenían miedo, otras querían hacerse amigas de ella» (118). Sobre esta relación entre lo que gusta y a la vez repele, J. M. Cortés argumenta que «lo monstruoso nos fascina y atrae porque nos inquieta, nos tienta y nos obliga a salir de lo cotidiano y banal; está ligado a la ambigüedad, a la ambivalencia y la alteridad» (26). Por tal motivo, las compañeras de Marcela se sienten alarmadas y a la vez intrigadas por su comportamiento. En cuanto a esa atracción por lo desconocido, Cortés explica que:

«Al observar un ser monstruoso, se nos revela una parte de nosotros mismos que desconocemos, se despierta en nuestro interior la ocasión de expresar, de proyectar (sin demasiados riesgos) los deseos y los temores (aceptados y/o rechazados) que conforman lo más profundo de la existencia» (26).

El tema de la automutilación puede asociarse con varios trastornos mentales, como aquellos relacionados con la ansiedad, el estrés postraumático, los desórdenes alimenticios, la depresión o el trastorno limítrofe de la personalidad, entre otros. Además de las enfermedades mentales con las que podría vincularse, en general los síntomas de autolesión no son experimentados por todas las personas de la misma forma. Sin recurrir al discurso médico, lo que nos interesa resaltar es el “contagio” de la enfermedad, o bien la transferencia de la maldición. Pese a que no se asegura de manera concreta, la historia sugiere que Marcela “le pasa” la maldición a su compañera, la narradora: «Me miraba ansiosa y asustada, pero no confundida: estaba viendo algo (...). Desconcertada por un momento, me agarró del brazo. Nunca antes me había tocado» (Enríquez 121). Una vez esta última experimenta el dolor del mismo modo, sin sentirlo, se confirma la posibilidad. Sin embargo, previo a esto, Marcela no había sido capaz de explicarle qué se sentía obligada a hacer o, de manera más general, qué sentía. En *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo* (2021), Mabel Moraña trae a discusión un estudio de Elaine Scarry a propósito de exponer la soledad que caracteriza el

padecimiento del dolor debido a la imposibilidad de contener dicha experiencia en el lenguaje (232).

El dolor es una experiencia íntima, aunque común a todos, individual y universal. Nada produce más certeza acerca de la fragilidad y resistencia de *lo humano* que sentir el dolor, ni más ajenidad que oír hablar de él, ya que se trata de vivencias intransferibles e irrepresentables (ibíd.).

En este sentido, si aplicamos este argumento frente al orden de los hechos en el relato, la única forma en que la narradora podría saber qué le pasaba a Marcela era experimentando en carne propia lo que ella sentía.

La visión que tiene Mariana Enríquez de la adolescencia se manifiesta mediante las representaciones de los jóvenes que aparecen en sus relatos, personajes caracterizados mayormente por una hostilidad y un desasosiego frente a la vida. Si en el capítulo anterior abordamos los asuntos relacionados con la resonancia social y los contextos políticos y económicos que repercuten en estas percepciones y conductas en el caso de los jóvenes, aquí conviene mencionar que a esto se suma enfrentar el proceso de metamorfosis que transcurre durante el proceso de la adolescencia. Es decir, que los factores históricos obtendrán un papel importante en la formación de subjetividades juveniles marcadas por el conflicto social y la violencia, a la vez que experimentan cambios físicos, emocionales y mentales que comprometen su funcionamiento y sus intercambios con el mundo exterior. Se enfrentan, así, tanto a fuerzas internas como externas que prueban no estar bajo su control.

Según expone Stephen King en su libro titulado *Danse Macabre* (1987), el ser humano necesita el concepto de monstruosidad porque es la reafirmación del orden al que aspira, y expresa que «no son las aberraciones mentales ni físicas las que nos horrorizan, sino la ausencia de orden que estas situaciones parecen implicar» (30). La mutilación, si se hablara

de un filme, cae dentro de la categoría del *body horror*. ¿Qué implicaciones tiene que el daño sea autoinfligido? ¿Qué reacción suscita este comportamiento y este lenguaje corporal en el caso de una mujer o una niña? No obstante, al considerar las implicaciones de la autolesión y el hecho de que se trate de una adolescente que se agrede a sí misma, sugiere que a la par del daño físico (que parecía no causarle ningún tipo de dolor) hay un malestar psicológico que, por ser el que no se ve y se desconoce, provoca más horror que sus lesiones corporales.

El temor al cuerpo mutilado, a la transgresión de las fronteras corporales (interior-exterior). Vivimos en una situación donde la integridad física y psíquica del ser humano está continuamente en entredicho. A los monstruos que nacen se unen, entonces, los que la sociedad fabrica (guerra, accidentes, crueldad, psicosis...). La unidad del ser humano se rompe y se instituye el desorden, el caos y lo impuro. Lo monstruoso es entonces lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia (27-28).

En ese mismo contexto, es pertinente resaltar cómo va empeorando la enfermedad de Marcela, que comienza por arrancarse las uñas, el pelo y finalmente las pestañas. Sobre esto último, Cortés expone que «en el campo físico, la mutilación orgánica (especialmente la del ojo) desempeña un papel fundamental... Espiar y ser espiado, ver aquello que está prohibido mirar o aquello que es preferible no ver» (28). En este sentido, Marcela se ubica en una posición de vulnerabilidad frente al agente sobrenatural que la acosa; al removerse los párpados se encuentra desprovista de la opción de *no ver* el espectro que la hostiga. Sobre los desperdicios corporales y su asociación con el peligro, Cortés afirma que «todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen excrementos), tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro» (37).

Si en este relato Marcela se hace daño a sí misma a causa de un espectro sobrenatural que la fuerza a lastimarse, en el próximo relato la violencia también se ejerce sobre el propio cuerpo, en este caso con la intención de sentirse complacido con la imagen del cuerpo que se tiene. «Nada de carne sobre nosotras» presenta, desde su título, una preocupación centrada en el cuerpo de la(s) mujer(es), esta vez para abordar el tema de los trastornos alimenticios mediante el personaje principal, que experimenta síntomas relacionados con la anorexia que avanza a medida que transcurre la narración, aunque este hallazgo no se hace evidente desde el inicio de la historia. Al principio, el lector puede hallarse un poco en la sombra, ya que lo primero que se conoce es que una mujer, la narradora, se encuentra una calavera entre un montón de basura y decide “rescatarla” (Enríquez 125). Hasta ese momento, el acto de salvar la calavera puede, sin duda, parecer extraño, pero todavía su conducta no se ve ligada a un desorden alimenticio. No es hasta que regresa a su departamento con la calavera que se manifiesta un patrón de comportamiento que devela, en primer lugar, su “gordofobia” y, por otro lado, su deseo de acercarse, en apariencia, a los huesos que había encontrado. Por “gordofobia” nos referimos al fenómeno discriminatorio, descrito en la revista argentina *Inclusive* como «aquellas prácticas, discursos y acciones que burlan, marginan, estereotipan, prejuzgan, rechazan e implican la obstaculización o vulneración de los derechos de las personas bajo el pretexto de la gordura»¹⁴ (Mancuso et al.).

Pese a que la calavera tenía un nombre y un número escrito, «Tati, 1975», la narradora explica que «por respeto decidí bautizarla con el genérico Calavera. Por la noche... ya era solamente Vera» (126). Esto sugiere el progreso de una intimidad e implica un control

¹⁴ Definición provista en el artículo “Diversidad corporal, pesocentrismo y discriminación: la gordofobia como fenómeno discriminatorio”, disponible en el siguiente enlace: <https://www.argentina.gob.ar/inadi/revista-inclusive/diversidad-corporal-pesocentrismo-y-discriminacion-la-gordofobia-como#:~:text=Nos%20referimos%20entonces%20a%20la,el%20pretexto%20de%20la%20gordura>.

como creadora; al adjudicarle un nombre, le provee una identidad, y con la búsqueda de partes para “completarla” se consuma su intento de construcción de un cuerpo, por tanto de creación de un personaje. Así, comienza por llevársela a su habitación, mientras deja que su novio Patricio duerma en el futón de la sala. Este último se altera y se asusta aún más cuando ve que le ha puesto una peluca, razón por la cual lo echa de la casa y pone fin a su relación. A partir de aquí, decide empezar a comer muy poco. Es el momento en que se evidencia concretamente el trastorno que padecía: «Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la foresta, bailes de la muerte» (127-128). En este sentido, se revela una atracción sobre la estética del cadáver a la vez que por el proceso de la muerte y el aspecto ritual que lo acompaña. Estos últimos comprenden elementos distintivos del género gótico, así como apunta Mabel Moraña al exponer que:

[L]a base de la estética gótica de otrificación y cosificación del cuerpo (...) tiene su correlato en espacios tenebrosos y da lugar a situaciones en las que los afectos y la razón se movilizan en condiciones anómalas que ponen a prueba las posibilidades de respuesta que cabe dar al misterio del ser (245).

Sin embargo, en «Nada de carne...» la exploración del concepto del cadáver no ocurre en un contexto que podría interpretarse como tenebroso, sino que se da más bien mediante una reflexión lúdica que no imagina al cuerpo después de la muerte como un organismo desprovisto de vida, sino como un ente que se transforma y participa de otras formas de vida. Asimismo, el relato pone de manifiesto la problemática de los cuerpos desaparecidos y las fosas comunes destinadas a esconder cadáveres durante el período de la dictadura, generando una crítica social propia del gótico, que, como indica Moraña, «funciona como *exposé* de

situaciones y formas de subjetividad que la sociedad oculta o niega, desvelando lo oculto y misterioso» (ibíd.).

En cuanto a su novio, la narradora asegura que «él no tiene nada que ver con la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimento» (128). Así, el cuerpo de Vera, o sus huesos más bien, aparecen como un opuesto casi paradigmático en contraste con la presunta gordura de Patricio. De acuerdo con sus observaciones, que son, a su vez, los motivos de desprecio, Patricio es un tipo desatento, perezoso, que gana menos que ella y se está poniendo gordo. En el texto, este término se emplea como un insulto que busca señalar una falla estética y/o moral; más allá de los rasgos físicos, para la narradora, que Patricio sea gordo implica que es una persona glotona, perezosa, indolente e incapaz de controlar sus ansias primitivas.:

Sé que él esperó un rato por si yo salía a hacerle la comida. No tiene que comer más, se está poniendo gordo, las piernas ya le rozan (...) Después de una hora lo oí insultarme y usar el teléfono para pedir una pizza. La pereza: prefiere el delivery a caminar hasta el centro y comer en un restaurante. El gasto de dinero es casi el mismo. (126).

Ella, por su parte, tenía otras aspiraciones y otra visión del mundo y del cuerpo; insistía en que «Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Nada de carne sobre nosotras» (ibíd.). Con esta expresión se produce, entonces, una oposición entre él/ellos y nosotras. Además de la confianza que implica un apodo, se genera un contraste con el desprecio que siente hacia su novio, lo que termina en la situación límite de sustituirlo por la calavera. Cuando su madre la visita, cuestionando que andaba en cosas raras y que estaba más flaca, la narradora se defiende con la excusa de que estaba decorando el departamento para una fiesta que celebraría la Noche de Brujas, y justificó su pérdida de peso con el estrés de la separación. Hasta el momento, la peluca y las luces que había comprado para colocarle ojos a Vera

resultaban insuficientes. La historia concluye con la determinación de la narradora de completar el cuerpo de Vera: «Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados» (129-130).

Además de la anorexia, hay un componente muy arraigado a los desórdenes alimenticios llamado comúnmente *body dysmorphia* o, en español, trastorno dismórfico corporal, también evidente en el relato. Se trata de una enfermedad mental provoca en quien la padece una fijación obsesiva por su aspecto corporal, encontrando defectos en su apariencia que bien pueden o no estar ahí¹⁵. En el caso de la narradora, ciertamente no conocemos su peso para saber si padece de esto último o no, sin embargo, cuando deja de comer por dos semanas, indica que ya se le ven los huesos de las costillas cuando levanta los brazos. Además, el desprecio hacia su novio -o “ex obeso”, más tarde-, y su obsesión por parecerse a Vera, denotan que tiene una percepción distorsionada de los sujetos y los cuerpos. Ante la figura de Patricio siente repudio y hasta asco; surge un enfrentamiento: un cuerpo (y a su vez una mente) no se resiste al impulso de rechazar a *otro*, puesto que no cumple con sus expectativas de belleza o perfección. Ante la figura de Vera, por otro lado, se siente atraída, obsesionada en términos generales, surge una especie de revelación: ha visto en el esqueleto lo que desea ver en su reflejo.

Volviendo sobre el lenguaje, la historia emplea un tono humorístico y exagerado que se distancia a grandes trazos del discurso científico o médico que se utiliza comúnmente para abordar estos temas relacionados con los trastornos alimenticios y la salud mental. La única salvedad es la acusación inicial a los odontólogos de la incompletud de Vera y, acto

¹⁵ Información obtenida de [mayoclinic.org](https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/body-dysmorphic-disorder/symptoms-causes/syc-20353938), trastorno dismórfico corporal, disponible en el siguiente enlace: <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/body-dysmorphic-disorder/symptoms-causes/syc-20353938>

seguido, la admisión de desconocer todo sobre asuntos óseos o anatomía (125). Sin embargo, el aspecto lúdico se mantiene a través de toda la historia. Algunas de las imágenes capaces de provocar risa son, por ejemplo, la escena en que la narradora camina doscientos metros hasta su apartamento, «con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana del bosque» (ibíd); cuando justifica habérsela llevado para su casa porque «hubiese sido totalmente indecente por mi parte actuar con indiferencia y dejarla ahí» (126); asimismo, los episodios en los que tiene conversaciones con Vera, cuestionándose por qué sigue con su novio. Los más alarmantes, y quizá por eso los más jocosos, son los cuidados especiales que tiene con la calavera: el perfume que le pone, los collares de cuentas de colores, las velas aromáticas, las lucecitas de colores para simular sus ojos y la peluca rubia «carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo» que le consiguió (127). Sobre esto último, resulta notablemente curioso que, aunque la narradora no sabía cómo identificar a la calavera en un principio, construye su identidad con elementos feminizantes, otro factor que acentúa el contraste entre su novio y “nosotras”. Por último, cuando decide salir a buscar más huesos para completar el cuerpo de Vera, toma la iniciativa de llevarse una mochila grande porque comenta que «veo muy difícil caminar por las calles con un costillar humano» (129).

Ahora bien, el asunto de la búsqueda de los huesos, atendido desde la obsesión de la narradora por conseguir el cuerpo completo de Vera, también alude al tema de las fosas comunes y los cuerpos desaparecidos. «Mi padre solía hablar de las fosas comunes de los cementerios, que estaban al aire libre, como una piscina de huesos... Si aún existen ¿no estarán custodiadas?» (ibíd). En el período de la dictadura argentina, había fosas comunes clandestinas que tenían como propósito ocultar o destruir evidencia relacionada con actos ilícitos perpetrados por la violencia y el abuso de poder de las instituciones de gobierno. De manera que, aunque de una forma más subrepticia, es evidente el tema del terrorismo de

Estado, las torturas y las matanzas de los opositores del régimen, de aquellos cuerpos de los que aún no se conoce su paradero. Compara su hazaña con el ejercicio de los perros «que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados» (130).

En el capítulo titulado «Cuerpo y enfermedad», Mabel Moraña explica a partir de los planteamientos de Susan Sontag la relación entre enfermedad y lenguaje, toda vez que este último nombra la patología corporal o mental a la vez que «lo politiza, imponiéndole un valor ideológico» que persiste, además, en los imaginarios populares.

La perturbación del orden por conductas antinormativas, las llamadas «ideologías foráneas», el pensamiento o la praxis revolucionaria y, en general, cualquier discurso contrario al sistema o a los principios dominantes es catalogado de «enfermedad» y es considerado un ataque a la salud del cuerpo social y una interrupción dañina e injustificada del funcionamiento colectivo (180).

Lo que resulta llamativo de «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras» es cómo la enfermedad se aborda desde la metáfora a partir de códigos propios del género del terror. En el primero los síntomas de automutilación se manifiestan por medio de un espectro, mientras en el segundo relato la anorexia se sugiere mediante la obsesión por una calavera. Ambas lecturas demuestran que se trata de trastornos mentales, mas, al contarlos desde la retórica del género, resaltan lo visceral de la experiencia (emocional) acrecentando su atmósfera perturbadora.

Un relato en el que es más patente el contexto del terrorismo de Estado es en «La Hostería», en el que dos chicas planifican una maldad para Elena, la dueña, por haber despedido al padre de Rocío, después de que éste comentó en uno de sus recorridos turísticos que la hostería solía ser una escuela para policías durante el período de la dictadura. Una vez allí, las chicas comienzan a escuchar sirenas, golpes y gritos de hombre, ruidos que nadie

más escucha. Históricamente, durante el período de dictadura, las dependencias de las fuerzas armadas, de seguridad y policiales funcionaban como centros clandestinos de detención (CCD) y tortura contra los presuntos opositores del nuevo orden de gobierno. Había también edificios o lugares destinados a la represión ilegal, escondidos detrás de alguna fachada, como fábricas, hospitales o escuelas. De acuerdo con una página oficial del gobierno argentino, hasta el momento se han identificado unos ochocientos lugares que tuvieron ese uso¹⁶. Entre los centros más activos se encontraban: La Escuela Mecánica de la Armada, El Vesubio, La Perla, La Escuelita de Famaillá y el Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba.

Por medio de una campaña de acción psicológica basada en el miedo y la censura, los grupos de tarea de los CCD secuestraban a los presuntos subversivos en sus hogares, en su lugar de trabajo o en la misma calle, muchas veces a plena luz del día. En Sitios de Memoria, de la página oficial mencionada en el párrafo anterior, se documenta que una vez en los centros clandestinos «a las detenidas-desaparecidas y a los detenidos-desaparecidos se les impuso la tortura física, emocional y psicológica: aislamiento, malos tratos, escasa alimentación y agua, mínima higiene, violencia sexual, entre otras condiciones». Para los secuestradores no tenía importancia si el detenido era un anciano, una persona discapacitada o una mujer embarazada. El propósito de los interrogatorios y las torturas era obtener el nombre de otros supuestos subversores. De hecho, los hijos o hijas de las mujeres embarazadas que mantenían en cautiverio hasta el momento del parto, eran apropiados/as por otras familias, muchas veces cercanas a las fuerzas armadas y policiales, según la página citada previamente.

¹⁶ <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/centrosclandestinos>

Los cuentos de Enríquez sugieren que de esto se desprende, en parte, el conflicto entre los/as hijos/as y sus padres y madres en esta compilación de cuentos. En el primer capítulo de tesis, se estableció que el desprecio hacia los padres en «Los años intoxicados» se debía mayormente a su incapacidad de garantizar un futuro y por asumir una postura derrotada frente al estado de cosas que enfrentaban. A la luz de estas observaciones, puede concluirse que en la narrativa de Enríquez el desinterés y el desapego paternofilial, presente en todos sus relatos, tenga sus principios en el trauma histórico y familiar de los desaparecidos, los cuerpos no encontrados, las personas que aún no conocen el origen de su ascendencia debido al lazo patrilíneo que borró violentamente el terrorismo de Estado. Es decir, que la realidad política y social de los desaparecidos y los niños apropiados desencadenó una serie de conflictos de identidad, provocando que más de una generación se cuestionara si sus padres eran realmente sus padres.

En este panorama de incertidumbre se inserta «Los años intoxicados», un cuento que muestra la inestabilidad de la familia y el espacio doméstico, pero también de la imagen que un grupo de chicas tienen con su cuerpo, explorando sus límites mediante el abuso de sustancias como el alcohol, las drogas ilícitas o fármacos. La historia protagonizada por tres chicas sigue sus pasos mientras cursan el colegio secundario y experimentan los desenfrenos de la vida nocturna y sus excesos. De hecho, está dividido en partes, que van desde el 1989 hasta el 1994, marcando los cinco años de duración de la secundaria y revelando el progreso de sus aventuras, que se van convirtiendo paulatinamente en prácticas más arriesgadas y nocivas. Siguiendo esa línea temporal, el relato está ambientado en los años posteriores a la recuperación de una democracia que avanza lentamente, mientras el país intenta dejar atrás el sangriento ciclo del golpe de Estado. Con un índice de pobreza que alcanza casi el cincuenta por ciento y con un nivel de hiperinflación que superaba el cien por ciento mensual,

la mayor parte de las familias argentinas sufren los estragos económicos de unas políticas de gobierno que fallaron en salvaguardar los intereses y las necesidades civiles.

En medio de este escenario desalentador, las adolescentes en el relato se escapan de sus casas en busca de distracciones y placeres que les anestesien la razón y les alivien la pesadez de la realidad. Con esto, no hacemos referencia únicamente a la realidad histórica, sino, también, a la realidad confusa, emocional y de transformación que transcurre durante el período de la adolescencia. Hay una fijación por los peligros: experimentar la adrenalina de hacerse daño o sentirse cerca de la muerte. Por eso las chicas se encerraban en la parte de atrás de la camioneta del novio de Andrea y le pedían que manejara muy rápido, que hiciera curvas repentinas, que las hiciera saltar en los lomos de la carretera y «despatarradas en la oscuridad, sentíamos que cada golpe en la cabeza podía ser el último y a veces... nos buscábamos en la oscuridad para comprobar si todavía estábamos vivas» (Enríquez 50). Otra escena que ejemplifica el placer de la proximidad con la muerte sucede en el Parque Pereyra, cuando Paula y la narradora van en busca de la chica del bosque y el cuidador les advirtió sobre la invasión de escorpiones: «Yo pensé que a lo mejor podía dejar que alguno me picara y morir. Así capaz nos recordaban, como a Celina muerta en la calle con su feto sangrando entre las piernas. Me acosté sobre el pasto y pensé en el veneno» (59).

A partir de la última cita, es importante recuperar la historia de Celina, una alumna que había muerto después de su cuarto aborto. «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» (58-59). Históricamente, el aborto estaba legalmente restringido en Argentina, y el Código Penal lo establecía como un delito contra la vida y la persona. Su práctica era un delito punible con prisión, tanto para quien lo efectuaba como para la mujer que se lo causaba o lo consentía. Sin embargo, como da cuenta

el relato, la penalización del aborto no evita ni disminuye la práctica, sino que pone a las mujeres en una posición de riesgo toda vez que no se regule su ejercicio. A partir de esto se desprende el tremendismo con el que se aborda el tema, que, si bien narrativamente se emplea a propósito de transmitir una visión crítica y desgarradora de la sociedad, la narradora del relato utiliza con la intención de provocar en su amiga una reacción intensa que la convide a “reflexionar” sobre sus supuestas prácticas sexuales. Se trata, en otras palabras, de asustarla. Por tanto, el tema del aborto no surge, de manera aislada, como una preocupación por el bienestar de Andrea, sino que funciona como un ejercicio de control sobre su amiga, quien la estaba “cambiando” por su novio. En cuanto al tema de la sexualidad y la relación entre Poder, cuerpo y mercado, Mabel Moraña explica lo siguiente a partir de las observaciones de Foucault:

[E]l control de la sociedad no solo se realiza a través de la ideología diseminada desde el aparato estatal, sino también a partir del control de los cuerpos, imponiendo sobre ellos regulaciones y restricciones en aspectos que van desde el control de la natalidad a la eutanasia, desde las políticas de salud pública hasta la normativización de la sexualidad, desde la estigmatización de ciertas enfermedades y condiciones físicas hasta las formas de vigilancia, sujeción, tortura y encarcelamiento (148).

Con esto, nuestra intención es destacar cómo las políticas regulatorias que tienen que ver con el cuerpo, como el aborto, --además de fallar en salvaguardar la integridad física del individuo-- persisten en el imaginario colectivo como un mecanismo de represión de la sexualidad y un afán de control sobre el cuerpo de las mujeres.

Es interesante, además, cómo se crean historias en torno a las muertes que surgen en un contexto clandestino. La narradora dice, por un lado, que había perros que se comían los fetos para que no quedara prueba del delito (58). Luego piensa en la solemnidad de la muerte, cómo se recuerda al que no está, pero también parte de un cuestionamiento acerca de cuáles son las muertes que quedan grabadas en la memoria, qué cuerpos se siguen pensando aún

desde su ausencia. Una reflexión similar sucede en «Nada de carne sobre nosotras», cuando la narradora se pregunta de dónde los alumnos de medicina estarían sacando los cuerpos para sus estudios de campo (129).

Sin embargo, en «Nada de carne...» se aborda el tema de los cuerpos con un tono irónico y humorístico; no obstante, recoge la idea de los muertos que se olvidan y los cuerpos desprovistos de su importancia una vez no forman parte del mundo orgánico de la vida: un señalamiento sobre lo(s) que falta(n) y su relevancia en el presente. Por otro lado, la narradora admite que no podría profanar tumbas porque no *sabría* cómo hacerlo (ibíd) y con esa aseveración anticipa y confirma que se trata de un acto que se practica -o se ha practicado-; en todo caso, lo ve *posible*. En contraste, aunque no contempla el proceso de descomposición de los cuerpos, considera bello eso *otro* en lo que se convierte el cuerpo, y desea someterse a una especie de transformación con la finalidad de convertirse en eso *otro* de los huesos descarnados.

Esa búsqueda de la belleza a partir de una inconformidad con el propio cuerpo aparece también en «Los años intoxicados» de una manera más solapada, puesto que no es un tema central en el cuento. Se desarrolla esta vez desde un punto de vista más juvenil, aunque con un lenguaje más crudo y directo en contraste con «Nada de carne...», que se vale del recurso del humor para abordar la problemática en cuanto a los trastornos alimenticios. La narradora admite que «Andrea era hermosa, alta, tenía las piernas delgadas y separadas... yo no conseguía tener la panza chata ni que mis muslos dejaran de rozarse -e irritarse- al caminar» (50). Con su visita a la casa de Roxana, cuenta que «su casa quedaba al final de un pasillo y nosotras estábamos tan flacas que podíamos entrar por entre las rejas de la puerta si alguien cerraba con llave» (56).

Además, la ausencia de comida en la casa de Roxana le resultaba buena: «Nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas. No queremos dejar huellas en la nieve, decíamos, aunque en nuestra ciudad jamás nevaba» (ibíd). Una última escena que pone en evidencia la anorexia de las adolescentes es cuando van en busca de la chica del bosque y la narradora confiesa que «la falta de energía era el peor efecto de dejar de comer. Valía la pena, salvo en este caso, cuando queríamos encontrar a nuestra amiga, la chica que miraba con odio» (60); previo a esto, había comentado que «Paula no sonreía porque estaba tan delgada que cuando los dientes se le asomaban parecía una calavera» (59).

Debido al formato del cuento, dividido en fragmentos que constatan el paso del tiempo, es evidente que la alimentación deficiente de las chicas va en progreso a medida que avanzan los años. La cita inicial proviene de la primera parte del relato que data del año 1989, mientras que la última aparece en la cuarta división, bajo el año 1993. De manera que se evidencia un patrón de malnutrición que resulta más alarmante puesto que se trata de una conducta constante que las chicas mantienen durante los estudios secundarios. El deseo incesante de conseguir un cierto tipo de belleza está acompañado, a su vez, por una búsqueda de la identidad estrechamente vinculada al período de vida de las chicas, es decir la adolescencia. Por lo tanto, tiene su origen en una exploración de los fueros internos, una visión inestable -o cambiante- del mundo y cómo adaptarse al orden de la realidad. Por último, el relato documenta el conflicto de ideales de las chicas y hace partícipe al lector en un defecto de percepción.

Esto último se demuestra con los comentarios que recibían las chicas por su supuesto “parecido”: «Compartíamos muchas cosas: la ropa, el secador de pelo, la cera para depilarnos; la gente decía que éramos parecidas, físicamente parecidas, pero se trataba nada

más que de una ilusión óptica porque nos copiábamos los gestos y la forma de hablar» (50). Sin embargo, el lector puede encontrarse inmerso en el espejismo cuando la narradora cuenta una historia en la que omite especificar quién hizo qué, como si no tuviera importancia identificar el sujeto de la acción: «Una vez encontramos un pomelo entero y una de nosotras se lo puso en la boca, como un lechón navideño, y corrió entre los puestos» (51).

En cuanto a los conflictos de ideales, se evidencia en su deseo de ser ricas, hasta que ocurre el incidente de las drogas con Ximena. Pese a experimentar una situación de precariedad económica, «nosotras creíamos, igual, que podíamos ser ricas. Que ser rico era algo que quedaba en el futuro. Hasta que conocimos a Ximena» (55); «A Ximena le tuvieron que lavar el estómago y nos culparon a nosotras... Entonces empezamos a odiar a los ricos» (56). En otro contexto, pese al pacto solidario de nunca tener novios, Andrea no solo se distancia de sus amigas cuando conoce al “punk”, sino que también altera su físico y acomoda su personalidad a favor del chico con el que sale. De acuerdo con la narradora, cuando Andrea conoció a su nuevo novio cambió: «Se puso un collar de perro en el cuello, se tatuó los brazos con estrellas y calaveras y ya no pasaba los viernes a la noche con nosotras... A veces nos miraba con desprecio y sonrisas» (58). Como consecuencia de su transformación y su lejanía, tratan de intimidarla recordándole la muerte de su antigua compañera, Celina.

Hasta el momento, dos de los temas recurrentes en los cuentos discutidos están relacionados con la sexualidad y la búsqueda de la identidad y/o la belleza. Para motivos del análisis, conviene retomar el primero, puesto que pueden establecerse algunas correspondencias en cuanto a la aproximación sobre el tema de la sexualidad en «Los años intoxicados» y «La Hostería». Tanto Andrea como Lali son señaladas y juzgadas por sus pares debido a su alegada promiscuidad y/o libertad sexual. Por otra parte, los asuntos de la sexualidad y la identidad se fusionan de manera particular en el caso de Florencia, quien tiene

sentimientos por su amiga Rocío, aunque todavía se encuentre en un proceso de reconocimiento y aceptación; a diferencia de las otras jóvenes se distingue por su miedo: ella no actúa a favor de sus deseos: «Florencia dejó que Rocío apretara su mano contra esa tibieza y tuvo una sensación extraña, ganas de hacer pis, un hormigueo debajo del ombligo» (43). Cuando le soltó la mano «la sensación quedó ahí y Florencia tuvo que agarrar la linterna con las dos manos porque la luz temblaba» (ibíd.). En cuanto a las subjetividades femeninas que se construyen al margen del discurso normativo, Mabel Moraña observa que:

Al ser la heterosexualidad y la monogamia prácticas dominantes, gran cantidad de opciones relacionadas con la sexualidad caen fuera de los parámetros de esta «normalidad». Valores relacionados con conceptos morales, como los de «decencia», «promiscuidad» y «decoro», intentan controlar desde el lenguaje conductas que se oponen o desvían de las regulaciones consagradas por las costumbres, los valores familiares, comunitarios, religiosos, etc. (90).

Así, las chicas tildaban de “mostra” a Florencia debido a sus preferencias sexuales “desviadas” o consideradas fuera de la norma heteropatriarcal. Sin embargo, como se probó en el primer capítulo, en este cuento los monstruos que representan una amenaza, aunque solo lo ven las dos niñas, son los fantasmas de la dictadura, tanto los perpetradores de un régimen opresor, como las víctimas que sufrieron sus injusticias. En un contexto político, el tema de los cuerpos violentados y los “desaparecidos” se refleja con el modelo de una leyenda urbana en «La casa de Adela». La dictadura como un poder impune que se alimenta de cuerpos está representada en la casa “trampa” que devora a la joven; la estructura tiene una fachada engañosa: no es lo mismo por dentro que por fuera, y la niña que (des)aparece en este relato no la encuentran nunca, ni viva ni muerta (78). La pérdida de un ser querido, la angustia de no saber cuál es su paradero o dónde está al menos su cuerpo y la desesperación de no tener una tumba adónde ir a llorar su ausencia, los experimenta de primera mano la madre de la chica, quien, además, tiene la certeza de que le están mintiendo o escondiendo

algo. «Lloraba y pedía “por favor, dónde está Adela dónde está Adela”» y cuando los visitó luego de la desaparición, interrogaba a Clara y a Pablo: «A ver si me dicen la verdad, chicos, a ver si se acuerdan...» (ibíd).

Para repasar brevemente, el relato cuenta la historia de unos chicos que se obsesionan con una casa abandonada que encuentran en su barrio y las visiones y situaciones terroríficas que experimentan una vez consiguen entrar. En la casa encantada, Adela abre una puerta y desaparece detrás de ella sin dejar rastro. A pesar de que sus amigos, Clara y Pablo, tratan de explicar a los adultos y a la policía lo que había pasado, quedan como unos mentirosos, puesto que la casa por dentro no tenía nada: ni habitaciones ni paredes, mucho menos puertas. Ahora bien, el cuento comienza con una exposición de las razones por las cuales la narradora, Clara, y su hermano Pablo se hicieron amigos de Adela. Los chicos se sienten atraídos por ella inicialmente por lo que tiene, es decir, sus bienes materiales, pero también, como establece Beatriz Comte, por lo que no tiene, que es el brazo que le falta (24:48)¹⁷.

Sobre la percepción social de lo extraño o aquello que se distancia de la norma, Cortés afirma que «existe una profunda tendencia a parangonar lo feo y/o distinto con lo anormal y monstruoso», y añade que «este temor se suscita de un modo más descarnado con las personas deformes o gravemente mutiladas; a éstas se les niega la incorporación a lo social... Para ellas tan sólo queda el mundo del espectáculo» (35). A pesar de que Adela no está “gravemente” mutilada, sí representa un desvío de la norma estética socialmente aceptada, razón por la que sus compañeros de clase se burlan de ella y le tienen miedo o asco, aunque la niña no les da importancia y se aprovecha de la repulsión de los demás para humillarlos:

¹⁷ La charla de literatura impartida por la profesora Beatriz Comte y transmitida por el canal de la Fundación Ortega y Gasset Argentina se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=O9xC2XZqirU>

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.

A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas (Enríquez 66).

Como en casi todos los cuentos de esta compilación, los padres son culpables o mentirosos, muchas veces ambos. A pesar de que los papás de Adela explicaban la falta de su brazo por un defecto congénito, la niña, por otro lado, aseguraba que ellos mentían y contaba historias sobre cómo “realmente” lo perdió. De esto se desprende la versión del dóberman negro llamado Infierno que le había mordido cuando ella tenía dos años, y al que su padre le había dado un tiro en la cabeza cuando el perro aún tenía a la bebé entre los dientes (66-67). Lo curioso de su explicación -o bien puede ser el punto de vista del relato, narrado desde la perspectiva de Clara- es que indica que Adela «se acordaba: el dolor, los gruñidos, el ruido de las mandíbulas masticando, la sangre manchando el pasto, mezclada con el agua de la pileta» (66). Esto plantea un vínculo entre la memoria y la imaginación, y cómo a partir de ambas se construyen historias con el propósito de adaptarse al cuerpo. A la par, tiene que ver con la representación de sí misma y cómo la perciben los demás: si la falta de su brazo es un defecto congénito, Adela es una víctima; en cambio, si se debe al ataque de un perro enloquecido, es una sobreviviente. Por otra parte, la narradora asegura que la obsesión de Pablo con la casa comenzó por culpa de su madre. Según recuerda, sucedió un día cuando caminaban juntos al supermercado y su mamá aligeró el paso justo cuando pasaban frente a la estructura abandonada:

- ¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagan caso.
 - Por qué -dijo Pablo.
 - Por nada, porque está abandonada... Me da miedo que se esconda alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa.
- (...)

- Para mí que tiene fantasmas [contestó Pablo] (69-70).

Este diálogo refleja algunos conflictos que conviene discutir por separado. Primeramente, cuando cruzan frente a la casa, la narradora identifica que su mamá «trataba de tranquilizarnos, de portarse como una adulta, como una madre» (69), como si sentir el miedo o reaccionar a tal emoción tuviese sus limitaciones cuando se trata de un adulto, más aún de una madre. Además, su defensa es relativamente legítima: le tiene miedo porque la casa está abandonada, les teme a las posibilidades de lo que puede existir allí, se asusta por la incertidumbre de lo que pueda ocultar detrás de la fachada. Es decir, le tiene miedo a lo que desconoce. De ahí que, al reflexionar sobre su preocupación, justifique que en la casa se puede esconder *alguien* (un ladrón) o *cualquier cosa* (énfasis nuestro 69).

Con esta aseveración se resalta la posibilidad de que ella también crea en la existencia de los fantasmas, pero, más importante aún, se produce una suerte de transmisión del miedo. Su madre teme lo que pueda haber en la casa, mientras que su hijo se siente atraído por lo mismo: el no saber¹⁸. Se recupera, entonces, la idea de lo monstruoso que atrae y repele. La obsesión de Pablo con la casa empieza por una curiosidad y se convierte luego en miedo, por lo cual se puede aludir que aquello que experimenta una vez la visita, fue haciendo crecer en él la sensación de temor. En contraste, su fijación con las películas de terror no pasó por esa transición, empero fue reemplazada por una nueva obsesión: la casa que contaba historias. En este sentido, ambas cumplen la misma función, salvo que esta última logró provocar en él la reacción del miedo.

¹⁸ Sin embargo, es de conocimiento común que con los años se adquiere un bagaje histórico y emocional como producto de la(s) experiencia(s), una carga simbólica que sin duda la madre no comparte con un niño de once años.

Por último, la madre le cuestiona a Pablo el mal que le están provocando las películas de terror. En su planteamiento inicial, sin embargo, ella justifica el permiso por él ser mayor que su hermana (67), mientras que el padre también había accedido, en su defensa, por él ser varón (68). Sin embargo, al padre no se le delega ninguna responsabilidad por lo que acontece luego. De manera que cabe cuestionarse: ¿por qué es la madre de Clara y de Pablo quien carga con la culpa y es, además, quien acude a la escena una vez sucede la desaparición? Asimismo, ¿por qué es la madre de Adela quien la busca y la llora una vez se pierde la niña? ¿Acaso la culpa y el sufrimiento son emociones exclusivamente reservadas para las mujeres? En conclusión, ¿dónde está el padre? Uno de los motivos por los cuales nos detenemos en el tratamiento de la figura de la madre se debe la resonancia histórica a la que alude el relato, visto que durante el período de la dictadura argentina fueron las mujeres principalmente quienes se organizaron y enfrentaron al régimen militar para exigir la aparición con vida de sus hijos. De manera similar, la madre de Adela busca encontrar a su hija con vida o al menos encontrar su cuerpo, mas el conflicto interno que se libra tiene que ver con *la búsqueda de la verdad*.

Con relación al planteamiento de la mujer como sujeto que lleva la carga de emociones, como la culpa, el desprecio o el sufrimiento, se debe analizar la figura de Clara, la narradora, quien, en su intento por contar lo que pasó, también busca explicaciones sobre la muerte de su hermano. Una vez describe lo que pasó -o lo que recuerda-, Clara es capaz de admitir que su hermano se mató (79). Pablo se suicidó a los veintidós años¹⁹ tirándose frente a un tren en la estación. Cuenta Clara que:

solamente quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destrozado y, sobre todo, ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no

¹⁹ Once años después de la desaparición de Adela.

parecía producto del accidente –del suicidio, le sigo diciendo accidente a su suicidio-; parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje (68).

En este párrafo se demuestran finalmente las condiciones bajo las que murió, pero también se revela que Clara no había aceptado que su hermano se había quitado la vida. Así como Adela cruzó la puerta que la hizo desaparecer bajo un acto de voluntad propia, de forma similar se plantea el suicidio de Pablo; en este caso, un gesto de plena voluntad que pondría de manifiesto, una última vez, aquello que él tenía y a Adela le faltaba: el brazo izquierdo. Por tal motivo, los detalles del suicidio de Pablo resultan importantes, puesto que plantean la posibilidad de una tercera voluntad que quiso exponer el brazo “como un mensaje”; asimismo, se sugiere una especie de contaminación de lo maldito, como sucede en el cuento «Fin de curso». Es decir, aunque los hechos se presenten como aislados, en la retórica del horror obtienen un significado particular, que es el de la maldición. Recordemos que Pablo también escuchaba las voces de la casa, a diferencia de Clara, a quien los chicos le contaban las historias. Por otra parte, un detalle valioso que recuerda la narradora son las inclinaciones de Adela sobre ciertos temas: «tenía debilidad por las historias de animales... también por las historias de miembros mutilados y amputaciones». Posteriormente admite que le gustaban en especial las historias sobre la casa abandonada (69). Las “debilidades” de Adela, entonces, tenían lugar en sus ansiedades más íntimas.

Por otro lado, no resulta casual que la chica los haya “saludado” antes de desaparecer detrás de una puerta en la casa abandonada (77). A la luz de estas observaciones el cuento muestra una conexión entre los sucesos antes descritos y la formación de la leyenda urbana que se desarrolla una vez se pierde la niña. Así como su desaparición obtiene el modelo de una leyenda y la casa se convierte en un homenaje, con el suelo y las paredes pintadas con avisos y precauciones, del mismo modo el gesto final de Adela y la mutilación del cuerpo de

Pablo funcionan como un mensaje. Con lo antes expuesto, vemos que en este relato se distinguen varios rasgos distintivos del género del terror, como lo son la casa embrujada, las mutilaciones y la maldición.

En cuanto al orden de acontecimientos, se debe subrayar que el tiempo de la narración dista mucho del momento en el que ocurrieron los hechos. La voz narrativa indica que su hermano se suicidó once años después de la desaparición de Adela, de manera que, en total, han transcurrido veinte años. Por tanto, Clara se vale de un ejercicio de memoria para contar la historia y en más de una ocasión admite las desventajas que esto implica. «La verdad es que no recuerdo cuáles de las historias eran resúmenes de películas y cuáles eran inventos de Adela o Pablo... No recuerdo, es cierto, muchas de las historias» (68); «Entré. Cruzar el portón oxidado fue horrible. No lo recuerdo así por lo que pasó después» (71); «alguien cerró la puerta desde adentro. La casa dejó de zumbiar. No recuerdo bien cuánto tiempo pasó Pablo intentando abrirla» (77).

Sin embargo, hay otros momentos de lucidez en los que asegura acordarse detalladamente: «recuerdo a Adela sentada en el sofá, con los ojos quietos y sin su brazo, mientras mi hermano la miraba con adoración» (68); «Me acuerdo de la risa de mi madre, de lo joven que era esa tarde de verano» (69); «Recuerdo que caminamos de la mano bajo esa luminosidad que parecía eléctrica» (75); «Recuerdo que los escuché decir “máscara”, no “cáscara”» (78). Al observar estas escenas, a grandes rasgos, se puede distinguir una variable entre los momentos que identifica con precisión y los que la hacen dudar de su recuerdo: el miedo. En todo caso, interesa resaltar que se trata de una narradora no confiable y, por otra parte, que a través de la protagonista se abre una reflexión sobre el espacio estrecho que comparten la memoria, la historia y la imaginación: hasta dónde construyen la verdad.

Relacionado con esto último, merece atención también el asunto de los sueños. Clara cuenta que todos los días piensa en Adela y que, cuando no aparece su recuerdo de día, regresa de noche en sueños (65). Confiesa luego que desde que entró en la casa no pudo ver nunca una película de terror: «veinte años después conservo la fobia y si veo una escena por casualidad o por error en la televisión, esa noche tomo pastillas para dormir y durante días tengo náuseas» (68). Asimismo, explica que su hermano siempre soñaba con ella: «en sus sueños, nuestra amiga no tenía uñas ni dientes, sangraba por la boca, sangraban sus manos» (79), sin embargo, arguye que «él supo ocultar hasta el final, hasta su último acto» (68), «cuando se tiró bajo el tren, bien lejos de nuestra casa, cerca de la estación Beccar» (79). Así pues, el ejercicio de contar los hechos no es solo una forma de procesar la desgracia y un intento de aplacar una inquietud que pervive en el presente de Clara, sino que sugiere, además, que reconocer y hablar sobre un trauma es quizá la única manera de vivir con él.

Al hablar sobre el cuerpo como un lugar de lucha, no se refiere este estudio únicamente a su aspecto material, sino que hace alusión también a un enfrentamiento entre cuerpo y mente; después de todo, es la suma de ambos la que produce al sujeto que encara los horrores cotidianos de los que venimos hablando. Que Pablo se haya vuelto loco después de lo que pasó con Adela, lo condujo a suicidarse, sin embargo, Clara también estuvo presente en el momento de la desaparición y fue quien, once años más tarde, tuvo que asistir a la escena del suicidio para identificar el cuerpo descuartizado de su hermano mayor. Finalmente, es quien, años después (veinte, en total), narra lo que pasó -o lo que recuerda- y trata de armar el rompecabezas de los infortunios. De manera que hay un vínculo entre vivir para contar y contar para vivir. Así su narración de los hechos no se pudiera juzgar cien por ciento fiel debido al tiempo que ha transcurrido, hay, sin duda, un contraste en cuanto a la memoria: una que (auto)destruye y otra que (re)crea.

Hasta el momento, el concepto de *body horror* u horror corporal se había mencionado para discutir el caso de automutilación en «Fin de curso». Se trata, sin embargo, de un recurso que la autora utiliza en mayor o menor grado en todos los cuentos, pese a que se manifieste con distintos acercamientos y/o variables. Como se sabe, se refiere a un género cinematográfico de terror en el que la característica principal es la destrucción o la degeneración gráfica de un cuerpo humano²⁰. En el ámbito literario, esto se traduce a una descripción o representación explícita de un cuerpo mutilado, violentado, destruido. De manera que los cuentos antes discutidos, «Nada de carne sobre nosotras» y «Los años intoxicados», participan de estas manifestaciones, puesto que se da un padecimiento psicológico (la anorexia) que adviene en unas repercusiones violentas sobre el cuerpo. «Fin de curso», por otro lado, enlaza el aspecto sobrenatural con el psicossomático al incorporar las visiones del chino-enano que atormenta a Marcela. «La Hostería» y «La casa de Adela» operan con la misma combinación, a diferencia de que en estos casos se incorpora el contexto histórico de la dictadura para abordar el tema a partir de la violencia política.

En su ensayo *La Danza Macabra* (1981) Stephen King afirma que el horror puede funcionar en dos niveles: uno se encarga de apelar al “asco”, mientras que el otro nivel no se interesa en «el orden civilizado de nuestras vidas», por el contrario, conlleva una búsqueda de los aspectos más primitivos del ser humano. Al cuestionar si el horror puede catalogarse como un arte, apunta que este último nivel no podría llamarse de otro modo, puesto que busca «algo más allá del arte, algo que depreda al arte». A esto lo denomina “puntos de presión

²⁰ Definición obtenida de la página oficial. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/body-horror>. El término “body horror” fue acuñado por la revista *Screen* en una edición especial sobre el tema publicada por la Universidad de Glasgow (vol. 27, no. 1, January–February 1986).

fóbica” (10). Se trata de atender y/o utilizar los temores de un amplio espectro de personas, es decir miedos que pueden ser políticos, económicos y psicológicos más que sobrenaturales (11). A la luz de estas observaciones, cabe subrayar que en los relatos de Enríquez se da una manifestación de todos estos tipos de miedos; aunque en ocasiones unos pueden aparecer con mayor énfasis que otros, todos coinciden en las historias de *Las cosas que perdimos en el fuego*.

Así, otro rasgo que comparten los siguientes cuentos del presente análisis tiene que ver con el rol fiscalizador de las protagonistas. Marina es una funcionaria del poder judicial que estudia un caso de violencia policiaca en «Bajo el agua negra», mientras que Paula, del cuento «El patio del vecino», fue una trabajadora social encargada de un hogar de tránsito para chicos. Ambas se ocupaban de atender los casos de niños y adolescentes que pertenecían a las empobrecidas zonas del sur (142, 155). En cuanto al primero, retoma el concepto del *body horror* a través de las mutilaciones que sufren los niños de la comunidad Villa Moreno debido al consumo del agua contaminada:

[A]unque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. No recordaba el nombre que los médicos, algo confundidos, le habían dado a ese defecto de nacimiento. Recordaba que uno de ellos lo había llamado «mutaciones» (Enríquez 159).

La injusticia y la marginación que padecen las familias empobrecidas del barrio son representadas precisamente a través de las condiciones precarias en que viven, con sus hogares contruidos alrededor de un riachuelo contaminado; a la vez que la desigualdad y el deterioro que sufre la comunidad se ve reflejado en enfermedades y malformaciones del cuerpo. Con esto, Enríquez plantea una deformación social que se traduce en una

deformación física. Conviene recordar que el río que marca el límite entre la metrópoli y la comunidad Villa Moreno es «el gran tacho de basura de la ciudad» (157), como consecuencia, se convierte en un lugar de belleza arruinado²¹. Por otra parte, el crimen que investiga Marina está relacionado con abuso policial, sin embargo, el desarrollo de la historia invita a cuestionar el móvil de los oficiales de la policía. En esta realidad distópica que presenta Enríquez, los uniformados no actúan conforme a las necesidades del pueblo ni a las exigencias del Estado, sino que hacen uso de su poder para responder a una entidad superior: un dios antiguo, previo a la raza humana, que existe debajo del agua negra.

A partir de esto último, es necesario recordar que la autora argentina utiliza elementos de la mitología de H.P. Lovecraft para sugerir que el crimen de los policías fue una especie de sacrificio para el dios arcaico que vive en las profundidades del río oscuro. De acuerdo con los señalamientos de Javier Tapia en su texto *H.P. Lovecraft. Mitología y Bestiario* (2021):

Lovecraft no necesita recurrir al “gore” o a la truculencia visual, aunque a veces lo hace, como en el *Necronomicón*, pero remarcando que el terror no se encuentra en la muerte o la violencia, sino en el modo y significado de la misma, que no mata nada más al cuerpo, siempre prescindible, sino al alma, a la razón y hasta al mismo espíritu en una existencia sempiterna aún peor que toda una vida de sufrimientos (11-12).

En cuanto a las mujeres que resultan físicamente monstruosas, es necesario retomar el comentario del capítulo anterior sobre la joven embarazada que visita a Marina en su oficina (Enríquez 160-162). Según el cura Francisco, el culto de muertos había enviado a la *puta embarazada* para convencer a la fiscal de que visitara la villa (énfasis original del texto 169-170). Lo más pertinente para motivos de este análisis es el contraste que se genera entre

²¹ Durante el transcurso de la historia se añade más información sobre «esta villa abandonada por el Estado y favorita de delincuentes» (Enríquez 166) para indicar que hacía años se hablaba de limpiar el Riachuelo, «ese brazo del Río de la Plata que se metía en la ciudad y luego se alejaba hacia el sur, elegido durante un siglo para arrojar desechos de todo tipo, pero, sobre todo, de vacas» (164).

estas figuras femeninas. La adolescente, que estaba horriblemente flaca y no quiso dar su nombre, debía tener unos seis meses de embarazo según los cálculos de Marina, «tenía las pupilas dilatadas de los adictos y los ojos... parecían completamente negros, como los de un insecto carroñero» (161). Ante las interrogantes de la fiscal sobre el presunto regreso de Emanuel, la chica la miró como si ella fuera estúpida y tratando de contener su risa. Enseguida le contó que el chico había vuelto del agua y quería conocerla:

[Marina] trató de no pensar en cómo movía la chica los dedos manchados por la pipa tóxica, los cruzaba como si no tuvieran articulaciones, como si fueran extraordinariamente blandos. ¿Sería ella una de las chicas deformes, defectuosas de nacimiento por culpa del agua contaminada? Era demasiado grande de edad. ¿La deformidad venía ocurriendo desde cuándo, entonces? Todo era posible (ibíd.).

Lo más notable de este intercambio es que la chica parece estar burlándose de Marina. Mientras esta última siente asco y escalofríos, y se siente segura de que la chica miente y/o era una enviada de los policías asesinos, la joven es de las primeras personas que le cuenta la verdad sobre lo que pasaba en la villa. A partir de la información que provee, se confirma naturalmente el escepticismo de la fiscal, y a medida que Marina va probando las fallas de su raciocinio, se traza un contraste cada vez mayor entre la figura de la joven infecta y la protagonista. La chica ofrece un testimonio a cambio de dinero y logra su cometido (que la funcionaria se interesara por visitar el barrio), en cambio Marina, quien asegura estar del lado de la verdad y la justicia, comprueba que ninguna de las dos está bajo su poder.

Por otra parte, el resto de los personajes femeninos que aparecen al final del relato son descritas como mujeres «gordas, con el cuerpo desfigurado de los alimentados casi únicamente a base de carbohidratos» (172). En este sentido, tanto la monstruosidad de la chica embarazada como aquella de las mujeres deformes se adscribe a sus limitaciones económicas y sociales, pues la protagonista apunta a que no tenían recursos para obtener agua

potable ni una mejor alimentación. En el mismo contexto, la joven desconoce sobre el tiempo que tiene de embarazo, cabe considerar que seguramente no ha sido educada sobre su condición, además de tener un problema de abuso de sustancias. En cualquiera de los casos, el primer razonamiento de la fiscal es que «el bebé, si nacía vivo, iba a nacer enfermo, deforme o adicto» (161).

A partir de lo anterior, es necesario mencionar que la descripción que hace la chica no sólo coincide con las mutaciones que se presentan en la comunidad Villa Moreno a causa del consumo de agua contaminada, sino también con la descripción del dios Cthulhu²². En el universo lovecraftiano y, a partir de un boceto realizado por el autor norteamericano en 1934, Cthulhu es un cefalópodo o calamar gigante. En palabras de Javier Tapia, se trata de una de las entidades dimensionales: «es primigenio, anterior incluso a la formación de la Tierra [y] yace en el fondo marino de nuestro planeta, desde donde clama y llama a su culto» (13). Por otro lado, el cura Francisco le había recriminado a la fiscal: «¿Te enviaron a la *puta embarazada* de ellos y fue suficiente para convencerte de que vinieras? No te creía tan estúpida» (énfasis original del texto 169). De modo que se asocia a la joven con el grupo de “infectos”, pero también se le vincula directamente con el “culto de muertos”, los adeptos del dios antiguo que vive bajo las profundidades del agua.

Como mencionamos en el primer capítulo, Enríquez se basó en la mitología lovecraftiana para construir un cuento a partir de hechos reales, y presenta el crimen como una especie de sacrificio con el fin de justificar la maldad de los policías. De manera paralela, a través del relato, Marina intenta -sin éxito- justificar lo que no tiene explicación. Justifica la deformidad de la chica con las mutaciones, la locura del Padre Francisco porque estaba

²² «...situado geográficamente en el triángulo de las “tierras de Lovecraft”, Arkham, Innsmouth y Dunwich, pero que puede actuar sobre cualquier consciencia» (Tapia 13).

borracho y sugestionado, el silencio de la villa porque la comunidad se preparaba para la murga, la cabeza de vaca como una manera de ahuyentar al sacerdote, y el niño deforme que la persigue porque no tiene quién lo cuide. Es decir, trata de armar obstinadamente un mapa de los hechos que pueda ser justificado por la razón. Sin embargo, insiste la suspicacia del personaje; es solo al final del relato, cuando observa que se trata de una procesión, no la murga, e identifica a un muerto (o un dormido) que cargaban en una cama, admite que no podía probar la situación con explicaciones que tuvieran sentido. Una vez comprueba la falla de su juicio, se encuentra preguntándose por qué estaba allí: «¿para demostrar qué, a quién?» (172).

Un proceso parecido sufre Paula, el personaje de «El patio del vecino», cuando va en busca del chico que creía encadenado. Una vez consigue entrar en la casa, cuestiona la razón de sus motivaciones: si no había podido salvar a los chicos que habían estado bajo su cuidado, ¿por qué el esfuerzo -y por cuenta propia - de salvar a un niño que había sido abandonado por su familia y por el Estado?: «Lo más piadoso que podía hacer, si lo llegaba a encontrar, era matarlo» (150). En el caso de Paula, gran parte de su motivo por salvar al chico proviene de la culpa. Hacía un año que había sido despedida de su trabajo como asistente social con un juicio de negligencia en su contra. Previo al suceso, Paula había estado trabajando turnos de doce horas a raíz del traslado de una de las supervisoras que insistía en abandonar a un niño porque consumía drogas²³. Durante el proceso de sumario, «Miguel siempre le dijo que la entendía, que eran unos exagerados que la sobreexplotaban» (146), en cambio, Paula sabía que se merecía el despido y sabía que no la volvería a ver igual.

²³ El niño también fue trasladado de hogar. No es casualidad que “traslado” en la década del 70 implicaba lanzar a presos políticos al Mar de la Plata durante los tiempos de la dictadura. Los viajes destinados a la desaparición de individuos eran llamados “los vuelos de la muerte”.

Con su despido llega la depresión y los cambios en el trato de su marido, quien consideraba que los psiquiatras eran un fraude y que «todos los problemas emocionales se podían resolver *a voluntad*» (énfasis original del texto 135). Inicialmente, sus síntomas la llevan un día a mezclar pastillas con alcohol, por lo que el especialista le sugiere a Miguel que vigile su consumo, colaboración que cumplió a regañadientes (146). Un año después había superado los episodios depresivos. No obstante, Paula está convencida que él la trataba como una loca por otro motivo: «porque nunca le había perdonado que abandonara a esa nena, nunca había podido sacarse de la cabeza el llanto nocturno y el tobillo roto ni la imagen de ella riéndose con toda la boca llena de olor a cerveza» (ibíd.). A raíz de la situación, justificaba que por eso ya no la deseaba ni quería tener sexo con ella²⁴:

Porque había visto un lado demasiado oscuro... no sabía de lo que era capaz. Paula había pasado de ser una santa -la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, tan maternal y abnegada- a ser una empleada pública sádica y cruel que dejaba a los chicos tirados mientras escuchaba cumbia y se emborrachaba; se había convertido en la directora malvada de un orfanato de pesadilla (147).

Así las cosas, el cuento representa un patrón de abuso emocional y psicológico contra Paula, que se sumaría a su condición ya existente de depresión. Debido a que el cuento está focalizado desde su punto de vista, no queda del todo claro qué tanto se puede atribuir a un juicio personal que la hace proyectar sus miedos, y, por otro lado, cuánto consiste estrictamente en un caso de violencia marital, pues su esposo empieza a tildarla de loca una vez comienza a tomar pastillas para tratar sus síntomas. En cambio, sí consta que su autopercepción se vio perjudicada luego del despido, y que se encuentra en una relación abusiva de la que se contiene a salir porque quiere estar preparada económica y profesionalmente: «[A] veces pensaba en abandonarlo. Pero antes tenía que rearmar su vida.

²⁴ Paula indica que hacía por lo menos un año no tenían sexo. «A Miguel no parecía importarle; ella ciertamente no tenía ganas. Vivían en una tranquilidad leve, pero no amistosa» (138).

Recibirse de socióloga primero (...) pero Paula sabía que no estaba lista. El año que viene entonces; empiezo a trabajar y, si esto sigue así, se termina» (138).

El primer ataque de furia que tuvo Miguel surgió cuando Paula decidió consultar un psiquiatra. Él lo tomó como una falta de confianza y «le había dicho que probablemente necesitaban tener un bebé, que el reloj biológico y un montón de ocurrencias extrañas» (135). La postura de Paula en cuanto a la maternidad es ambivalente: en un momento se cuestiona que Miguel no quiere tener sexo con ella ni mucho menos hijos (147); sin embargo, al mudarse a una casa con tres habitaciones, asegura que una será el cuarto de dormir, otra estará habilitada para sus estudios y la tercera quedaría para las visitas (131). Lo primero sugiere que a Paula le gustaría al menos la *posibilidad* de tenerlos, mientras que lo último se puede interpretar como que está centrada en su carrera profesional y no desea hijos -al menos por el momento.

En el libro *In Defense of Witches. The Legacy of the Witch Hunts and Why Women Are Still on Trial*, Mona Chollet dedica la segunda parte a debatir sobre el juicio de valor que supone la maternidad, toda vez que se observa como el límite en que la mujer deja de tratar y ocuparse de sí misma para deberse a otro(s). El segundo capítulo, titulado “A Life of One’s Own”, se enfoca en el tema de la maternidad entendida como servidumbre y plantea la ineficacia de la imagen de la madre “sacrificada” (82). Chollet argumenta que una vez las mujeres alcanzan la etapa de la adultez,

[S]uddenly, by some weird hocus-pocus, everyone decides that women should no longer be trying to succeed in their own lives, but rather, more than anything, should be aiming to succeed in their family lives –as if the whole carry-on of their own education was actually just meant to keep their mother busy (84).

En el caso que nos ocupa, Miguel ignora por completo los sentimientos de Paula y razona que su tristeza y su frustración se deben a que no tiene un hijo. En otras palabras,

sugiere que su depresión menguaría o desaparecería una vez ella se encargue de atender su “reloj biológico” (Enríquez 135) y, por tanto, se ocupe de cuidar a alguien más, en lugar de pensar en sí misma. Al abuso psicológico de invalidar las cosas que ella ve o escucha y tildarla de loca a propósito de su depresión, se le suma la violencia física: «En la cocina, arrojó un vaso contra la pared, y cuando Paula entró, la recibió una llamarada de agudos vidrios. –¡No te das cuenta –gritaba él– no te das cuenta de que alucinás! ... [Q]ue es por lo de tu trabajo» (141). No la golpea, mas su violencia no es exclusivamente emocional.

Además de la niña de cinco años que sufre el descuido de Paula en el hogar de tránsito, hay en el relato otras infancias marcadas por el daño que merecen la atención; en primer lugar, el caso del niño-gato que la chica dice haber visto en el bosque, posiblemente el mismo niño encadenado en el patio del vecino, según se sugiere²⁵. Por otro lado, se presenta la situación de las chicas adictas de doce años que «se subían a los camiones para chuparles la pija a los choferes y poder pagar la siguiente dosis» (143). Al recordar las infancias violentadas, Paula no desea «siquiera pensar en volver a responsabilizarse de los chicos perdidos, los chicos dañados» (140). Ella sabía que jamás se recuperaban, «que tenían vidas aterrorizadas y que morían jóvenes, demasiado marcados, las cicatrices siempre a la vista» (141). En este contexto, las figuras del niño-gato y la “nena simpática” que llegan a atormentar a la protagonista, físicamente o ya en forma de recuerdo, aparecen como

²⁵ La historia apunta a que se trata del mismo chico al hilvanar los detalles de varias escenas. En primer lugar, está la aparición de una figura a los pies de su cama, que la protagonista confunde entre un niño y un gato (137-138) y luego confirma que es el mismo chico que encontró atado en el patio del vecino (140); junto con esto, la historia de la niña que pierde a su familia y cuenta sus «fantasías callejeras», como la de su amigo, «un chico-gato que tenía ojos amarillos y podía ver en la oscuridad» (144). Por último, la descripción final del chico una vez irrumpe en la casa de Paula también apunta a que se trata del mismo personaje (152-153). A la luz de estos sucesos, la historia podría sugerir, además, que el chico atormenta a la protagonista para vengar el sufrimiento de su amiga (la caída y el tobillo roto que sufrió bajo el cuidado de Paula en el hogar de tránsito).

representación de la violencia y la impunidad, a la vez que funcionan como reflejo de la ineficacia estructural de un sistema del que Paula forma parte.

Así las cosas, los años de profesión como funcionaria del Poder Judicial y, por otro lado, como asistente social, en los respectivos casos de Marina y Paula, las llevan a observar de cerca las fragilidades del sistema que representan y cómo éste falla en salvaguardar los intereses y la integridad de amplios sectores de la población. Sin embargo, es precisamente por sus años como agentes de la justicia y fiscalizadoras sociales que reconocen el marco de abuso y violencia que se vuelve una constante en la vida de estos grupos. Judith Butler subraya que «las formas más horribles de violencia social están comprometidas implícita o explícitamente con la desigualdad» (Lastesis 123), de manera que: «cuando una persona, un miembro de la policía, un legislador o un grupo se plantea si emplear o no la violencia en una determinada decisión, está tomando una decisión en relación con el valor de la vida de otra persona» (ibíd.).

En el caso de los relatos, la violencia ocurre en contextos de disparidad de géneros y/o de clases, demostrando como causas principales los discursos (normativos) y organismos (políticos) opresores que contribuyen al crecimiento de la desigualdad social, pero también apunta hacia un tipo de violencia menos explícita -en términos de Butler- que tiene que ver con la imposibilidad del individuo de cambiar ese estado de cosas y, por tanto, cómo lo vuelve partícipe de una dinámica que perpetúa tales violencias contra grupos específicos de la población.

Como evidencia de esta falla sistémica de las instituciones gubernamentales a la vez que de toda la estructura social, un rasgo en común entre «El patio del vecino» y «Bajo el agua negra» es la manifestación de la injusticia y la impunidad en términos físicos y materiales; es decir, el cuerpo se presenta como una muestra de la violencia, el abandono, la

marginación. En la comunidad Villa Moreno, los efectos del consumo del agua contaminada primeramente enferman a los niños hasta el punto de matarlos en muy poco tiempo, hasta que comienzan a sobrevivir desarrollando mutaciones. De manera similar, el chico abandonado en el patio del vecino se adapta a la vida nocturna desamparada desarrollando las habilidades de ver en la oscuridad y comunicarse con los animales. Dicho de otro modo, en lugar de morir y desaparecer, estos cuerpos se convierten en la evidencia de una negligencia sistémica revelando el fracaso de la estructura institucional.

Así, en los cuentos el cuerpo se presenta como una frontera, un espacio límite que puede ser vulnerado y que, por tanto, lo será. Es el organismo que ocupa el principal foco de violencia, pero también el lugar desde el cual ésta se ejerce. Si en el capítulo anterior hablábamos de las mujeres que no pueden ser inocentes porque el mundo no lo es, aquí hacemos referencia a los términos físicos de este señalamiento: los personajes de los relatos (su mayor parte) reaccionan violentamente porque se enfrentan a situaciones o contextos violentos. La exposición de estos cuerpos violentados en la compilación funciona a partir de los mecanismos de presencias y ausencias que comentábamos al principio de este estudio; si bien el libro no está poblado de fantasmas, estos cuerpos aparecen como dispositivos reveladores de la desigualdad social y, similar a las apariciones de fantasmas en los cuentos de terror clásicos, emergen como señal de un trauma (colectivo) que busca reivindicación: sus cuerpos son un reclamo de justicia.

Por este medio de presentar el cuerpo como un reclamo de justicia se construye también la denuncia de *Las Mujeres Ardientes* en el último relato del libro, aunque en este caso son los personajes femeninos quienes ejercen la violencia contra sí mismas. «Las cosas que perdimos en el fuego» es un cuento de ficción atravesado por un contexto político que denuncia de manera tajante la violencia machista. A la par, explora el horror corporal y el

horror de género. La historia parte de la escena de una mujer desfigurada que mendiga dinero en el tren subterráneo y quien la narradora dice fue la primera mujer quemada que desató un curso de reacciones extremas contra la violencia machista. Las primeras oraciones caracterizan a la chica del subte como una bruja que invoca adeptos, visto que habla sobre cómo había personas que discutían «su alcance, su *poder*, su capacidad para desatar las hogueras por sí sola» (Enríquez 185):

Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, 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. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado. Tampoco había alcanzado las manos, que eran morenas y siempre estaban un poco sucias de manipular el dinero que mendigaba (ibíd.).

La chica del subte cuenta que su marido de tres años, Juan Martín Pozzi, le echó alcohol en la cara y la incendió mientras dormía porque pensaba -y no sin razón- que ella lo engañaba y estaba por abandonarlo (186). El segundo evento documentado, el que inició la epidemia, es el de la modelo Lucila, a quien su novio, Mario Ponte, había quemado con el mismo método de vaciarle una botella de alcohol, aunque en este caso se la arrojó en todo el cuerpo desnudo mientras ella estaba tendida en la cama. Sobrevivió una semana (188). Como extensión de su ataque, los agresores defienden su inocencia argumentando que fueron *ellas* quienes se habían incendiado en medio de un descuido o una pelea.

Las últimas en ser asesinadas antes de la primera hoguera fueron Lorena Pérez y su hija: «El padre, antes de suicidarse, les había pegado fuego a madre e hija con el ya clásico método de la botella de alcohol» (190). Silvina se sorprendió del poco alcance y cobertura que estaban teniendo los atentados; sus compañeros de trabajo no se habían enterado de la madre y la niña que habían sido quemadas, y pensó que la gente se estaba acostumbrando.

Al reflexionar sobre el tema de las mujeres violentadas y asesinadas, Butler apunta que estos atentados muchas veces se publican en los medios de manera sensacionalista, seguido de una reacción horrorizada de conmoción pública, y al tiempo vuelve a suceder (Lastesis 115). Sin embargo, comprende que:

la reacción no siempre viene acompañada de un análisis enfocado a una movilización en contra de esas muertes tan generalizadas. En ocasiones se dice que los hombres que cometen estos crímenes sufren alguna clase de patología, o se considera una tragedia, o la historia se aborda como la enésima y periódica incidencia de algo aberrante (ibíd.).

Además del método de utilizar una botella de alcohol o de ácido para asesinar a las mujeres, surgió «un caso particularmente horrible», en el cual «una mujer había sido arrojada sobre neumáticos que ardían en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores» (Enríquez 190). Con esto se cuestionan los límites de la “epidemia” machista de quemar a las mujeres, puesto que se sugiere que tales atrocidades no sucederían únicamente en los confines domésticos, sino que ocurrirían en los espacios públicos también. De ahí que las mujeres decidan documentar y hacer públicas las Quemadas autoinfligidas, y su interés de ocupar, como una plaga, los espacios públicos una vez sanaban sus cuerpos.

Esta violencia extrema ha sido abordada por varias teóricas feministas. En el ensayo de Butler antes mencionado, se cita a la teórica costarricense Monserrat Sagot para explicar los términos en los que se debe enmarcar y entender esta situación de violencia: «El femicidio expresa de forma dramática la desigualdad de relaciones entre lo femenino y lo masculino y muestra una manifestación extrema de dominio, terror, vulnerabilidad social, de exterminio e incluso de impunidad» (Lastesis 115). En este sentido, las Quemadas autoinfligidas representan un discurso de poder alternativo frente a la violencia machista, así como una nueva femineidad que implica, para efectos del texto, un nuevo cuerpo. Se trata de un cambio

radical de paradigma puesto que las mujeres optan por tener un cuerpo diferente, uno que provocará a su vez un deseo distinto en los demás²⁶.

En el cuento de Enríquez, el último caso que se registró documenta que una mujer se había prendido en fuego dentro de su vehículo en el desierto: «Un suicidio, decían, un suicidio muy extraño, la pobre mujer estaba sugestionada por todas esas quemaduras de mujeres, no entendemos por qué ocurren en Argentina, estas cosas son de países árabes, de la India» (Enríquez 191). Por un lado, los campos mediáticos fallan en informar acerca de las distintas manifestaciones de violencia que se generan a nivel mundial en contra de las mujeres (refiriéndose al patrón de violencia del que son víctimas, independientemente se trate de prenderlas en fuego, violarlas o matarlas) limitando su cobertura exclusivamente a las quemaduras y resguardándose en el prejuicio de “superioridad” de la civilización occidental. A la par, inciden en una retórica moralista que defiende lo “civilizado” de su cultura tras la fachada de una violencia menos explícita y visceral.

Cuando las mujeres comienzan a quemarse a sí mismas, los expertos lo llaman “contagio”, distinto al término con el que se refieren mientras eran los hombres quienes las quemaban. Así como el relato indica, la cobertura de estas noticias era complicada «porque por un lado había que alertar sobre los feminicidios y por otro se provocaban esos efectos, parecidos a lo que ocurre con los suicidios entre adolescentes» (189). Así, vemos cómo se rescata la idea del contagio, utilizada por Enríquez en otros de sus cuentos como «Fin de curso» o «La casa de Adela», pero también la historia resalta cómo los medios de comunicación tergiversan la información para acusar a las mismas mujeres de su desgracia,

²⁶ Sobre esto último abundaremos en el próximo capítulo de nuestro estudio.

impartiendo una atmósfera de terror y confusión. Con razón de las palabras de la socióloga costarricense, Butler resume lo siguiente:

no procede explicar estos actos asesinos en términos de características individuales, patologías o incluso de agresividad masculina, sino que deben entenderse como la reproducción de una estructura social de dominación masculina y, en este sentido, como la forma más extrema del terrorismo sexista. A juicio de Sagot, el asesinato es la forma más extrema de dominación, y otras, como la discriminación, el acoso, la violencia física, deben concebirse dentro de un *continuum* con el feminicidio (Lastesis 116).

A la luz de estas aportaciones, es necesario resaltar el conflicto que genera la patologización de la violencia. Esto sucede específicamente, y aún más, en el caso de los hombres, puesto que son los principales actores de una conducta violenta y a quienes socialmente se les atribuye dicho comportamiento por “naturaleza”. A partir de esta falsa y errónea percepción, se construye un discurso que avala una serie de conductas masculinas injustificables –como las que menciona Sagot– y que atentan directamente contra las mujeres. Sobre este asunto, Butler concluye que «la situación del feminicidio no implica solo el asesinato activo, sino que incluye también el mantenimiento de un *clima de terror*, uno en el que cualquier mujer puede ser asesinada» (énfasis nuestro, *ibíd.*).

Por tanto, el movimiento radicalista de las Mujeres Ardientes es la contrapartida de este clima de terror, un tipo de alianza que manifiesta «una oposición política frente a la violencia» (*ibíd.*). Lo irónico es que causa terror en el público y, sobre todo, en los espacios de dominio institucionalizado, puesto que las mujeres, una vez sobreviven las Quemadas, comienzan a mostrarse; ya no ocupan, como la chica del subte, espacios que escondan o disimulen sus cuerpos mutilados, sino que habían empezado a tomar taxis, colectivos, a comprar en el supermercado, «a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza» (Enríquez 195-196).

La autolesión de las mujeres, en este sentido, comprende una nueva forma de dominación: no solo se sublevan en contra de la violencia machista, sino que también, como sugiere el cuento, plantea la posibilidad de un futuro en el que disminuya (y quizá se erradique por completo) la trata de mujeres (Enríquez 195). Por otro lado, produce una dinámica de solidaridad femenina: las mujeres se acompañan hacia el fuego (193), son quienes se curan mutuamente en los hospitales clandestinos y mantienen sus identidades en el anonimato; además, engañan los controles de la autoridad y se ocupan de infiltrar «más bidones de nafta de lo razonable» (195). Con lo último, puede cuestionarse el hecho de que estén dispuestas a someterse a las órdenes de extrema vigilancia, visto que las hogueras provocan un ambiente de persecución similar al que ocurrió en la época de la “caza de brujas”, como se expresó en el capítulo anterior. Sin embargo, se debe objetar, más bien, ¿qué tan obscena y fuera de límites es la violencia machista que las mujeres optan por un cambio de cuerpo a cuenta de paliar los abusos?

Por otro lado, merece atención resaltar que la protagonista del cuento tiene un carácter ambivalente frente al movimiento radicalista de las Mujeres Ardientes. En términos narrativos, confiere una cercanía para con el/la lector/a, puesto que hay un límite, en este caso del cuerpo, entre ser militante y ser observador o ayudante de una causa. Por otra parte, con la visita a María Helena en la cárcel al final del cuento, se sugiere que su ambivalencia también está vinculada a una diferencia generacional. La protagonista cuestiona cuándo se detendrán las hogueras y su madre le avisa que «algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición» (196):

Silvina sentía que la furia le llenaba los ojos de lágrimas (...) solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego (ibíd.).

De acuerdo con el fragmento anterior, la madre de Silvina y María Helena no sobrevivirían una hoguera debido a que, a su edad²⁷, sus cuerpos no lo soportarían, sin embargo ellas son las pioneras del grupo de las Mujeres Ardientes, quienes lo impulsan y velan por el cuidado de sus integrantes y ayudantes. La importancia que se le da al cuerpo joven tiene que ver, sin duda, con su capacidad de resistencia, con la necesidad de sobrevivir para mostrar sus cicatrices, no obstante, hay un elemento definitivo que hace de una mujer joven una “mejor” candidata puesto que hay un sentido de permanencia en el círculo social y la oportunidad de ocupar mayor cantidad de espacios públicos para subrayar la relevancia de sus reclamos. La madre de Silvina y María Helena perecerían en el fuego sin concretar su deseo de mostrarse sobrevivientes.

Por otra parte, como mencionábamos en párrafos anteriores, el acto de quemarse a sí mismas tiene que ver con un cambio de paradigma de lo que significa un cuerpo de mujer y una forma de desprenderse del dominio masculino, tanto de su despliegue de violencia como de sus instintos de deseo. Al obtener “otro” cuerpo generan otro deseo. Por tanto, se sugiere que el impacto del cambio corporal no sería el mismo en una chica joven que en una mujer más adulta²⁸. El cuerpo joven obtiene, entonces, una relevancia por su alcance y su capacidad de impacto.

Dicho método de protesta radical de las Quemas implica que las mujeres no están dispuestas a continuar una vida marcada por la violencia, la agresión, el asesinato. En vista de que hemos utilizado el ensayo de Butler para ampliar ciertos argumentos, conviene rescatarlo por última vez para exponer el paralelismo que sostiene la denuncia de las Mujeres

²⁷ Al principio del relato se cuenta que la madre de Silvina tenía más de sesenta años (Enríquez 187).

²⁸ Además, el cuento señala que, una vez los hombres empezaron a quemar a las mujeres, se trataba, en su mayor parte, de crímenes “pasionales” o ataques por celos.

Ardientes con el movimiento feminista “Ni Una Menos”. De acuerdo con la plataforma digital de la Fundación Para Estudio e Investigación de la Mujer (FEIM), la consigna tuvo origen en el 2015 en Argentina como resultado de la alta incidencia de asesinatos de género²⁹. Recordemos que en «Las cosas que perdimos en el fuego» las primeras mujeres quemadas por hombres habían muerto. Si los carteles de la protesta inicial en el cuento rezaban BASTA DE QUEMARNOS (190), en la imagen provista por la FEIM las pancartas tienen reclamos como “PAREN DE MATARNOS”, “NOS QUEREMOS VIVAS, LIBRES Y SIN MIEDO”, “NO ESTAMOS TODAS. FALTAN ELLAS”. Según resume el ensayo de Butler:

Ni Una Menos es una forma de afirmar la voz del colectivo, una solidaridad entre las vivas, cuya proclama es «vamos a seguir viviendo y no perderemos a ni una más de las nuestras». Es un acto de expresión del «nosotras» que agrupa todas nuestras voces... Ni Una Menos es una declaración viva por parte de las vivas, unidas para que no se produzca ni una sola muerte violenta más (Lastesis 120).

La reacción de resistencia extrema que muestra este relato plantea la posibilidad de que una mujer pueda vivir sin temor frente al escenario de muerte y violencia en los tiempos contemporáneos. A través del acto de quemarse ellas mismas garantizan un futuro en el que no sufran la suerte de las primeras dos víctimas, y, en tal caso, aseguran *un* futuro. En otro orden de palabras, mediante el fuego se libran del miedo a morir a manos de un hombre. A esto también alude el título del cuento al pensar en aquello que se pierde entre las llamas³⁰. En cuanto a simbología se refiere, el fuego es un elemento destructor, pero también purificador. En este sentido, el fuego destruye el patrón de violencia machista al cual estaban sujetas las mujeres, a la vez que limpia el cuerpo de las preconcepciones sociales que supone

²⁹ Noticia publicada el 3 de junio del 2022, disponible a través del siguiente enlace: <http://feim.org.ar/2022/06/03/ni-una-menos-2022-que-cambio-desde-la-primera-marcha>.

³⁰ Es de nuestro conocimiento, además, que el título del libro está influenciado por el nombre del álbum de la banda norteamericana Low, *Things we lost in the fire*, lanzado en el 2001.

una cultura patriarcal, generando un cuerpo diferente y sugiriendo una femineidad nueva. De manera similar, afianza el dominio sobre el propio cuerpo, el femenino, y establece un nuevo orden en cuanto a las relaciones de poder, en el cual las mujeres defienden su derecho sobre el cuerpo, pero también afirman su derecho a vivir. Con esto último, «Las cosas que perdimos en el fuego» se une al grupo de relatos que participan de la idea de sobrevivir la desigualdad como una muestra de la injusticia y la impunidad.

Otro cuento que presenta los alcances de la violencia institucional y machista es «Tela de araña», donde la narradora está casada con un hombre abusador emocional y psicológicamente, mas es incapaz de romper el ciclo de maltrato en el que se encuentra: «¿Cuántos años iba a pasar así, asqueada cuando lo escuchaba hablar, dolorida cuando teníamos sexo, silenciosa cuando él confesaba sus planes de tener un hijo y reformar la casa?» (Enríquez 94). La narradora se había casado con Juan Martín en un acto desesperado, admite que no lo quiere ni le atrae, y fantasea en varias ocasiones con matarlo. Su depresión alcanza un nivel en el cual llega a contemplar incluso su propia muerte. Cuando describe el matrimonio, explica que Juan Martín la corregía constantemente: le decía inútil cuando tardaba en servir la mesa, alguien que «estaba ahí parada haciendo nada, como siempre», y se quejaba de hacerle perder el tiempo cuando demoraba en tomar una decisión (98-99). En otro momento le cuestiona cómo puede ser tan tonta (96), la llama cobarde (104), puta y le grita pendeja de mierda (110).

A pesar de todo, el círculo de abuso la mantiene en un estado de costumbre y negación que la hacen normalizar estas conductas, hasta el punto de justificar que Juan Martín no era un tipo violento (ni celoso) porque no la golpeaba (Enríquez 94). No obstante, en la medida que permite cada “pequeñez”, crecía en su estómago «una piedra blanca que le dejaba poco espacio al aire, a la comida» (95). Como sabemos, el maltrato no se limita a una agresión

física únicamente, sino que comprende diversos tipos de violencia que suscitan un ambiente de temor. En este contexto, los ataques y el menosprecio de Juan Martín provocan en la narradora una percepción negativa sobre sí misma, de manera que un discurso externo de odio se traduce en un juicio de valor personal³¹.

Ahora bien, es de suma importancia recordar el acto de heroicidad que pretende llevar a cabo Juan Martín cuando advierten el acoso y posible violación de la camarera en el restaurante paraguayo. En primer lugar, implica una doble moral de parte de Juan Martín y subraya la posición privilegiada que sostiene como hombre, puesto que corre un menor riesgo de ser violentado sexualmente³². En sus respectivos contextos, así como Juan Martín quiere probar su hombría haciéndose el héroe, los militares pretenden probar la suya mediante el abuso de poder. Por último, su intención de denunciar a las autoridades del gobierno afirma su progresismo arrogante y su ignorancia frente al terrorismo de Estado.

En su ampliación del argumento sobre el terror institucionalizado y la violencia contra las mujeres, Butler subraya que además de impedir el golpe, se debe evitar la situación estructural que lo produce y pretende justificarlo frente al hecho (Lastesis 119). En sus palabras, las instituciones formales e informales, como el gobierno y la policía, están vinculadas con lo que denomina «la reproducción social de la violencia», y concluye que ésta es acto e institución, así como una «atmósfera tóxica de terror» (ibíd.). Este clima potenciador del miedo existe como resultado de la desigualdad de clases, de raza y de género, y adquiere especial intensidad en el contexto de la dictadura, pues a estas disparidades se les suma el

³¹ En contraste, su tía y su prima prueban ser personajes femeninos de carácter independiente y desafiante. La hermana de su mamá consiguió escapar de una relación maltratante; por su parte, Natalia no solo rechaza cualquier tipo de sujeción masculina, sino que utiliza los hombres para su provecho.

³² De hecho, el comentario de la narradora sugiere que es peor ser violado antes que fusilado. «Él, además, la iba a tener fácil porque a los hombres los fusilaban de un tiro en la nuca y ya...» (104).

abuso sistemático del gobierno y consigo el despliegue de poder del soberano. En términos jurídico-históricos, Michel Foucault expone en su obra *Los Anormales* (1975), que el primer monstruo que aparece es el monstruo político: aquel que «puede imponer su voluntad a todo el cuerpo social por medio de un estado de violencia permanente» y a través de ésta hace valer «sus caprichos [y] su sinrazón como ley general o razón de Estado» (95). En este sentido, «Tela de araña» presenta una monstruosidad en el cuerpo social y político que se manifiesta con especial violencia en contra de las mujeres.

Con este punto de partida, interesa traer a la discusión el cuento de «El chico sucio», en el cual la violencia y la criminalidad se despliegan en un barrio abandonado por el Estado, donde la narradora se instala en una antigua casa familiar para vivir aislada. En el texto se desarrolla el conflicto de una mujer de clase media acomodada que tiene la intención de salvar a un chico que vive en la calle junto con su madre, hasta que prueba que es demasiado tarde. Es necesario hacer hincapié en que la narradora tiene la *intención* de ayudar, mas esa voluntad no llega a ser determinación; de paso, subrayar que únicamente le interesa ayudar al chico, no a la madre. En su afán de auxiliar al niño se parece a la trabajadora social (Paula, «El patio del vecino») y a la fiscal (Marina, «Bajo el agua negra»), sin embargo, su ignorancia y carácter arrogante tienen correspondencias con el personaje de Juan Martín («Tela de araña»), toda vez que juzga sin compasión a la chica embarazada sin reflexionar sobre las condiciones desfavorables que implican ser una madre que vive sola en la calle con su hijo.

El juicio arbitrario de la narradora se puede adscribir a su costumbre de vivir entre la miseria, como se expresó en el capítulo anterior, y con su nivel económico y social. Al mismo tiempo, tiene que ver con la visión del *otro* enunciada por J. M. Cortés, como aquel que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro cuerpo que no coincide con nuestras propias ideas (14). De esto se desprende que el chico sucio le provoque pena, y la madre no. El

primero se asocia con la infancia y a su vez con cierta vulnerabilidad; mientras que la otra tiene una carga simbólica vinculada con su carácter de madre y de mujer. Uno se relaciona con la inocencia, el otro con la culpa. Sin embargo, ambos son víctimas de una violencia sistémica, producto del pacto social de indiferencia del que ella participa.

Lo anterior se confirma, además, con las reacciones de la narradora frente a los personajes. Ante la falta de respuestas del chico sucio, confiesa que quiso sacudirlo y enseguida se avergonzó (Enríquez 16). En cambio, a la madre la apretó contra un árbol, la agarró del cuello y le enterró las uñas (31-32). El único momento en que siente por ella algo similar a la piedad, es cuando aparece el cadáver de un niño³³ y, a la luz de los detalles de su tortura, cuestiona si se trata de una venganza narco (24). «No podía estar dirigido a esa pobre mujer que había dormido frente a mi casa tantas noches, esa chica adicta que debía tener poco más de veinte años» (25). De manera que se evidencia cómo la culpa va abriendo paso a nuevas consideraciones en cuanto a la monstruosidad de la madre. Previo al crimen, las menciones se limitan a resaltar su aspecto enfermo a causa de su adicción, el cuerpo deforme debido al embarazo y la mala alimentación, y los rumores que la involucraban en reuniones de brujos.

Por otro lado, entre los grupos que se desplazan en el barrio Constitución y entablan una lucha por el territorio, se encuentran mininarcos, banditas de adolescentes ladrones, prostitutas y travestis. Una de estas últimas es Lala, quien se convirtió en la mejor peluquera del barrio y ya no se prostituye: «Hace años...decidió ser mujer y brasileña, pero había nacido

³³ El chico muerto que encontraron las autoridades en la calle Solís había sido torturado y degollado y le habían puesto la cabeza, pelada hasta el hueso, a un costado del cuerpo; tenía los párpados y el ombligo cosidos, la lengua mordida, las orejas arrancadas y el torso lleno de quemaduras de cigarrillo. Además, la policía confirmó un ataque sexual (22, 26).

hombre y uruguayo» (13). En la conversación sobre la monstruosidad de la madre del chico sucio, participa también Sarita, una travesti joven que se prostituye en la calle Solís. Este personaje se distingue por guardar discreción sobre los rumores del barrio al principio del relato, mas cuando ocurre el asesinato de Nachito cuenta que en su pueblo había pasado un crimen similar, pero con una nena: «La encontraron con la cabeza al costado, también, y muy violada, pobre almita, toda cagadita alrededor estaba» (29).

Sarita explica que se trata de narcos-brujos que hacen rituales para pedir protección: «Por eso le cortaron la cabeza y la pusieron del lado izquierdo. Creen que si hacen estas ofrendas, no los agarra la policía porque las cabezas tienen poder. No son narcos nada más, también están en la venta de mujeres» (30). Cuando le preguntan si creía que había narcos-brujos en Constitución, Sarita contesta que están *en todos lados* (ibíd.). Tal como Sarita, las personas del barrio callaron por un tiempo. Aquí vale destacar el pacto de silencio que surge a partir de la dinámica social y la relación entre brujería y narcotráfico. Como sucede en el cuento «Bajo el agua negra», para explicar la maldad del crimen se recurre a consideraciones inverosímiles que sin embargo resultan posibles. Una serie de conexiones que se repiten es la corrupción policial, el pacto de silencio comunal, el ritual del sacrificio y las cabezas como ofrenda o recurso de protección³⁴.

Asimismo, las creencias populares obtienen una relevancia particular, dado que se asocian con una tradición o mitología malvada. Si bien el cadáver que aparece no es el del chico sucio, el final de la historia sugiere que la madre entregó a sus hijos para lo que podría ser un sacrificio satánico. Esto último, que la comunidad vincula con narcos-brujos, resulta importante pues considera la idea de un *otro* que incluso los *otros* parecen desconocer. Es

³⁴ Recordemos que el altar de la iglesia está ocupado por la cabeza aún fresca de una vaca, clavada en un palo: «el ídolo» (169).

decir, que en un barrio donde imperan dinámicas basadas en una economía del miedo y la violencia (corrupción, narcotráfico, robo, prostitución), hay un margen todavía más perverso, desconocido, del que no se habla.

En estas exploraciones de una perversidad desconocida y fuera de la ley se instala el universo de la *deep web*, plasmada en el cuento «Verde rojo anaranjado» como una obsesión que consume a Marco. El relato se enfoca en la ausencia del cuerpo, esta vez como producto de la virtualidad, es decir qué sucede con aquél que existe únicamente en los confines de las redes cibernéticas. En la historia, la comunicación de Marco con la narradora se limita a un chat desde que decidió encerrarse con llave en su habitación y no se identifica por su nombre completo, solo usa la M. Lo más relevante de la historia, pertinente a este capítulo, es precisamente la *deep web*, una red de sitios clandestinos que no se indexan en los buscadores, donde se publican torturas y asesinatos, y se da el mercado ilegal de armas, drogas y cuerpos.

Entre los intereses de Marco está acceder al cuarto rojo, un *chat room* en el que se paga para ver y «se habla de una chica torturada a la que un hombre le revienta las tetas a patadas. Después la violan hasta matarla... sus gritos no se parecen a nada humano y son inolvidables» (181). También quiere conocer la *Real Rape Community*, un sitio que no tiene reglas en el que «se mata a chicos de hambre. Se los obliga a tener sexo con animales. Se los ahorca y, claro, se los viola» (ibíd). Si bien el cuento de «El chico sucio» arroja luz sobre la violencia desmedida contra niños y mujeres en una localización en específico y aún fallan las autoridades en impartir justicia, «Verde rojo anaranjado» expone los alcances de esta problemática en el contexto inclasificable de una red oculta que mantiene a los participantes en el anonimato, así sea el creador o el consumidor del contenido. Con esto, se manifiesta la incapacidad de las estructuras reguladoras de la ley y sus deficiencias a la hora de asegurar

el bienestar público y privado. En este relato el cuerpo se presenta como un objeto de consumo y la violencia, como agente principal del mercado.

En la medida en que Marco va desapareciendo en tanto a sujeto material que reduce cada vez más su comunicación con el mundo exterior, se va desvaneciendo también su madre, que ya no tiene contacto con él e intenta adormecer su tristeza por medio de un «sueño químico» (184). «Qué puede hacer, si él se niega al tratamiento, no puede echarlo, es su hijo, se siente culpable aunque a Marco nunca le pasó nada, ni ella ni su marido lo maltrataron, no sufrió abusos» (177). Con el distanciamiento voluntario de Marco, su lejanía y falta de conexión con el mundo material lo convierten, al igual que los antiguos amigos cibernéticos de la narradora, en un espectro fantasmagórico que prefiere olvidar; de manera similar sucedió con la maestra de historia de la protagonista, quien inventó una hija con la excusa de llevarla a su casa, y cuya existencia su madre mantuvo durante años por no contarle la verdad (183). En resumen, «Verde rojo anaranjado» no presenta un conflicto central sobre el cuerpo, sino más bien en cuanto a su ausencia. El cuento interroga los límites de la identidad y la existencia del sujeto una vez el cuerpo deja de estar en el mundo material, y solo se puede acceder a él mediante una representación, en este caso virtual³⁵. Si la vida de alguien se limita a intercambios lejanos y artificiales, como sucede en las redes, ¿no se convierte éste en un espectro fantasmal, dado que no existe un contacto físico con la realidad? Así, la aproximación sobre un futuro en el cual los humanos sean reemplazados por máquinas es sugerida por Marco durante su última conversación por chat con la narradora:

Cómo sabés que soy yo, dice (...) Ahora hay programas –escribe– que pueden reproducir a un muerto. Toman toda la información de una persona que hay

³⁵ Explica Enríquez en «El cuento por su autor», publicado en Página 12, que tenía deseos de escribir sobre la vida y la muerte online pero más que todo «la vida online como otro territorio de soledad y uno vagamente terrorífico también, porque la reducción digital y la posibilidad de desaparición y anonimato vuelven las relaciones virtuales en relaciones fantasmales»

diseminada por Internet y actúan con ese guión. No es muy distinto a cuando te mandan publicidad personalizada.

Si fueras una máquina no me dirías esto.

No –escribe–. Pero ¿cómo te vas a dar cuenta cuando sí sea una máquina?

No me voy a dar cuenta –le contesto–. Ese robot no existe todavía, sacaste la idea de una película.

Es una idea hermosa –escribe (Enríquez 183-184).

Así, el relato presenta una problemática en cuanto a los vínculos sociales en la era de los avances tecnológicos, a la vez que plantea la posibilidad de prescindir del cuerpo orgánico y que éste sea reemplazado por la inteligencia artificial, advirtiendo un colapso, o bien una transformación, de las relaciones interpersonales y un desafío para las estructuras del lenguaje, que se verán forzadas a redefinir conceptos como la intimidad o la consciencia.

En tanto al cuento que resta por discutir, «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo», se instala también un espectro, esta vez a partir de las visiones que experimenta el narrador sobre un niño asesino, incluido en su tour de crímenes y criminales. Como se indicó, este es el único relato protagonizado por un hombre, por lo cual la temática del cuerpo se atiende desde una perspectiva masculina, y en el caso de las mujeres aparece de una manera más solapada. Por un lado, la fijación que tiene el Petiso con matar exclusivamente a niños. Por otra parte, el desarraigo familiar marcado por un tono de desprecio contra su hijo: «Lo quería –al menos, eso creía–» (86). En el caso de su esposa, se cuestiona: «¿Quién era esa mujer desconocida... Todo era culpa del bebé. La había cambiado por completo» (90).

El narrador argumenta, pues, que su esposa está sugestionada con la figura del Petiso y que se había “transformado” después del embarazo precisamente por un miedo ilógico a la muerte súbita de la criatura. Asimismo, a su hijo recién nacido lo llama «el bebé», como si no fuese capaz de asimilar la relación paternofilial que debe asumir o se resistiera a enfrentar esa nueva realidad. Tampoco reconoce que es él quien desarrolla una fijación por el niño

asesino, hasta el punto de imaginárselo en sus recorridos por Buenos Aires. El final del cuento presenta al protagonista frente a la habitación fría y la cuna oscura del bebé: «parecía el cuarto de un chico muerto, conservado intacto por una familia en duelo. Pablo se preguntó qué pasaría si se moría, como parecía temer su mujer» (91). Por la conclusión del relato, se establece cierta conexión entre la violencia sin motivo del Petiso y el disgusto y el enajenamiento, también injustificados, que siente Pablo frente a su esposa y a su hijo, a quienes «sintió que no conocía» (ibíd.). De manera que su empatía por el asesino sugiere una especie de sucesión de la violencia³⁶. Con esto, se repite el motivo del contagio que aparece en otros cuentos, como en «Fin de curso», «La casa de Adela» y «Las cosas que perdimos en el fuego», aunque en este caso lo “maldito” no se transmite por el contacto o la exposición, sino que sucede a través de la aparición de un espectro centenario.

Así, el horror del cuerpo en Enríquez se configura en dos campos semánticos: uno surge a partir de las *presencias*: los espectros, los fantasmas, las apariciones; mientras el otro se manifiesta a través de las *ausencias*: mediante la muerte, la desaparición, el/lo que falta. Con estos acercamientos que se disponen como límites sobre el cuerpo, la autora plantea la interrogante: ¿cuál(es) nos asusta(n) más? La retórica del horror, en este sentido, funciona como un campo fructífero para reflexionar sobre el miedo y aquello que lo provoca, planteando un diálogo entre lo que resulta tenebroso, por su representación, y aquello que suscita el terror por lo que *significa*. Si bien los cuentos de Enríquez utilizan elementos y temas fijados por la tradición del género del terror, como lo son la casa “embruja”, los fantasmas, la maldición o el miedo al contagio, lo hacen en función de sacar a la luz aquello

³⁶ Resulta notable que tanto Pablo, como Juan Martín («Tela de araña») y Miguel («El patio del vecino») se encuentran en una posición equívoca en cuanto a la violencia de pareja: los tres personajes masculinos son abusadores emocionales y psicológicos que, inconformes con su relación, permanecen como perpetradores de la violencia, en sus respectivos casos.

que nos atemoriza por estar más próximo a nuestra realidad contemporánea, en este caso en específico la sociedad argentina: el miedo que albergan los espacios vacíos previamente ocupados (la ausencia), la falta o insuficiencia de la reivindicación de la pérdida (los desaparecidos), el temor al *otro* que nos devuelve una imagen de nosotros mismos (la pobreza, la desigualdad, la marginación) y que no se quiere aceptar.

El horror sobre el cuerpo, entonces, se presenta de varias formas, explorando temas como la muerte, la enfermedad, la violencia y la transformación física. Uno de los cuentos más recientes de Enríquez, publicado en el diario *Página 12*, trata sobre una mujer que tiene que someterse a una histerectomía y una vez culmina la cirugía decide reimplantar en su cuerpo el mioma extirpado. La narradora, sin nombre, como muchas de las protagonistas de sus relatos, cuenta sobre su menopausia “temprana” y las molestias que trae consigo: la piel seca, la aparición de las canas, la grasa que se acumula desordenadamente. En el relato, titulado «Metamorfosis» provisoriamente, un señalamiento constante es la insensibilidad de los especialistas, que aparecen como personas desalmadas que avisan las complicaciones a último minuto e informan siempre a cuentagotas. Sin embargo, el núcleo central de la historia es la lucha que se desata entre el cuerpo que se transforma y el sujeto que debe adaptarse, una vez más, a los cambios que no necesariamente responden a su deseo. Bien dice Enríquez que la menopausia es como una segunda adolescencia: «el cuerpo otra vez se rebela y una deja de reconocerlo». Conforme a la idea de esa falta de control, la narradora se subleva contra las incomodidades que impone la propia carne, apoderándose de un cambio que sí puede estar bajo su dominio: una forma perversa de reconciliación con el propio cuerpo.

A este respecto, la narradora de «Metamorfosis» se parece a aquella de «Nada de carne sobre nosotras» y a las Mujeres Ardientes de «Las cosas que perdimos en el fuego», y en cierto aspecto conjuga ambas representaciones (creación-apoderarse del cambio y porque

obtienen un cuerpo-“otro”). En cuanto al primero, se asimilan por su deseo de obtener un cuerpo ideal o imaginado, bajo sus respectivos términos, y los límites que están dispuestas a enfrentar para conseguirlo: una, dejando de comer, la otra reimplantándose un mioma bajo la piel. Con respecto al segundo cuento, se vincula con la temática del cuerpo toda vez que la mutilación y la transformación de éste se convierten en formas de resistencia y empoderamiento. Por último, la narradora de «Metamorfosis» se parece a la de «Nada de carne...» y a las Mujeres Ardientes («Las cosas...») puesto que cada una de ellas, mediante cambios voluntarios, obtienen un cuerpo “otro” con el fin de reapropiarse de sus corporalidades y desprenderse del “ideal” de mujer que sostiene el orden imaginario en el colectivo social. Así, plantean nuevas representaciones y subjetividades femeninas que buscan distanciarse del discurso opresor de la cultura dominante que impide y limita sus expresiones y experiencias en la sociedad latinoamericana actual.

Con el uso de elementos sórdidos y perturbadores, Mariana Enríquez presenta relatos que ponen de relieve la relación compleja que tienen los personajes con sus cuerpos -en su mayor parte mujeres- y cómo a partir de estos conflictos se afectan su identidad y su experiencia en el mundo. Uno de los asuntos que más se destacan, como se observó al inicio, es la violencia contra el cuerpo. La escritora argentina realiza en sus cuentos un diagnóstico social y político que apunta hacia las fallas estructurales y sistémicas que imponen limitaciones sobre el cuerpo de las mujeres y las sujetan a vivir en condiciones de violencia. Como resultado, se sitúan en contra de las prescripciones sociales y los discursos dominantes vinculados con lo femenino, los cuales pretenden definir bajo regulaciones normativas qué es ser una mujer y desplazan a todas aquellas que no actúan conforme a los preceptos políticos y culturales. Como resultado, el cuerpo funciona como un dispositivo de lucha y de

resistencia a partir del cual los personajes construyen sus propias subjetividades femeninas al margen de los discursos de control.

III

La monstruosidad femenina y el carácter abyecto de las mujeres en la retórica del horror

En *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) Mariana Enríquez configura un imaginario femenino mediante cuentos narrados o protagonizados por mujeres, que representan una conciencia subversiva frente a las convenciones tradicionales de género y la violencia que supone el orden simbólico patriarcal. En este sentido, la compilación de relatos cuenta historias sobre mujeres que se rebelan contra la violencia masculina y los valores corrosivos de la sociedad patriarcal, como la misoginia, el racismo, la homofobia y el antropocentrismo. Por lo tanto, como demostraré este capítulo, la monstruosidad femenina aparece como respuesta frente a estos discursos, toda vez que las protagonistas desafían las definiciones de “lo femenino” que imperan en la cultura dominante y pretenden sujetarlas a una vida de impotencia y marginación. Para ello, deberán emprender una búsqueda de su propia identidad que las llevará a descubrir el carácter abyecto de su deseo, así como las cualidades abyectas que configuran el orden simbólico.

Lo abyecto, según establece Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* (1988), se refiere a la reacción humana ante el desmoronamiento del significado, provocado por la pérdida de distinción entre sujeto y objeto o entre yo y el otro. En otras palabras, es aquello que se encuentra en los márgenes de lo socialmente aceptado, aquello que provoca atracción y repulsión a la vez, y que lleva al sujeto a ese lugar donde el sentido se desploma, donde su yo (*moi*) no es. (7). Ya que lo abyecto se presenta como una amenaza, el sujeto lo rechaza y trata de expulsarlo de sí para depositarlo al otro lado de una línea imaginaria que separa al yo de aquello que lo intimida. Pese a que lo abyecto debe ser excluido también debe ser

tolerado, puesto que aquello que amenaza la vida, según Kristeva, también ayuda a definirla. Posteriormente, dicha exclusión consistirá en un proceso necesario que el sujeto debe experimentar para poder ocupar el lugar que le corresponde en relación con lo simbólico (9-10).

Kristeva define lo simbólico y lo semiótico como espacios que se complementan, ambos necesarios para producir significación. El primero se refiere a los signos y el lenguaje, tiene que ver con el orden social establecido, y está arraigado a las leyes, normas y convenciones que comparten y componen una comunidad. Lo semiótico, por otro lado, antecede al lenguaje, se trata de aspectos primitivos del sujeto, sus pulsiones, emociones y deseos que priman en la dimensión del inconsciente y que no responden a una estructura lingüística. Esta distinción es necesaria a la hora de comprender el concepto de lo abyecto, puesto que consiste en aquello que la persona rechaza porque implica un desvanecimiento de los límites y/o márgenes de significación, y que debe excluir de sí para llegar a convertirse plenamente en sujeto. Este colapso de las fronteras, sin embargo, ofrece la posibilidad de sublevación y renacimiento.

Las figuras femeninas de esta compilación de cuentos encarnan identidades que no cumplen con el ideal tradicional de la mujer. En este sentido, los personajes femeninos no buscan reconciliación con lo doméstico, desestabilizan la imagen de la familia y problematizan los roles de género. Por tanto, devienen abyectos en la medida que no respetan fronteras, posiciones o reglas y amenazan el entendimiento de la realidad social. En la retórica del horror, lo abyecto se relaciona con lo monstruoso toda vez que alude a lo que José Miguel Cortés apunta como «un inventario de formas mentales» que responden a nuestros miedos o pesadillas del inconsciente y que se producen «con mayor grado de certeza que el orden natural y derivado de las evidencias interiores del hombre» (27). En este

contexto, presenta unas categorías de lo monstruoso y aquello que provoca temor partiendo de los estudios del inconsciente, según Freud.

Como miedos que acechan al ser humano, José Miguel Cortés distingue los siguientes. En primer lugar, la prevención del hombre frente a la sexualidad femenina en dos sentidos: uno tiene que ver con el riesgo de mutilación, proveniente del mito de la *vagina dentada*, el temor a la castración o a ser engullido por la mujer; el otro se relaciona con el miedo a la maternidad, a la posibilidad de que la mujer esté gestando un monstruo en sus entrañas. El segundo temor que distingue Cortés, partiendo de la teoría freudiana, es el miedo al cuerpo mutilado, específicamente a «la transgresión de las fronteras corporales (interior-exterior)» (ibid.); éste se asocia con una distorsión en la unidad del ser humano, en la cual se insertan el desorden, el caos y lo impuro (28). En esta última excepción, a su vez, se instalan el campo físico (la mutilación orgánica) y el campo psíquico («la pérdida de la razón y/o la confusión de la identidad») (ibid.).

A la luz de lo anterior, las monstruosidades que llamamos femeninas se construyen a partir de los miedos masculinos, puesto que se trata de mujeres que no se adaptan a las necesidades del hombre «primero como hija obediente, más tarde como esposa complaciente y, finalmente, madre sacrificada» (44-45). Por ello, el capítulo estará dedicado al estudio de las figuras de la madre, la mujer castradora y la bruja como representaciones femeninas que se articulan en contra de las demandas del simbólico patriarcal de la cultura. Así, para el desarrollo del siguiente análisis interesa enfocarnos en la figura de la madre ya que se relaciona con el orden semiótico postulado por Kristeva, expuesto en párrafos anteriores. En cuanto a la mujer castradora, conviene hablar de su representación en términos simbólicos, es decir, la mujer que atenta contra la integridad masculina, quien acecha al hombre toda vez que no participa de los roles de género y amenaza constantemente los límites que éstos

imponen. Para esto será relevante incorporar la figura de la bruja como categoría política. Como se estableció en capítulos previos, la imagen de la bruja se inserta en los cuentos de Enríquez como aquella mujer que se mantiene sola, es dueña de propiedades y cuya autonomía representa un desafío frente a los discursos de género y el orden simbólico patriarcal.

En cuanto a la construcción de la figura maternal abyecta interesa detenernos sobre las figuras de la madre (sobre)protectora, la madre ausente y la “desequilibrada” o la “loca”. El concepto de lo abyecto de Kristeva, además, se manifiesta en los relatos de Enríquez mediante imágenes de la abyección, un aspecto que guarda relación con el capítulo anterior de este estudio, puesto que tiene que ver con el rechazo del cuerpo desde un nivel elemental; es decir, aquello que provoca horror, asco y que, por tanto, se asocia además con fluidos corporales, como el excremento, la sangre, el vómito, las lágrimas, la leche, todo aquello que «desborda los límites del cuerpo» (Kristeva 93). Así, el presente capítulo irá sobre la figura materna y sobre las representaciones de la mujer como amenaza. Por otro lado, abordará las imágenes de abyección que aparecen en los relatos, así como los espacios que transgreden fronteras, denominados “liminales”. Finalmente, se discutirá brevemente aquellas figuras terciarias que devienen abyectas en sus representaciones, entre las cuales incluiremos algunos personajes masculinos. En conclusión, se considerará el proceso de escritura y su vínculo con la abyección para plantear el género del horror como terreno propicio para ensayar lo abyecto, en el sentido en que se convierte en una proyección simbólica de nuestros miedos y/o fantasmas sin la necesidad de experimentarlo de primera mano.

En los cuentos de Enríquez ninguna de las protagonistas es madre, sólo aparecen como personajes secundarios o figuras de fondo sin voz propia que se presentan desde el punto de vista de las narradoras. Tradicionalmente, el horror asociado a la figura maternal se

vincula con la representación de la madre que es monstruosa por ser sobreprotectora, aquella que excede los límites como cuidadora de la vida y cuyo carácter posesivo dificulta o previene que su hijo/a se desarrolle plenamente como sujeto independiente. En *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), la figura de la madre sobreprotectora aparece en los cuentos «Verde rojo anaranjado» y «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo», el único cuento narrado desde un punto de vista masculino.

La esposa de Pablo, el protagonista, es una madre primeriza que desde el parto hace seis meses se ha convertido, a juicio del marido, en otra persona: «Temerosa, desconfiada, obsesiva» (Enríquez 86). Según argumenta Pablo, durante los años previos al bebé, su esposa era una mujer valiente, a quien le gustaba aventurarse en actividades que le provocaran adrenalina y hablaba con él de todo tipo de temas. «Ahora todo era distinto. Ella ya no lo escuchaba, por ejemplo (...) no quería tener sexo (...), sólo hablaba del bebé (...) no se animaba a dejarlo dormir solo, le tenía miedo al “síndrome de la muerte súbita”» (ibid.). Ya no se confesaban las cosas sin miedo, como solían hacerlo hace dos años atrás (85). Por eso, se molestó al no poder contarle a su esposa que durante su tour de crímenes había visto el espectro del Petiso Orejudo, un asesino de niños que había aterrorizado a la Argentina hacía más de medio siglo.

Una vez se aparece el fantasma del niño asesino, Pablo lo reconoce de inmediato y no tiene duda de que se trata de Cayetano Santos Godino, apodado como el Petiso Orejudo: «Era él, sin duda, inconfundible» (81). El hallazgo de su reconocimiento inmediato genera impacto, ya que Pablo sólo llevaba haciendo el tour de asesinos prominentes por un período corto de dos semanas. Sorprende aún más por su atracción hacia esa historia en particular y porque acababa de tener un hijo a quien obstinadamente llamaba «el bebé», en lugar de Joaquín. Asimismo, admite no recordar por qué había deseado tener un hijo y confiesa no

reconocerlos a él ni a su esposa: «Lo quería -al menos eso creía-, pero el bebé no le prestaba demasiada atención, aún estaba aferrado a su madre, y ella no ayudaba, no ayudaba para nada» (86); «Todo era culpa del bebé. La había cambiado por completo» (90); «Su mujer y su hijo dormían en la cama, juntos. Sintió que no los conocía» (91).

En *Los poderes de la perversión* (1982), Kristeva desarrolla una teoría psicoanalítica en la que distingue lo semiótico en cuanto a la relación entre madre e hijo para hablar de aquello que “mueve” al individuo en un sentido pre-Edipal y pre-lingüístico. Es decir, lo semiótico se asocia a lo más primitivo de los instintos, tiene que ver con los deseos y las pulsiones que rigen al individuo antes de convertirse plenamente en sujeto e insertarse como tal en la sociedad y en la cultura (lo Simbólico). Para ello, durante su desarrollo, el infante deberá enfrentarse a un proceso de diferenciación y separación de la figura materna. A continuación, será necesario describir este proceso en el cual el niño se separa de la madre, puesto que a partir de ahí se genera el sentido de abyección. Al principio, el infante se encuentra inmerso en una unión simbiótica con la madre en la cual no es capaz de distinguir claramente entre sí mismo y la figura materna. En la medida en que se desarrolla y se separa gradualmente de la madre irá obteniendo su sentido como individuo autónomo y diferenciado. Así, «[L]a abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos» (13).

Así pues, para el/la niño/a este proceso de separación está marcado por la angustia y el conflicto. En sus términos, «yo estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte» (10). Esta experiencia de diferenciación a la que debe atenerse para conformar su identidad provocará en el infante un sentimiento de pérdida y alienación, lo que genera como consecuencia la abyección. En el contexto de la relación madre-infante, en síntesis, la abyección se refiere a la experiencia de rechazo hacia aquello que se ha considerado como

parte de uno mismo pero que se ha excluido para establecer la identidad individual. «Pablito clavó un clavito...» contempla en la prematura relación madre-hijo la idea de que la madre se exceda en sus cuidados y no permita que el infante se desprenda de la figura materna y forje su propia identidad. En *Los poderes de la perversión*, Kristeva discute la dualidad madre-hijo y el miedo que experimenta el sujeto frente a la posibilidad de que se pierda su identidad por completo en la de su madre.

Se trata precisamente de los ritos de la impureza y sus derivaciones que, al fundarse en el sentimiento de abyección y al converger todos hacia lo materno, tratan de simbolizar esta otra amenaza para el sujeto que es el sumergirse en la relación dual donde corre el riesgo ya no de perder una parte (castración) sino de perderse entero como ser viviente (87).

En el relato la figura de la madre sobreprotectora viene a justificarse con el temor que la madre siente ante la idea de un asesino que mata niños, con quien su marido desarrolla una fijación enfermiza. Frente a su actitud temerosa y obsesiva después del nacimiento del niño, «[A] veces, Pablo se preguntaba si no estaría sufriendo una depresión posparto» (Enríquez 86). Sin embargo, la fijación que sostiene con el Petiso Orejudo apunta a una obsesión de parte del protagonista: «Él no creía que fuera así. Sucedió que los otros asesinos del tour macabro por Buenos Aires eran aburridos (...). El Petiso era distinto. Era raro. No tenía más motivos que su deseo...» (87). Si bien la madre adviene abyecta en tanto a su carácter de sobreprotectora, el Petiso es quien encarna la máxima representación de abyección pues se trata de un criminal que mata niños solo por placer³⁷ (85). El temor se evidencia una vez Pablo le cuenta a su esposa acerca de uno de los atentados del niño asesino y ella se levanta enojada «gritándole que nunca más le hablara del Petiso, nunca más, por ningún motivo. Se lo había gritado mientras abrazaba al bebé, como si tuviera miedo de que el Petiso se

³⁷ Sobre el carácter abyecto de los personajes secundarios iremos más adelante.

materializara y lo atacara» (87). Si bien esto evidencia el temor que siente la madre ante la figura del niño asesino también sugiere que sienta miedo hacia Pablo y su obsesión enfermiza con el Petiso.

La figura de la madre sobreprotectora se conjuga con la representación de la madre ausente en «Verde rojo anaranjado». Aquí una madre se resigna a vivir a la sombra de su hijo, quien padece una extraña enfermedad psicológica que lo hace evitar todo tipo de contacto físico y social. Por ello, Marco se encierra con llave en su habitación y sólo mantiene contacto con el mundo exterior mediante *Messenger*, un programa de mensajería instantánea que existió durante el cambio de siglo. Una vez Marco decide aislarse, le indica a su madre (por mensaje de texto) que no lo espere ni intente verlo. Aunque al principio se resistió e intentó dejarlo sin comida y sin internet, eventualmente cedió a su decisión, y pasó a convertirse en la madre abnegada que se dedica a prepararle las cuatro comidas, que le deja siempre frente a su puerta en una bandeja (176): «Qué puede hacer, si él se niega a tratamiento, no puede echarlo, es su hijo, se siente culpable aunque a Marco nunca le pasó nada» (177). Así, sus días se reducen a la función de cuidadora, mientras que en las noches toma somníferos para paliar su insomnio. Él se convierte en una figura ausente por voluntad, ella por consecuencia.

Si bien Marco se mantiene “conectado” a través de la computadora, se desconoce qué tipo de conexión mantiene su madre con la esfera social, viendo que se dedica únicamente al cuidado de su hijo. La madre de Marco se convierte en una figura abyecta en cuanto a sus límites de relación con el mundo externo, pero también porque permite y perpetúa el estado de aislamiento de su hijo, tal como la figura materna que sobreprotege y retiene al hijo de insertarse en el orden social (Simbólico). A grandes rasgos, la madre de Marco se parece a la maestra de Historia que inventó una hija, toda vez que se obstina en la existencia de un ente fantasmagórico. Por otro lado, la descripción de Marco, desde el punto de vista de la

narradora, sugiere que se está convirtiendo en algo que no es humano. Esto sucede en términos físicos: «parecía un pájaro en cuclillas sobre la cama, con las manos demasiado grandes y las uñas largas» (175), así como también se menciona en términos generales: «la gente triste no tiene piedad (...) la voluntad de él es monstruosa» (176).

Como se sabe, desde una perspectiva general, el fracaso de la madre en cuidar, proteger y criar a los hijos conforme a los suscriptos y expectativas sociales, la hacen ver como la responsable de las desviaciones o monstruosidades que éstos lleguen a conformar. De ahí el temor relacionado con la maternidad del que habla J. M. Cortés: es el miedo a que se esté produciendo un monstruo en potencia (27). En «Verde rojo anaranjado» se manifiesta esta problemática sin posibilidad de intervención por parte de la madre. Primeramente, porque su hijo ya se distanció del orden semiótico y se encuentra formado plenamente como sujeto dentro del orden simbólico: éste ya desarrolló su yo (*moi*) consciente y se encuentra inmerso en el lenguaje de la sociedad y de la cultura. En segundo lugar, y a partir de ahí, Marco ha decidido aislarse de ese mundo que conoció a través de sus padres, para insertarse en otro plano de relación con el exterior (el mundo virtual) en el que no priman las leyes sociales y/o naturales que lo formaron como sujeto.

Hasta el momento, «Pablito clavó un clavito...» aborda el conflicto de la maternidad desde la psicosis y/o la depresión posparto, según la perspectiva del protagonista; mientras «Verde rojo anaranjado» sugiere que la madre experimenta un trastorno depresivo a causa del aislamiento de su hijo. En «El chico sucio» y «Bajo el agua negra», en cambio, la figura maternal aparece como conflictiva en cuanto a su rol de cuidadora en contextos de precariedad y desigualdad social. La madre embarazada del chico sucio y la toxicómana embarazada («Bajo el agua negra») son incapaces de salvaguardar la integridad y el bienestar de sus hijos en un entorno social que las obliga a vivir en la miseria y las lleva a sumergirse

en la adicción. Como recordaremos, ambas son personajes monstruosos en cuanto a su apariencia, pero su monstruosidad también se refleja en la tentativa de estar gestando un monstruo, como apunta Cortés, un ser que la devora y se alimenta de sus entrañas (27). En este caso, la figura monstruosa aparece en los personajes femeninos como aquello que ya se materializó y, a su vez, sugiere una genealogía de lo monstruoso.

Si en «Verde rojo anaranjado» y «Pablito clavó un clavito» aparecen la madre ausente y la madre sobreprotectora como síntomas de trastornos emocionales que podríamos llamar fantasmas o monstruos del interior, en «El chico sucio» y «Bajo el agua negra» las figuras maternas conviven con monstruos y/o se mueven entre fuerzas externas monstruosas. En el primero («El chico sucio») la madre embarazada vive a la intemperie con su hijo de cinco años y el final de la historia sugiere que “los ha entregado” a una entidad desconocida. Sin embargo, desde las banditas de adolescentes ladrones y niños limpiavidrios, hasta los altares del Gauchito Gil que pueblan el barrio, constatan la problemática del desamparo infantil y evidencian la precariedad de las condiciones de crianza a las que se atienen las madres solteras sin un espacio doméstico seguro. Un conflicto similar presenta «Bajo el agua negra», donde se sugiere que una joven embarazada tendrá un hijo con sus mismas deformidades, producto del consumo de agua contaminada.

Ya que la abyección se refiere a lo que existe en los límites de lo que una sociedad considera aceptable y, por tanto, se excluye o se aparta, en los últimos relatos discutidos ambas mujeres embarazadas devienen abyectas por partida doble. Primeramente, en cuanto a personas que configuran una clase social que ha sido desplazada y, con ello, devaluada de su condición de sujeto; asimismo, por tratarse de personas que, por vivir en la calle, desafían las distinciones de impureza entre lo exterior y lo interior. Este último asunto se intensifica viendo que son mujeres con problemas de adicción que no cuidan su estado de embarazo. En

este sentido, atentan contra sus propias fronteras corporales y, a su vez, contra aquéllas de un tercero.

La compilación de cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* está atravesada por figuras femeninas que se sitúan en un lugar de oposición y de poder frente a las convenciones de género impuestas por el orden simbólico patriarcal. Ya sea como narradoras, protagonistas o personajes claves en la trama, en los relatos aparecen niñas («La hostería», «La casa de Adela», «Fin de curso») y/o jóvenes («Los años intoxicados») que manifiestan un desafío a los roles de género, una diferencia en cuanto a los modelos de belleza imperantes y una sexualidad libre que busca desprenderse de los moldes circunscritos de la femineidad. Asimismo, aparecen representaciones de mujeres que se encuentran en relaciones de pareja conflictivas («Tela de araña», «El patio del vecino», «Pablito clavó un clavito», «Nada de carne») o mujeres que optan por una vida solitaria («El chico sucio», «Bajo el agua negra»), desde un punto de vista que a la vez normaliza y problematiza dichas categorías.

Como establecimos al principio, lo abyecto tiene que ver con aquello que cruza o amenaza con cruzar la frontera del entendimiento, lo que perturba la identidad, el sistema y el orden. En este sentido, la función de lo monstruoso es similar, ya que presenta un enfrentamiento entre el orden simbólico y aquello que amenaza su estabilidad. Al hablar de fronteras nos referimos, por ejemplo, a lo humano y lo inhumano, lo natural y lo sobrenatural, el bien y el mal y/o la dicotomía de género (aquél que no se “adapta” a sus roles). Por tanto, se trata de lo rechazado, aquello que se excluye para mantener la cohesión del “yo” o de la sociedad. Sin embargo, eso que debe ser expulsado también conforma y define al sujeto y, al estar íntimamente ligados, amenaza constantemente con resurgir. Así pues, el concepto de lo abyecto que postula Kristeva posee una vertiente que no es del todo negativa, puesto que abre

un espacio para la resistencia y el desafío de las nociones de género que dominan en la sociedad actual.

En el libro de Enríquez, el primer momento en que aparece el término “monstruo” es para hacer referencia a la madre del chico sucio (13) para indicar que «hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos» (14). Su monstruosidad está asociada, entonces, a su codicia y a su carácter de madre irresponsable. La segunda ocasión, es para aludir a las preferencias sexuales de Florencia: «A ella nunca iban a tratarla de puta, eso lo tenía clarísimo... A ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma, quién sabe qué cosas» (36). Hasta aquí, la monstruosidad femenina está vinculada a la función reproductora de las mujeres o en relación con sus deseos sexuales. Ambas resultan abyectas puesto que provocan repulsión, en sus respectivos contextos: desobedecen a las reglas de clasificaciones propias del discurso dominante.

La tercera aparición del concepto de lo monstruoso aparece en «La casa de Adela»: «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» (66). Entre los personajes femeninos, una de las figuras que resulta más abyecta es Adela, comenzando por la descripción que provee Clara, en la que distingue primeramente lo que tiene y lo que le falta. En primer lugar, resalta el estatus social y los bienes materiales de Adela, puesto que revelan un contraste de clases entre su familia y las del resto del barrio Lanús. Por otro lado, la narradora indica que se hicieron amigos de ella porque Adela tenía un solo brazo: «O a lo mejor sería más preciso decir que le faltaba un brazo. El izquierdo. Le faltaba desde el hombro; tenía ahí una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía para nada» (66). Como indicamos al principio, uno de los temores principales del ser humano que identifica Cortés –a partir de la teoría del inconsciente de

Freud— es el temor al cuerpo mutilado o a «la transgresión de las fronteras corporales (interior-exterior)» (27). En este sentido, Adela resulta monstruosa porque cuestiona los parámetros de lo que debe ser un cuerpo “normal” y, por tanto, representa un desmoronamiento de la integridad física y lo que ésta significa.

En cuanto al concepto de la “falta”, en «La abyección de sí» Kristeva señala que «sería la experiencia culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida fundante de su propio ser» (12). En otras palabras, la única forma en que el sujeto puede conformarse es en la medida en que se pierde a sí mismo. A partir de ahí, el reconocimiento de la falta provoca un deseo como respuesta. Aunque su marco teórico vincula el concepto de “falta” principalmente al campo de la literatura, es necesario constatar que ésta es percibida como aquello que propicia el deseo y la creatividad, pero que, a su vez, representa una fuente de angustia y dificultad. La falta del brazo de Adela, en este sentido, la lleva a crear historias en torno a la pérdida de su brazo con el propósito de configurar la falta como un poder y no como un impedimento. «No nací así... Y entonces ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho. A veces contaba que la había atacado su perro, un dóberman negro llamado Infierno» (Enríquez 66). Como establecimos, historias como éstas la harían ver como una sobreviviente en lugar de una víctima.

A esto debemos añadir que a Adela le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Una vez más, hace del objeto de su falta una fuente de empoderamiento toda vez que se enfrenta a quienes demostraban miedo o asco: «era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas» (ibid.). Mientras que Adela hace de su carácter abyecto una fortaleza, invita (en el caso de Clara y Pablo) u obliga a los demás a enfrentarse con su propia abyección, ese estímulo de repulsión que atrae a la vez que intimida. Por otro lado, su

condición monstruosa se acentúa cuando la historia revela que la niña veía sombras, escuchaba voces y era quien experimentaba una íntima y extraña conexión con la casa abandonada. Si bien Adela transgrede las fronteras corporales en términos físicos, también lo hace en un plano psíquico o mental; su relación inexplicable con fuerzas intangibles la hacen un ser más abyecto aún.

Un caso similar sucede con Marcela, en «Fin de curso». En este cuento una chica sufre episodios de autolesión a causa de un espectro que ve y que la obliga a hacerse daño. La joven se arranca las uñas con los dientes, se mutila el rostro con una navaja y se arrancaba el pelo de la cabeza y las pestañas. Parecida al personaje de Adela, la repulsión que provocan las mutilaciones en su cuerpo se aúna con un trastorno mental que la hace ver cosas que nadie más puede percibir. Ya que sufría los episodios en público, frente al salón de clases, la transgresión de las fronteras corporales que representa la automutilación se intensifica con sus “visiones”, puesto que pone en entredicho las concepciones de la realidad.

En el relato, Marcela experimentaba temblores y sobresaltos, «sacudía las manos en el aire como si espantara algo invisible, como si intentara que algo no la golpeará. Después empezó a taparse los ojos mientras decía que no con la cabeza» (120). Se repite, además, a través de la narradora, la noción de lo monstruoso que atrae y a la vez repele: «Los profesores lo veían, pero trataban de ignorarlo. Nosotras también. Era fascinante. Ella se derrumbaba en público sin pudores y a *nosotras* nos daba vergüenza» (ibid.) (énfasis original del texto). En este sentido, las reacciones de Marcela aparecen bajo un registro prelingüístico (vinculado con la madre), ya que actúa a favor de las pulsiones elementales y rechaza los sentimientos de culpa o vergüenza arraigados al orden social (o la Ley del padre). En *Los poderes de la perversión*, Kristeva presenta el caso de las personas que defecan públicamente en India para demostrar que en diferentes contextos culturales los discursos censuran distintas prácticas y

que éstas, a su vez, responden al orden semiótico y/o al orden simbólico. La ausencia de “pudor” se asocia con lo materno, puesto que es en la relación madre-infante cuando se experimenta una plena libertad del cuerpo, sin vergüenza de sus pulsiones y desechos.

Se trata de una forclusión brutal que evacúa esos actos y esos objetos de la representación consciente. Parecería que se hubiera instalado un clivaje entre el territorio del cuerpo por un lado, donde reina una autoridad sin culpabilidad, una especie de fusión de la madre y de la naturaleza, y por otro lado todo un universo de prestaciones sociales significantes donde entran en juego la molestia, la vergüenza, la culpabilidad, el deseo, etc. –el orden del falo (100).

A partir de esto, Marcela adviene abyecta debido a que su falta de pudor no responde a las categorizaciones de “culpa” o “vergüenza” impuestas por el orden social (del Padre), sino que se sitúa en un plano presimbólico y prelingüístico en el que priman las pulsiones elementales y los deseos del inconsciente. Por ello, una figura que obtiene la máxima expresión de libertad es la chica del bosque en «Los años intoxicados». Según cuenta la narradora, una noche que regresaban en ómnibus de sus escapadas en la capital, una chica le pidió al chofer que se detuviera cerca de un bosque, donde no había parada predestinada. Ante el cuestionamiento de un hombre que iba de pasajero, «la chica, que era de nuestra edad y tenía el pelo atado en una cola de caballo, lo miró como una bruja, como una asesina, como si tuviera poderes» (Enríquez 53). La chica se convierte en un emblema para las tres jóvenes, por su mirada, su misterio, su imponentia: «Nunca nos olvidamos de esa mirada y de esa chica. Nadie le iba a hacer daño, de eso estábamos seguras: si alguien podía ser dañino, era ella» (ibid.).

Además de la “maldad” y el misterio que representaba la chica del bosque, la narradora comenta que «no era la hija de nadie esa chica» (54). Este detalle es significativo, ya que las jóvenes experimentaban situaciones conflictivas en el espacio doméstico y aspiraban a una vida desprendida del seno familiar, «de los padres quejosos a quienes

despreciábamos más que nunca» (51). Si bien la búsqueda de la identidad y de la independencia es característica de la etapa adolescente en muchos casos, la chica del bosque se convierte en un modelo a seguir porque representa la libertad y la autonomía de las cuales ellas no gozan plenamente. Desde un punto de vista teórico, una vida desentendida de la autoridad de la madre (lo semiótico) y de la ley del padre (lo simbólico) implicaría la —de más imposible— existencia de un sujeto que no se rige por las leyes de la naturaleza ni de la sociedad.

Si bien la chica del bosque se convierte en un emblema de la libertad que caracteriza la figura de la bruja, también el personaje de Natalia, en «Tela de araña», obtiene dicha representación por su manera de ser independiente y su conexión con la naturaleza. Asimismo, en la trama de este relato dos personajes antagónicos se revelan complementarios en su trayectoria por la abyección. La narradora es una mujer que se casó apresuradamente y, pese a reconocer el fracaso de su decisión, lleva a su marido a conocer a su familia inmediata en Corrientes «para ver si otros ojos conseguían transformarlo» (94). Desde el principio el cuento establece el proceso de abyección por el que pasa la narradora: después que su madre muere en un accidente cuando ella tenía diecisiete años, cuenta que se sentía abandonada y que por eso se enamoró muy rápido y se casó en seguida, adoptando una vida de esposa sumisa en la ciudad capital. En cambio, su prima favorita, Natalia, si bien residía aún con su familia en Corrientes, vivía desprendida de cualquier autoridad paternal o masculina, «tiraba las cartas, sabía de remedios caseros y, sobre todo, se comunicaba con espíritus» (95). Hasta aquí, resulta pertinente observar la influencia de la figura materna —o su ausencia—, ya que a partir de la teoría psicoanalítica de Kristeva se establece que ésta representa la libertad de las emociones primarias, mientras el padre, en términos simbólicos, se vincula con la represión y la culpa.

Con lo anterior, la narradora se convierte en una mujer abnegada que suprime sus deseos para evitar el disgusto de su marido, mas imagina, en diversas ocasiones, escenarios de su muerte: darle una poción o un veneno (95), entregárselo a los militares de Stroessner (101), clavarle un destornillador en el cuello (108) o que se quedara dormido con un cigarrillo y ardiera en llamas en la cama (110). Por su parte, Natalia disponía de los hombres a su gusto, subsistía económicamente con su negocio de artesanías y su mayor preocupación eran las visiones que tenía, debido a que no sabía si eran eventos que habían ocurrido o que iban a pasar. La narradora se encuentra en un estado de abyección puesto que rechaza unas condiciones de vida que sin embargo se ve limitada a continuar. Natalia, por otro lado, aparece como una figura abyecta desde el punto de vista de Juan Martín porque representa una amenaza frente a sus nociones de género y el rol que ocupa la mujer en la sociedad. Esto sucede porque se encuentra fuera del control del hombre y, como advierte J. M. Cortés, «aquella que intenta un camino propio o independiente, pasa a ser vista y tratada como un ser sexualmente insaciable», se convierte en un peligro y una amenaza (45). El punto de encuentro entre estos procesos de abyección se establece en la medida que la historia sugiere una sororidad femenina que se compromete en eliminar –o en este caso, hacer desaparecer— al sujeto que causa la agonía y la represión³⁸.

Otro personaje que se encuentra en una relación de pareja inestable es Paula («El patio del vecino»), mas su proceso de abyección no se asocia con ese vínculo. Si bien es cierto que la protagonista rechaza los comportamientos de Miguel y planifica dejarlo una vez se licencie (138), su verdadero encuentro con la abyección sucede con su propia imagen. Con esto, nos

³⁸ Con esto último, tiene relevancia mencionar que el relato concluye con historias de desaparecidos. Además, la narradora observa que en el hotel eran todas mujeres (114). Quiere decir que los únicos hombres que frecuentaban el lugar eran los camioneros, que solo pernoctaban en el hotel. De ahí se sugiere que la sororidad femenina no solo incluye a Natalia y a la narradora, sino que se da un pacto entre todas las mujeres del cuento.

referimos a la visión que tiene Paula de sí misma, la cual piensa que le adjudican también los demás. Como recordaremos, la protagonista es despedida de su trabajo por negligencia, asunto que la lleva a sumirse en una depresión que acaba por consumirla.

Paula había dejado de ser una santa —la trabajadora social especializada en chicos de riesgo, tan maternal y abnegada— a ser una empleada pública sádica y cruel que dejaba a los chicos tirados mientras escuchaba música y se emborrachaba; se había convertido en la directora malvada de un orfanato de pesadilla (147).

Kristeva argumenta que, muy diferente a lo siniestro, lo abyecto es más violento, toda vez que «se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos» (13). En este sentido, Paula experimenta un conflicto interno que la conduce a dudar de sus instintos, su propósito y su razón de ser: se desconoce. Sin embargo, su proceso de “aceptación” no tendría que ser del todo negativo, ya que puede servir de impulso para un nuevo comienzo. En palabras de Kristeva: «Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo» (12). Con esto, Paula se enfrenta a una visión de sí misma que la atemoriza, no obstante sirve como estímulo para confirmar su vocación y decidirse a salvar al chico que vio encadenado en el patio del vecino. Si bien el final del cuento sugiere que no tiene escapatoria de los fantasmas de su mente, la decisión de salvar al chico indica que se atrevió a enfrentar sus miedos, aunque eso implicara —y esto lo hace todavía más importante— ir en contra del deseo de Miguel. «Lo abyecto es la violencia del duelo de un “objeto” desde siempre perdido» (24).

En ese proceso de enfrentarse a los temores personales como un método de insurrección se encuentra también el personaje de Marina, de «Bajo el agua negra». La suya es una búsqueda del sentido que tampoco encontrará reconciliación, ya que las fuerzas externas que intenta combatir están fuera del alcance de su entendimiento. La abyección de

Marina, en primera instancia, se asocia con aquella que identificamos en el personaje de Natalia. Es una mujer que se vincula con lo monstruoso pues su conducta es vista como antinatural, toda vez que abandona su “rol” femenino y desafía las normas dominantes de género. Esto surge mediante su rechazo a la institución familiar y los parangones normativos de la sociedad, revelando, por tanto, la fragilidad del orden simbólico patriarcal y sus fronteras.

Como recordaremos, este es el único relato que incorpora fuentes basadas en la mitología lovecraftiana. Con esto, presenta una comunidad cimentada en una religión antigua, cuyos adeptos son unos sujetos deformes debido al consumo de un agua contaminada, de un río negro que divide la villa de la ciudad, y donde se presume que subyace un dios arcaico. Desde un punto de vista teórico, los habitantes de la Villa Moreno son los sujetos más abyectos de la compilación. En primer lugar, son sujetos que transgreden las fronteras corporales en cuanto a sus cuerpos mutilados y deformes. Asimismo, la historia revela que tienen un lenguaje que es desconocido para los demás, pues se remonta en una religión arcaica basada en la abominación y la perversidad. Es decir, si lo abyecto es pre-simbólico –antes del lenguaje–, estos sujetos representan el colmo de la abyección puesto que desafían un orden lingüístico; algunos de ellos poseen limitaciones del lenguaje mientras que otros están privados de éste. Por último, se encuentran segregados del ámbito social y participan de unas creencias populares que no responden al orden convencional cultural. En este sentido, son sujetos que amenazan los límites físicos –en términos corpóreos– y en los márgenes culturales –separados de la sociedad–.

Los personajes de Natalia («Tela de araña») y Marina («Bajo el agua negra») guardan correspondencias con Silvina y las Mujeres Ardientes («Las cosas que perdimos en el fuego») y la narradora de «El chico sucio» en la medida en que desafían las normas y expectativas de

género tradicionales. En el caso de la narradora de «El chico sucio» se trata de una mujer que opta por mantenerse sola, distanciándose de cualquier orden masculino, pero también alejándose del núcleo familiar, buscando autonomía especialmente de la figura materna. Además de perseguir una vida segregada y solitaria, la narradora experimenta la abyección situándose en el barrio más pobre y peligroso de la ciudad capital, enfrentándose a diario con la miseria y la marginación de los sectores más desprovistos: ladrones, miniarcos y adictos que viven en las calles. Su respuesta frente a este escenario, sin embargo, más que ser de rechazo es de indiferencia; le gusta vivir en ese barrio porque la hace sentir alerta, mas reconoce que «me daba cuenta de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas» (Enríquez 19). Su monstruosidad está vinculada, por tanto, a la costumbre con que observa la pobreza y la desgracia ajena³⁹.

El conjunto de personajes expuestos en el párrafo anterior guarda relación en tanto a que se pueden clasificar bajo la figura de la bruja como categoría política, variante que proponemos frente a la clasificación de «la amenaza seductora o la mujer castradora» postulada por Cortés. Es decir, son ejemplos de mujeres que «escapan al papel pasivo y dependiente que los dictados del varón pretenden otorgarles» (44). Esto significa que no siguen el modelo tradicional de la mujer que adapta las etapas de su vida a partir de las necesidades del hombre. En palabras de Cortés, «primero como hija obediente, más tarde como esposa complaciente y, finalmente, madre sacrificada» (44-45). En un contexto político, esto puede interpretarse como una crítica a las formas de poder que buscan reprimir o silenciar a los disidentes del discurso patriarcal. En estos parámetros se insertan también

³⁹ Precisamente, lo abyecto encuentra su máxima expresión en el contraste que surge de su vida acomodada – situada en una casa de la antigua aristocracia—frente a la pobreza que impera en el resto del barrio. Este tema lo abordaremos más adelante en el análisis de los espacios liminales.

las Mujeres Ardientes («Las cosas que perdimos en el fuego»), quienes se rebelan contra la violencia machista con un método que, si bien es perturbador, sucede así porque las circunstancias sociales que enfrentan son perturbadoras.

En su análisis sobre la regulación de las diferencias sexuales en ciertas culturas, Kristeva argumenta que:

siempre se observa que el intento de establecer un poder macho, fálico, se ve poderosamente amenazado por el no menos violento poder del otro sexo, oprimido (¿recién ahora?, ¿o no lo suficiente como para las necesidades de sobrevivencia de la sociedad?). Este otro sexo, el femenino, se va tornando sinónimo de un mal radical que debe ser suprimido (95).

En el caso de las Mujeres Ardientes, una serie de eventos de violencia machista se desencadenan de tal manera que producen una reacción de resistencia extrema. El acto de quemarse a sí mismas emerge como un método de protesta definitiva, ya que su cuerpo pasa a ser uno diferente y, asimismo, provoca un deseo diferente en los demás. Las mujeres del movimiento radicalista son abyectas en la medida en que transgreden las fronteras corporales y quiebran las categorías culturales de lo que significa ser una mujer. Se trata de un cambio radical de paradigma, en el cual se obtiene una nueva femineidad a partir de un nuevo cuerpo. Por otro lado, son personajes que se vinculan directamente con la figura de la bruja por su protesta activamente política, porque son perseguidas por sus actos de rebelión contra la desigualdad de género y por utilizar el fuego como recurso de su proyecto de lucha y emancipación.

En términos generales, *Las cosas que perdimos en el fuego* presenta múltiples escenarios y recursos que aluden al concepto de lo abyecto, según estudiado por Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión*. Uno de los cuentos en los que se ejemplifica materialmente lo abyecto es en «Nada de carne sobre nosotras», ya que la trama se desarrolla en torno a una calavera que se convierte en motivo de obsesión de la narradora. Como

expusimos en capítulos anteriores, la historia concluye con la salida de la narradora en busca de las otras partes del cuerpo para completar a Vera. Sobre los límites que puede representar el cuerpo, Kristeva argumenta que: «El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia—es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto» (11). Con esto, quiere decir que, si lo abyecto es aquello que genera una reacción de rechazo, con el cadáver se materializa su máxima expresión, puesto que no es “yo” (*moi*) quien rechaza o expulsa, sino que “yo” (*moi*) es expulsado (10). En este sentido, el cadáver atrae y repele, evidencia un desmoronamiento de las fronteras corporales. Ante la visión de un cadáver se refleja la fragilidad de la carne y de la vida; mas se goza del espectáculo de una muerte que nos estremece pero que aún no es la nuestra.

Lo abyecto es la repulsión que sentimos hacia aquello que amenaza la integridad del “yo”, como el cadáver o la suciedad, pero también incluye las emociones y acciones humanas que transgreden las normas sociales y morales. Los cuentos de «El chico sucio» y «Bajo el agua negra» presentan crímenes que formulan lo abyecto en dos sentidos, porque amenazan y quiebran la integridad física de un sujeto, y porque están vinculados a una maldad tan inconmensurable que se sugiere la intervención de una fuerza externa (superior) manifestada mediante una figura humana. En «El chico sucio» la muerte de Nachito se relaciona a una ofrenda que hacen los mininarcos a San La Muerte a cambio de protección. De manera similar, en «Bajo el agua negra» el crimen de los dos jóvenes se vincula a un sacrificio que hacen los policías para un dios antiguo que existe bajo las profundidades del riachuelo contaminado. Para Kristeva «[T]odo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal» (11).

Otros cuentos en los que lo abyecto se manifiesta en términos materiales son «La casa de Adela» y «El patio del vecino». En el primero, conocemos que una vez los chicos consiguen entrar en la casa abandonada, observan unos estantes de vidrio en los que distinguen dientes y uñas (Enríquez 76). En el segundo, vemos que una vez Paula entra en la casa del vecino, encuentra en la alacena desechos que identifica como carne putrefacta (149). Este último presenta los límites del alimento en tanto a aquello que tuvo alguna vez un valor nutritivo y pasa a convertirse en una amenaza porque se pudre y se convierte en algo altamente contaminante. De lo anterior, Kristeva señala que: «Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección» (Kristeva 9, 101). En cuanto a los restos corporales que aparecen en la casa abandonada («La casa de Adela»), éstos tienen cualidad de abyecto puesto que se relacionan con la suciedad y la impureza (Kristeva 93). Sobre el simbolismo que obtienen los desperdicios corporales, Cortés coincide en que:

todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos...) tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro (37).

Por otro lado, este estudio quiere traer a consideración cómo lo abyecto se presenta también mediante espacios o lugares. Con esto último nos referimos a los llamados “espacios liminales”: los lugares que por estar vacíos o desolados provocan una sensación de angustia, inquietud, terror. Asimismo, tiene que ver con los espacios que transgreden los límites de lo real, que carecen de significado, que solo existen como medio transitorio entre un lugar y otro, entre dos mundos o destinos. Claros ejemplos de esto se observan en «El chico sucio», «La casa de Adela» y «Bajo el agua negra». En el primer caso, vemos que se genera un grave contraste entre la casa de la narradora y la miseria que caracteriza el barrio donde está ubicada: «una mole de piedra y puertas de hierro pintadas de verde sobre la calle Virreyes,

con detalles art déco y antiguos mosaicos en el suelo» (Enríquez 9); estaba entre las mansiones donde se alojaba la antigua aristocracia porteña, «casas de piedra con gárgolas y llamadores de bronce» (10). Su casa posee un carácter abyecto puesto que resalta la pobreza de Constitución, un barrio con cualidad de indeseado, marcado por la huida y el abandono (ibid.).

Por otra parte, la mansión abandonada en «La casa de Adela» aparece como un lugar casi fantasmal, una estructura engañosa que no es lo mismo por dentro que por fuera, y que termina por devorar y/o hacer desaparecer a Adela. En este contexto, la casa se parece al riachuelo contaminado de «Bajo el agua negra» ya que funcionan como una especie de umbral entre el mundo real y otro regido por fuerzas externas y/o desconocidas. Los espacios liminales y la teoría de lo abyecto se vinculan toda vez que ambos conceptos implican un enfrentamiento con la ambigüedad y el desconcierto, mas están caracterizados por provocar reacciones de repulsión y fascinación de manera simultánea. Además, son lugares que existen “en el medio”, entre dos estados diferentes de existencia. De ahí que se perciban como una amenaza a la identidad o al sentido de pertenencia y provoquen una sensación de caos con la que el significado se desmorona.

Por último, es necesario resaltar el protagonismo que obtiene la literatura en el terreno de lo abyecto, pues el ejercicio de escritura se plantea como un ejercicio de catarsis mediante el cual el sujeto articula pensamientos y/o sentimientos que normalmente permanecerían ocultos, reprimidos. Se debe recordar, asimismo, que para Kristeva el sujeto está siempre a medio hacer; con esto quiere decir que es un sujeto en progreso, en perpetua construcción. Así, el acto de escribir «supone la capacidad de imaginar lo abyecto, es decir de verse en su lugar descartándolo solamente con los desplazamientos de los juegos del lenguaje» (26). En el género del horror, funciona, además, puesto que:

se escribe sobre lo insostenible desde las posiciones superyoicas o perversas. Comprueba la imposibilidad de la Religión, de la Moral, del Derecho –su abuso de autoridad, su semblante necesario y absurdo–. Como la perversión, la literatura los usa, los deforma y se burla (25).

Si bien lo abyecto advierte el colapso de los significados «es porque hay leyes, relaciones incluso, estructuras de sentido que me gobiernan y me condicionan» (Kristeva 18). En la cuentística de Enríquez se cuestionan los constructos sociales y las categorías de género que sostiene el orden simbólico masculino y que desplazan a la mujer a un espacio secundario, de otredad. Con esto, los personajes femeninos que aparecen en la compilación no se adscriben a categorías de género cerradas o prescriptivas, sino que se enfocan en la diferencia. Enríquez se preocupa por la intersección de género con otras formas de opresión, como la clase y la violencia estructural. Sin embargo, en lugar de ser víctimas pasivas de sus circunstancias, éstas toman medidas, a veces extremas, para afirmar su agencia y oponerse a los discursos que las oprimen. En este sentido, las mujeres que aparecen en estas ficciones de horror experimentan procesos de abyección mediante los cuales configuran nuevas subjetividades femeninas, que se centrarán en la insuficiencia de las categorías de género impuestas por el orden simbólico patriarcal. De ahí que aparezcan como figuras monstruosas en el sentido propio de aquello que atenta o transgrede el orden social.

Conclusiones

Mariana Enríquez, en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), como queda demostrado en esta tesis, entrelaza el realismo crudo de la actualidad argentina con elementos sobrenaturales, destacando la violencia urbana y las configuraciones monstruosas que emergen como producto de estos contextos. A través de este estudio se han revelado los mecanismos de ficción que emplea la autora mediante el género del terror para presentar un espejo de los horrores cotidianos y sociales, centrando su atención en las mujeres, adolescentes y niños marginados, cada vez más si forman parte de una clase social pobre. Así, Enríquez utiliza referencias de hechos reales, como hemos demostrado que sucede en los cuentos «El chico sucio», «Bajo el agua negra» y «Las cosas que perdimos en el fuego» con la finalidad de reflejar el horror de la desigualdad de género y de clases que predomina en las sociedades contemporáneas. A partir de lo que denomina “factores de presión fóbica”, término tomado de *La Danza Macabra* de Stephen King, la autora encuentra en el género del terror un recurso valioso para establecer un diálogo entre el pasado histórico de argentina y la realidad actual. Con lo anterior, Enríquez hace referencia al previo terrorismo de estado y sus repercusiones actuales en el tejido social, a la vez que involucra temas muy propios del género del terror, utilizando elementos sobrenaturales, como fantasmas, casas embrujadas y maldiciones.

En este ejercicio de incorporar los miedos colectivos que aquejan a una sociedad y una cultura en particular estriba precisamente la función política del terror. Los cuentos que presentan personajes que viven en la calle muestran el horror de la desigualdad social de clase; aquellos en que aparecen mujeres que son violentadas por el orden y el discurso patriarcal señalan la disparidad de género; y los relatos que utilizan elementos del género del

terror, como la casa que devora gente, los cuerpos mutilados y la aparición de fantasmas, aluden al período histórico de la dictadura militar y los miedos que el terrorismo de estado dejó en la memoria colectiva. Si bien este capítulo comprende asuntos de resonancia social general, ha quedado comprobado que lo hace a partir de los personajes femeninos, quienes obtienen protagonismo en la mayor parte de los cuentos.

Con ello, Enríquez aborda diversos temas desde la perspectiva de mujeres, tales como la depresión, («El chico sucio», «Verde rojo anaranjado»), la autolesión («Fin de curso»), los trastornos alimenticios («Nada de carne sobre nosotras») y los conflictos de las relaciones de pareja y el espacio doméstico («Tela de araña», «Pablito clavó un clavito», «El patio del vecino»). Del mismo modo, presenta problemáticas relacionadas con el período de la niñez y la adolescencia y sus repercusiones en el plano familiar («Los años intoxicados», «La casa de Adela»), así como los horrores físicos y psicológicos de la violencia machista («Las cosas que perdimos en el fuego»). En este sentido, la autora muestra vivencias femeninas que a menudo quedan eclipsadas al enfocarse en las mujeres desde sus roles tradicionales, como ser hijas sumisas, esposas dóciles o madres abnegadas. Así, en *Las cosas que perdimos en el fuego* se demuestra la mujer que suele ser “lo Otro” con “lo Otro” que es ajeno para ella. De modo que este capítulo plantea la monstruosidad femenina como síntoma de la violencia de los discursos machistas y como resultado de una monstruosidad mayor proveniente del tejido social: la desigualdad naturalizada entre hombres y mujeres.

En el capítulo siguiente de este estudio identificamos una dualidad en la representación del horror del cuerpo, manifestándose a través de dos dimensiones semánticas: una relacionada con la presencia de espectros y fantasmas, y otra vinculada a las ausencias, como la muerte y la desaparición. Este enfoque plantea la pregunta central de cuál de estas dimensiones genera un miedo más profundo en el lector. Demostramos que la retórica del

horror en Enríquez proporciona un terreno fértil para reflexionar sobre el miedo y sus desencadenantes, estableciendo un diálogo entre lo terrorífico en términos de representación y lo aterrador en términos de significado. Con lo anterior nos referimos, en este contexto, al miedo que pueden generar ciertos cuerpos por lo que muestran en términos físicos, pero también el horror que provocan toda vez que demuestran las fragilidades del tejido social y el fracaso de las estructuras políticas y de gobierno. En este sentido, la autora presenta en cada relato la experiencia individual del horror en distintos cuerpos, a la vez que reflexiona sobre sus orígenes en el cuerpo social.

Mediante el uso de elementos del género de terror tradicional, estos cuentos exploran asuntos que resuenan con la realidad contemporánea de la sociedad argentina, como el temor a las ausencias y la falta de reconocimiento de la pérdida, así como la violencia y la marginación. Nuestro análisis revela que el horror sobre el cuerpo adopta diversas formas, planteando temas como la muerte, la enfermedad, la violencia y la transformación física. De igual manera, como mencionábamos anteriormente, la materia de los trastornos mentales y alimenticios se manifiesta a través de metáforas que, en lugar de circunscribirse al discurso médico, recurren a elementos del terror para formular sus representaciones («El chico sucio», «El patio del vecino», «Fin de curso», «Nada de carne sobre nosotras»). Precisamente, *Las cosas que perdimos en el fuego* muestra diversos cuadros donde el miedo y la violencia operan en contra del cuerpo, pero que a su vez se revelan como mecanismos necesarios para defenderlo.

Resulta de suma importancia la visibilidad que obtiene el despliegue de violencia tanto en el contexto privado como en la esfera pública. En cuentos como «El chico sucio» y «Bajo el agua negra» la violencia se ejerce contra el cuerpo en personajes sucios o deformes como muestra de la pobreza, el abandono y la marginación a las cuales han sido sometidos.

Por otro lado, en «El patio del vecino» y «Tela de araña» se observan las dinámicas conflictivas de pareja desde los confines domésticos o privados. «Las cosas que perdimos en el fuego», por otra parte, aúna ambos espacios: las mujeres comienzan a ser quemadas por sus parejas en sus casas, mas el movimiento radicalista que inician viene acompañado de la determinación de mostrar sus heridas como protesta frente a la violencia machista. Con ello, la violencia contra el cuerpo, especialmente el de las mujeres, aparece como un diagnóstico de las fallas estructurales y sistémicas que perpetúan la desigualdad y la violencia de género y de clases. Los personajes se resisten a las prescripciones sociales sobre la feminidad que sostienen los discursos dominantes y utilizan el cuerpo como dispositivo de lucha para construir sus propias subjetividades femeninas al margen de las convenciones heteronormativas.

En síntesis, en esta compilación de cuentos el cuerpo se manifiesta como un límite, una frontera que puede ser vulnerada y, en consecuencia, lo es. Es el blanco principal de la agresión, pero también el medio desde donde se origina. Mientras en el capítulo previo discutíamos sobre mujeres que no son vistas como inocentes en un mundo que tampoco lo es, ahora nos centramos en la manifestación física de esa idea: la mayoría de los personajes responden con violencia porque se ven sumergidos en contextos igualmente violentos. La representación de estos cuerpos lastimados en la colección se da a través de la dinámica de lo presente y lo ausente que mencionábamos al comienzo de este análisis. Aunque la obra no está llena de espectros, estos cuerpos sirven como espejos que reflejan la injusticia social y, al igual que los fantasmas en los cuentos de horror tradicionales, manifiestan un trauma que demanda visibilidad y reconocimiento: sus cuerpos son un grito de justicia.

Hasta aquí, hemos visto en la obra de Enríquez la configuración de un universo femenino donde las mujeres desafían las normativas de género tradicionales del simbólico

patriarcal. Estos personajes resisten activamente los embates de una sociedad marcada por la pobreza, la misoginia, el racismo y otros prejuicios. A la luz de estas observaciones, el presente estudio entiende la monstruosidad femenina y el carácter abyecto de las mujeres como una respuesta a las estructuras opresivas, con especial énfasis en la búsqueda de una identidad y autonomía al margen de los discursos binarios. En el contexto del horror, lo abyecto y lo monstruoso se interrelacionan toda vez que transgreden las fronteras del entendimiento y sugieren los miedos más profundos del inconsciente humano. En este sentido, el carácter abyecto de las mujeres aparece fundamentalmente como un registro de los temores masculinos.

Entre ellos, identificamos tres modelos monstruosos que surgen en función de los miedos masculinos, tales como el temor relacionado con la maternidad y aquellos vinculados con la sexualidad femenina. Por tanto, nuestro estudio propone las categorías de la mujer castradora, la bruja y la madre monstruosa como representaciones abyectas que amenazan la estructura patriarcal, toda vez que no se ajustan a las necesidades del hombre, «primero como hija obediente, más tarde como esposa complaciente y, finalmente, madre sacrificada» (Cortés 44-45). En el último caso, la madre monstruosa aparece como la sobreprotectora («Pablito clavó un clavito» y «Verde rojo anaranjado») o la madre “ausente” («El chico sucio» y «Bajo el agua negra»); se trata de aquella que no cumple con su función de cuidadora o que se excede en tales cuidados. Por otra parte, las figuras de la mujer castradora y de la bruja se insertan en los cuentos de Enríquez como categorías políticas; con ello hacemos referencia a las mujeres que problematizan los roles de género, desestabilizan la imagen de la familia y no buscan reconciliación con lo doméstico. A la luz de estos hallazgos, nuestro estudio demuestra que el carácter abyecto de las mujeres se manifiesta en la medida en que

plantean subjetividades femeninas articuladas en contra de las demandas del simbólico patriarcal.

Como mencionamos en el tercer capítulo, el concepto de «lo abyecto» postulado por Kristeva hace referencia a aquello que desafía el sistema de significaciones del lenguaje y que perturba la estabilidad de los conceptos y las convenciones sociales. Por consiguiente, el proceso de abyección engloba dimensiones que van desde lo humano a lo inhumano, y desde lo natural hasta lo sobrenatural. Se trata de aquello que es rechazado por la sociedad o el individuo pero que paradójicamente también forma y define la identidad del sujeto. A partir de lo anterior, nuestro análisis sugiere que el terror en la literatura propone una forma de experimentar la abyección, sin que el lector tenga que enfrentarse directamente al proceso. El acto de lectura, en esencia, proporciona un acercamiento a lo abyecto que nos admite cierta distancia y, tal como sucede con el personaje de Silvina («Las cosas que perdimos en el fuego»), nos permite la disidencia.

Hasta aquí, aunque hemos establecido que el lector no tiene que estar de acuerdo con la postura radicalista de las Mujeres Ardientes, el género del terror provee un espacio para explorar posibles modelos monstruosos que surjan como respuesta frente a los discursos y conductas machistas. A rasgos generales, el último relato del libro da cuenta precisamente de la necesidad de *visibilizar* la violencia, así sea recurriendo a mecanismos extremos como atentar contra el propio cuerpo. Si rescatamos las palabras de Foucault, el poder del déspota no reduce o elimina a los malhechores, sino que los multiplica (95). Por tanto, cabe reflexionar que una sociedad en la que prima un discurso patriarcal opresivo y violento no dejará de producir y multiplicar mujeres monstruosas.

Bibliografía

Cabral, Celeste. “Frente a todos nuestros miedos: la única mujer rebelde es la que arde”. *El Toldo de Astier*, Año 7. No. 13. 2016, pp. 125-128. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7547/pr.7547.pdf

Chollet, Mona. *In Defense of Witches: The Legacy of the Witch Hunts and Why Women Are Still on Trial*. Traducido por Sophie R. Lewis. New York: St. Martins Publishing Group, 2021. Impreso.

Cortés, José Miguel G., *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Pdf.

Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016. Impreso.

Enríquez, Mariana. “Conversaciones”. Entrevista transmitida a través de Museo Alba. <https://www.youtube.com/watch?v=V1MoQk5G6xI>

Enríquez, Mariana. “Charla: Mariana Enríquez, periodista y escritora argentina”. Charla transmitida por la Corporación Letras de Chile. Segundo encuentro de literatura fantástica y ciencia ficción. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ioiepYnba_4

Enríquez, Mariana. “La escritora Sara Mesa dialoga en directo con la también escritora Mariana Enríquez”. Conversación transmitida por la Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=GnUlelCPMko&t=2324s>

Foucault, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Edición de François Ewald et al. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2000. Impreso.

Rodríguez de la Vega, V. Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8(1), 2018. Recuperado a través de <https://escholarship.org/uc/item/2mx6c3s1>

Sánchez, Laura A.. Resistance and freedom: a reading of "Las cosas que perdimos en el fuego" by Mariana Enríquez from the perspectives of Foucault and de Beauvoir. *Acta literaria*, (59), 107-119, 2019. Recuperado a través de <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482019000200107>

Tapia, Javier. *H.P. Lovecraft. Mitología y Bestiario*. España: Plutón Ediciones X, s. 1., 2021. Impreso.

Thacker, Eugene. *In The Dust of This Planet. Horror of Philosophy Vol. I* Winchester, UK. Washington, USA: Zero Books, 2011. Impreso.