



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

EL MUNDO INFANTIL MONSTRUOSO EN LOS CUENTOS DE  
MARIANA ENRÍQUEZ

ALONDRA VANESSA BERNAL ORTEGA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA  
Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA

Profesor Guía:

NATALIA CISTERNA JARA

Santiago de Chile, 2022

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi primer hogar. Madre, gracias por tu paciencia en este proceso, aun cuando no entendieras del todo de que se trataba. Por creer en mí, por todo tu esfuerzo, cariño y por darme el mejor regalo, permitirme crecer en libertad.

A las amigas que hice en mi paso por la carrera, por darme una mano incluso cuando no la pedía y por mostrarme la magia que surge de la amistad entre mujeres. Las llevo conmigo siempre.

A Matías, por sus palabras de aliento en los momentos necesarios.

A mi profesora, Natalia Cisterna, por mostrarme a Mariana y por guiarme durante el proceso de investigación, por su gran disposición y consejo.

Y a mi gato Leo, por su compañía incondicional durante las madrugadas que fueron necesarias.

## ÍNDICE

1.- Introducción.....	4
2.- Capítulo I: Discusiones teóricas.....	6
3.- Capitulo II: Lo monstruoso como portal .....	14
4.- Capitulo III: Sujeto femenino en conexión con el monstruo.....	26
5- Conclusiones.....	36
6.- Bibliografía.....	38

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene como objetivo analizar la configuración de figuras infantiles de carácter monstruoso en una serie de cuentos de la narradora argentina Mariana Enríquez.

Mariana Enríquez es una de las narradoras más sobresalientes de la denominada la “nueva narrativa argentina”. Entre sus obras destacan novelas y cuentos en los que explora temáticas y estéticas propias del género del terror, asociadas a sucesos y situaciones de su contexto histórico. En efecto, en los relatos de sus libros *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), la escritora trabaja el terror a partir de temáticas sociales como la desigualdad, la pobreza, los trastornos mentales, la violencia de género y la violencia de Estado.

El corpus de estudio está integrado por una selección de cuentos de la escritora argentina: “Cuando hablábamos con los muertos” incluido en el libro *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) y “La hostería”, “La casa de Adela”, “El chico sucio”, “El patio del vecino” y “Fin de curso” de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

Para el análisis, utilizaré las definiciones de niñez desplegadas por Andrea Jęftanovic y Felipe Toro en sus estudios de la representación de la infancia en la literatura chilena. De acuerdo a ellos, el cuerpo infantil nace expropiado, se constituye como un cuerpo vacío que termina siendo elaborado ideológicamente. En otras palabras, el/la infante/a se dispone socialmente como una construcción cultural, caracterizada de acuerdo a las formaciones e ideologías que priman y ordenan la vida colectiva. El arte y la literatura históricamente han participado de esta construcción ideológica, ya sea reproduciendo los modelos hegemónicos de niños/as o

tensionándolos. Para Andrea Jeftanovic y Felipe Toro, las/os escritoras/es han utilizado las imágenes de niñas y niños para poner en circulación sus propias visiones de mundo.

Las figuras infantiles en la selección de cuentos de Mariana Enríquez se nos presentan desde una perspectiva desconcertante. Son vinculadas constantemente a la violencia, a la desprotección, a la ausencia de futuro. La mirada adulta en los cuentos, expuesta en las voces protagónicas, verán alterada su concepción de mundo a partir de esta construcción de la niñez; a la cual se enfrentarán en su cotidianidad, desde una visión preconcebida de la infancia, ocasionando el terror en los relatos.

De esta forma, Mariana Enríquez construye una niñez de características monstruosas. Entiendo acá lo monstruoso de acuerdo a las reflexiones que al respecto desarrolló Michel Foucault (1996). El autor señala que este fenómeno está vinculado a situaciones, expresiones o figuras que rompen las normas jurídicas históricamente establecidas y perpetuadas por la sociedad, manifestándose como otredades que lejos de estar fuera de nuestro mundo, habitan en él, lo intervienen, e incluso pueden estar dentro de nosotros. Lo monstruoso constituye, así, siempre una amenaza al orden valórico, social y cultural en que las y los sujetos conforman su identidad y su mundo.

En esta investigación, analizaremos cómo opera esta construcción de lo monstruoso a partir de dos ejes temáticos: el primero de ello relacionado con el trauma del terrorismo de Estado, y, el segundo, cómo lo monstruoso es percibido por los personajes femeninos, y los afecta.

# CAPÍTULO I

## Discusiones teóricas

### 1.1 La infancia como una construcción cultural

Según el *diccionario de símbolos* de Juan Cirlot, la infancia tradicionalmente ha sido relacionada al futuro, al mundo que está naciendo. Asimismo, Cirlot señala que la imagen infantil ha estado asociada con la pureza, en la iconografía cristiana, por ejemplo, los ángeles tienen aspectos infantiles (325). Así, la niñez puede tener una doble acepción: por un lado, nos anuncia un mundo que está por venir, lo nuevo y el recambio, por otro lado, significa lo incontaminado, lo que está libre de prejuicios y pecados.

Todos hemos escuchado la frase “es como un niño” al referirse a alguien alegre u ingenuo; o hemos compartido la reflexión popular sobre lo bueno que resultaría volver a la niñez, reflejo de una preconcepción colectiva que relaciona la infancia a un espacio de ensueño, desproblematizado e ideal.

Pero esta forma de ver la niñez no siempre fue así, el significado de infancia en latín, *infantia*, apunta a la incapacidad del habla, de la razón. Y es que, como propone Carmen Álvarez Lobato: “La infancia como etapa dulce de la vida es un concepto moderno, que coincide con la nueva estética romántica que no tarda en idealizar a los infantes precisamente por la ausencia de razón que los caracteriza y que los acerca al mundo mágico y a la inocencia primitiva.” (63).

Felipe Toro en *Pequeños monarcas* realiza un seguimiento histórico a los estudios de la infancia, en donde destaca la tesis de Philippe Ariés, *Centuries of Childhood: a social history of family life* (1960) como punto de partida, la cual resume de esta forma:

En la historia occidental, no es sino desde el siglo XVII en adelante que podemos encontrarnos plenamente con una idea o imagen que se identifique con lo que hoy comúnmente entendemos por infancia, (inocencia, fragilidad, dependencia), por lo que la infancia, antes de estar definida por coordenadas biológicas, se trata más bien de una construcción cultural (discursiva), de límites más o menos arbitrarios en relación a las demás edades del hombre, y por sobre todo, cambiante de acuerdo a circunstancias históricas o sociales (un signo en movimiento). (1).

Si los niños son definidos por figuras adultas, las que moldean su significado según sus imaginarios, marcados por diferentes contextos y creencias culturales, sería pertinente adentrarnos en esta tensión en la que se encuentra el cuerpo infantil, Andrea Jęftanovic afirma:

El cuerpo infantil nace expropiado, es una entidad que, desde su primer día, está en tensión entre la familia que lo considera un cuerpo propio, digno de sus afectos y disciplina, y el Estado, que lo considera un cuerpo público, importante para las políticas de salud, educación y ciudadanía. El poder está ávido de este cuerpo en formación, vacío de ideologías y de impulsos por encauzar. (21).

Llevándolo al plano actual, Andrea Jęftanovic señala que nuestra época apunta a convertir al niño en una figura sagrada dentro del orden social, una figura que se mimó, que se cuida, que “no se toca” y a la que se dirigen los mayores esfuerzos nacionales (escuela, salud) e individuales (afecto, tiempo o dinero) para salvaguardarla; pero que, al mismo tiempo, es un sujeto excluido del orden civil por su condición de menor de edad que lo margina del mundo de la ley, del mundo laboral, de la responsabilidad política y lo inscribe en una categoría especial (23).

Esta mirada universal a la niñez como un fenómeno más social que biológico se hace evidente de forma clara en la literatura. Al respecto, Toro destaca el rol que esta desempeña en el *concierto de voces* que se encargan de moldear la infancia, pues es un escenario en donde tienen lugar las subjetividades del adulto respecto a la niñez. De esta forma, el autor afirma que “la infancia va a funcionar como un artefacto cultural, un signo en el cual cada sociedad va a cifrar sus esperanzas y terrores, poniéndolo al centro de las relaciones familiares.” (1).

Los escritores harán uso de este artefacto cultural como una hoja en blanco sobre la que (consciente o inconscientemente) plasmarán sus visiones de mundo. Felipe Toro concluye lo siguiente al analizar las representaciones de la infancia en las narrativas de José Donoso y Adolfo Couve:

Demos cuenta que la evocación de la infancia está íntimamente unida al gesto de dar una última mirada a un orden social crepuscular, agónico. En el destino de esos cuerpos infantiles, la pérdida de un mundo aristocrático puede leerse a la manera de una sola escena primaria: la muerte del efebo o el encarnizado despedazamiento de un niño marca, como una efeméride negra, el fin de unos tiempos de fete galantes o de belle époque. (113).

Para Felipe Toro, estos autores por medio de la caracterización de una infancia aristocratizante o principesca de la infancia, se permiten dar cuenta de una visión personal sobre una clase social, en un periodo histórico por el que transita Chile.



En los análisis a corpus literarios trasandinos realizados por Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte en la *Historia feminista de la literatura argentina* (2020) se postula:

“En la construcción de la infancia y juventud de escritoras contemporáneas va a sobresalir una *juventud insolente* en donde las adolescencias, las infancias o las performances de los añamientos (siempre tan peligrosamente cercanas a lo femenino) están ahí para generar dislocaciones en las formaciones subjetivas e identitarias, para instalar un rechazo programático hacia las lógicas de la eficiencia y de inserción en el sistema productivo. Infancia será sinónimo de derroche y sinsentido, caos gozoso y estallido de las categorías. Es el juego en todas sus variantes: agonísticas, azarosas, performáticas, vertiginosas.” (20).

Es precisamente en esta caracterización de la infancia, cómo elemento disociador que amenaza las lógicas de productividad y eficiencia burguesas, en donde se sitúan las representaciones de niñas y niños en ciertos relatos de Mariana Enríquez. En este marco, la visión tradicional de la infancia, entendida como etapa signada por la pureza y la inocencia se trastoca en la escritura de Enríquez.

En los cuentos “Cuando hablábamos con los muertos”, “La hostería”, “La casa de Adela”, “El chico sucio”, “El patio del vecino” y “Fin de curso” de la autora argentina, las figuras infantiles son expuestas al lector desde una perspectiva desconcertante, niños que, lejos de asimilarse a ángeles, se nos presentan de forma deformada; figuras infantiles que asesinan o que son asesinados brutalmente, niños perdidos, sucios, desprotegidos, que en el mayor de los casos no mantienen una relación de comunicación con los padres y que, simbólicamente, proponen la ausencia de futuro y esperanza (Álvarez, 1).

De acuerdo a Álvarez el miedo en los relatos de Enríquez se produce en esta visión del mundo adulto de la infancia, específicamente, la que corresponde a los personajes de clase media que asocian la infancia a la inocencia y que cualquier imagen que tensione este modelo, como es la niñez deformada y sórdida, termina sacudiendo sus convenciones de mundo. (64).

En dicho momento, las y los adultos perciben que su imagen armónica del mundo infantil, como también el modelo con el que rigen sus valores y su vida cotidiana no puede explicar el horizonte de lo mágico, lo sobrenatural y pesadillesco que enfrentan al entrar en contacto con estas infancias anómalas. (Álvarez, 64). Así, Mariana Enríquez construye una infancia que escapa de las ordenes de lo establecido, adquiriendo denominaciones monstruosas.

## 1.2 Sobre lo monstruoso

Mariana Enríquez es una escritora que forma parte de la segunda generación de narradoras de la postdictadura argentina. Adriana Goicochea sostiene que reconocemos en su obra una “matriz gótica” cuya importancia política y cultural se halla en la configuración de un imaginario social en el que prevalece lo ominoso (2).

Lo ominoso, del latín *ominōsus* hace referencia a lo azaroso, del mal agüero. Sigmund Freud en su trabajo sobre *Lo ominoso* (1919), propone que lo ominoso o siniestro pertenece al orden de lo terrorífico, lo que provoca angustia y horror.

Daniel Kernsner en *Acerca de lo ominoso en la escena social* enfatiza:

“La palabra alemana *unheimlich* que designa a aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo familiar, a lo conocido que de pronto se nos revela como desconocido. Su efecto produce terror, asusta, confunde, paraliza ... lo ominoso se relaciona con lo sospechoso, con lo ajeno y extraño, con lo incómodo e inquietante, con lo horrendo y repulsivo, con lo lúgubre, con lo demoníaco, y finalmente, con el mal presagio o agüero.” (214).

Mariana Enríquez construye sus relatos de terror incorporando lo ominoso. De esta forma, toma personajes, figuras y elementos de la cotidianidad para presentarlos de manera deformada, causando extrañamiento en sus lectores. La escritora hace uso de este recurso para introducir temáticas sociales presentes en la sociedad, tal es el caso de los efectos del terrorismo de Estado que tuvo lugar durante la dictadura reciente en Argentina, la violencia contra la mujer o la enorme desigualdad social en Latinoamérica.

Así lo afirma la escritora en su entrevista a la revista *Clarín* titulada “Mariana Enríquez: simpatía por los demonios”, en la cual asegura lo siguiente:

“No podía hacer un terror relacionado con los monstruos tradicionales, el castillo, todo el imaginario del gótico que ya estaba codificado. Tenía que hacer un terror nacional, argentino, latinoamericano. En esa operación, encontré las cosas propias, la religiosidad pagana argentina que tiene muchos aspectos siniestros y ciertos aspectos de la política que son fácilmente llevados al terror. Quiero decir, una oscuridad relacionada con lo político y lo social, pero respetando algunas cosas del género.”

Estas palabras se relacionan de forma estrecha con la hipótesis que sostiene Facundo E. Valenzuela en “Del horror al terror(ismo de Estado) en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez”, al mencionar que: “el horror hace su ingreso en la literatura argentina contemporánea a través de la violencia social y de género; asimismo, las huellas de la última dictadura cívico militar y las crisis económicas, producto de las políticas neoliberales, acusan una presencia fantasmática cuyo relato puede leerse a la manera de un palimpsesto.” (44).

La autora va en búsqueda de terrores actuales que surgen desde una mirada crítica a la sociedad argentina. A partir de este proceso creativo pone en el centro del terror a la violencia, en todos sus niveles, así como también la indiferencia social, es decir, la naturalización de la miseria de otros en un ambiente de desigualdad.

Para lograr provocar horror en el lector a partir de estas temáticas actuales, la autora argentina hará uso de figuras infantiles o preadolescentes, las cuales serán las encargadas de encarnar o provocar lo ominoso en los relatos.

De esta forma, en los cuentos de Enríquez la niñez aparece generalmente desprotegida; en la mayoría de los casos y expuesta a situaciones de violencia. Las niñas y niños de sus ficciones carecen, en la mayoría de los casos, de amor filial y redes de afecto, han sido víctima de la violencia y/o se presentan generando situaciones de violencia.

Si bien lo monstruoso históricamente se asocia a lo que altera el orden natural concebido, para Foucault, en *La vida de los hombres infames* este fenómeno está vinculado a situaciones, expresiones o figuras que rompen las normas jurídicas históricamente establecidas y perpetuadas por la sociedad y que se manifiestan como otredades que lejos de estar fuera de nuestro mundo, habitan en él, lo intervienen, e incluso puede estar dentro de nosotros.

Lo monstruoso constituye así siempre una amenaza al orden valórico, social y cultural en que las y los sujetos conforman su identidad y su mundo: “Lo que constituye a un monstruo humano en un monstruo no es simplemente la excepción en relación con la forma de la especie, es la conmoción que provoca en las regularidades jurídicas ... El monstruo humano combina a la vez lo imposible y lo prohibido.” (39).

Tomando la definición propuesta por Foucault, podemos analizar las implicancias que tiene la configuración de un monstruo de estas características en los cuentos de Mariana Enríquez, a través de dos líneas de estudio: una guiada a la apertura de un pasado marcado por la dictadura y el terrorismo de Estado y otra, centrada en las protagonistas, y las relaciones o percepciones que establecen con las figuras monstruosas.

## CAPÍTULO II

### Lo monstruoso como portal

Según organismos de los derechos humanos durante la última dictadura militar Argentina entre los años 1976 y 1983, se estima que 30.000 personas fueron víctimas de desapariciones forzadas. Llevándolo al escenario literario, Elsa Drucaroff en *¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?* postula que el terrorismo de Estado vivido en la época marcó a dos generaciones de escritores, cuyas obras darán expresión, de distinta manera, a estos hechos y el trauma de las violaciones de DDHH cometidas por agentes del Estado.

Mariana Enríquez pertenece a la segunda generación de postdictadura, la que, según Drucaroff: “conoció la impunidad de los criminales de lesa humanidad y entró a la conciencia ciudadana al calor de una gravísima crisis económica” (31). Y a partir de este postulado, señala:

“El problema de convivir o haber convivido con la impunidad de los responsables de treinta mil jóvenes desaparecidos se revela fundamental cuando estudiamos los imaginarios literarios de ambas generaciones. Muchas temáticas como “dos, pero uno muerto” y en general la sobreabundancia de un rasgo semántico que llamo “lo fantasmal” habitan sus literaturas.” (31).

Es decir, la autora es parte de una generación de escritores que en sus obras se hace eco de una sociedad marcada por las desapariciones y el terror de Estado. Así lo afirma también Mariana Enríquez, en una entrevista otorgada a *Caja Negra*: “Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca”.

A partir de estos miedos, que marcan y se instauran de forma permanente en la historia argentina, Mariana Enríquez trabajará su material ficcional, apelando a un terror que tiene lugar en la escena cotidiana. Así lo observan, Adriana Goicochea y Rodrigo Guzmán en *Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina. Las generaciones de postdictadura*, en donde señalan:

“Son autores que escriben “su lectura”, por lo tanto, su escritura se produce en diálogo con la tradición, un diálogo productivo en tanto evidencia la potencialidad de la narración para acceder a otras formas de conocimiento y de experiencia (...) Por otro lado, no generan lo ominoso por su recurrencia a lo sobrenatural o extraño, tal como lo hace la literatura inglesa sino porque, a partir de situaciones cercanas y reconocible para la cotidianeidad del lector, funda un fantástico que habla de lo real y apela a la competencia política del lector” (7-8).

En el cuento “Cuando hablamos con los muertos” de Enríquez, podemos ver cómo operan estos elementos. En el relato, un grupo de chicas adolescentes, que se encuentran periódicamente para jugar con una ouija, emprenden la tarea de buscar un lugar en el que hacer sus reuniones sin interferencia de adultos. Tanto sus esfuerzos por encontrar un espacio ideal como también el rito de la ouija, se despliegan en el marco de un cronotopo típico de familias de clase media-baja. En este ambiente poco inusual, lo fantasmal, lo extraño, lo monstruoso, aparece de pronto, ligado a un pasado marcado por la violencia de Estado.

El grupo de chicas protagonistas del relato, (la Polaca, Julita, Pinocha y Nadia), forman un lazo de confianza importante entre ellas: “Las cinco nos jurábamos con sangre -pinchándonos el dedo con una aguja- que ninguna movía la copa, y yo confiaba en que era así.” (13). Este

vínculo les permite tener el ambiente de seguridad requerido en el juego para poder acceder al contacto con los muertos.

Esta relación de confianza entre ellas también les permite comunicarse con los espíritus sin sentir miedo, las jóvenes desarrollan conocimientos sobre cómo manejar a los muertos con los que hacen contacto: “Igual, a esa altura, ya sabíamos que los espíritus eran muy mentirosos y mañosos, y no nos asustaban más con trucos berretas, como que adivinaran cumpleaños o segundos nombres de abuelos.” (13).

Las chicas no les temen a los espíritus, sino que buscan formas de poder comunicarse con ellos, sienten un profundo interés por el mundo de los muertos al que buscan acceder. A partir del juego con la tabla y el contacto con espíritus, el grupo de jóvenes abrirá un portal en donde la violencia de Estado que tiene lugar en la dictadura se hace presente en su actualidad.

El encuentro de las chicas con ese momento traumático de la historia argentina tiene lugar una de las noches en que ellas van a la casa de la Pinocha, la única del grupo que vive lejos de la ciudad y que les brinda la oportunidad de estar en un espacio en el que pueden jugar en paz y que, al mismo tiempo, las jóvenes reconocen como diferente: “A lo mejor porque el lugar tan diferente, porque esa noche nos sentíamos distintas en la casa de la Pinocha ... a lo mejor por eso Julita blanqueó y se animó a decirnos con que muertos quería hablar ella.” (15).

En este escenario, Julita, que mantenía en secreto sus razones para querer jugar a la ouija, revela que sus intenciones son contactar a sus padres, detenidos desaparecidos, debido a que: “quería saber dónde estaban los cuerpos. Porque eso tenía locos a los abuelos, su abuela lloraba todos los días por no tener donde llevar una flor.” (16).



Después de esta revelación, emprenden la tarea de contactar a los padres de Julita. Para lograr esto, debían pensar en otros detenidos desaparecidos, para que las ayudaran. Es así como cada una de las jóvenes cuenta la historia de una víctima de secuestro forzado que ellas conocen o han visto de cerca, menos la Pinocha, que “no tenía a ninguno que aportar” (18).

Finalmente, luego de algunos intentos, logran tener contacto con Andrés, ex novio de la tía de una de las chicas, el cual les comunica que no es un detenido desaparecido, sino que escapó a México y que murió ahí en un accidente de auto. El espíritu les menciona que los demás espíritus no contestan a sus preguntas porque una de ellas les molesta. Posteriormente se hace presente ante ellas el hermano de la Pinocha, que interrumpe el juego y le pide que la acompañe afuera de la casa a ayudarlo a bajar unas cosas de la camioneta. El joven no vivía con ellos y no era usual que estuviera ese día de visita. Una vez en el exterior, el hermano de Pinocha desaparece, dejándola en medio de la noche. Casi de inmediato ella y su familia se dan cuenta que el hermano no ha ido de visita y que quien ha estado con Pinocha es una presencia espectral:

“Hasta la ambulancia vino, porque la Pinocha no paraba de gritar que -esa cosa- la había tocado (el brazo sobre los hombros, como en un abrazo que a ella le dio más frío que calor), y que había venido porque ella era -la que molestaba- Julita me dijo, al oído, -es que a ella no le desapareció nadie-. Le dije que se callara la boca, pobre Pinocha.” (22).

Los espíritus con los que se comunican, sobre todo Andrés, funcionan como una representación de una violencia que deja huellas y que se instala a través de fantasmas. Lucía Leandro-Hernández en “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la

memoria en «cuando hablábamos con los muertos» de Mariana Enríquez” postula lo siguiente:

“La autora desactiva la lógica de lo real que parecía regir el texto e incluye dentro de este espacio intersticial el hecho sobrenatural. Este «tercer espacio» potencia una relectura acerca de la situación de los desaparecidos en Argentina. El fantasma retorna al mundo de los vivos para que su memoria sea restituida, para que a través de su presencia espectral se mantenga vivo el recuerdo de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura.” (150).

El espíritu, que retorna con la forma de un pariente cercano, aparta a la única chica que no ha sufrido los efectos de la violencia de Estado y esta acción no solo permite que las jóvenes puedan jugar con la ouija (Pinocha era finalmente la que molestaba a los espíritus), sino también da lugar a que aquella, que nunca había sufrido ni directa ni directamente con la desapariciones forzadas de la dictadura, experimente por un instante el horror de la ausencia de un ser querido por causas inexplicables. Con ello, Mariana Enríquez construye un relato en que la ausencia de los detenidos desaparecidos se materializa en una figura fantasmal, que desarma la cotidianidad anestesiada de la vida de las jóvenes y remece el juego de las adolescentes.

En “Muerte, desaparición y memoria: el caso de los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina”, Laura Marina Panizo sostiene que: “en la muerte como en cualquier otro estado de transición el individuo pasa por un estado en que, no habiendo dejado en plenitud su estado anterior, ni habiendo ingresado todavía a su nuevo estatus social, posee características ambiguas y contradictorias.” (71).

De esta forma, Panizo plantea la existencia de un estado de liminalidad en el que se encuentran las personas que han tenido una muerte desatendida, no expresada, vivida o compartida socialmente, como es el caso de los detenidos desaparecidos: “De esta manera los seres liminales no tienen nada, ni estatus, rango o situación de parentesco, y no es tan ni aquí ni allá, o tal vez en ningún sitio. Las personas liminales dice Turner, ya no están clasificadas al mismo tiempo que todavía no están clasificadas.” (71).

Encontramos presente el estado de liminalidad en la configuración de los espíritus con los que conectan las chicas. Estos, al tener una muerte desatendida, no logran entablar comunicación con las jóvenes: “algunos se iban porque no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos.” (79). Por esta razón, Andrés, es el espíritu que retorna, dado que es consciente del lugar de su muerte, es el que puede retornar para “vengar” y dar voz a los que se encuentran en ese estado, y no logran salir de allí.

Al analizar las reflexiones de Judith Butler sobre lo monstruoso, María José Punte en *Topografías del estallido* (2018) señala: “Lo monstruoso, para Butler, es aquello en lo que lo humano debe convertirse para volver a alcanzar lo humano en otro plano, mediante un procedimiento de extrañamiento.” (182).

Podemos reconocer esta configuración de lo monstruoso en el espíritu de Andrés. Este retorna al mundo de los vivos tomando la forma humana de un pariente de la única chica que no ha sufrido las consecuencias de la violencia de Estado, con la intención de cobrar venganza, de alzar la voz. De esta forma, por medio del puente que crean las chicas en la ouija, alcanza lo humano nuevamente para entregar un mensaje: La causa de que espíritus se

encuentren en el estado de liminalidad es la violencia que marcó al periodo, a la que nadie puede ser indiferente.

En el cuento “La hostería”, Florencia, protagonista del relato, llega a Sanagasta por mandato de su padre. En el pueblo, se reencuentra con su mejor amiga, Rocío, la que al verla le hace saber que Elena, dueña del único hostel del lugar, despidió a su padre, guía turístico de la zona, al contarle a unos turistas “que la hostería había sido una escuela de policía hacia treinta años, antes de ser hotel.” (39).

Para vengarse por su despido, Rocío idea un plan; llegada la noche, las dos jóvenes irrumpirán en el hotel con el propósito de introducir unos chorizos en las camas y que su mal olor incomode a los huéspedes. Estando en ello, de pronto se ven asediadas por sonidos que no logran explicar: “desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tal alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación ... y gritos de hombres, y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas.” (44).

En la hostería, que antiguamente funcionaba como una escuela de policías, se abre un canal temporal en donde el pasado irrumpe a través de sonidos de fuertes pisadas, de ruidos de camiones del cuartel y portazos. El bullicio, que evidencia la acción represiva de las fuerzas policiales en dictadura, asusta a las chicas que no ven absolutamente nada pero que a través de los sentidos perciben y sienten el horror que sintieron las víctimas anteriormente en ese mismo lugar.

Lucía Leandro-Hernández afirma:

“En este escenario se presenta el cuento de Enríquez, que busca provocar horror en el lector mezclando lo fantástico con la realidad metatextual Argentina: a través de la ficción se evidencia el impacto de las desapariciones de personas realizadas por la dictadura cívico-militar. Ante esta situación histórica que aún hoy en día busca restablecer la identidad y la memoria de las víctimas de un proceso político de erradicación masiva, se opone un presente marcado por esa herida del pasado que permanece abierta. Es así como las generaciones posteriores a este periodo de oscurantismo político heredan esta violencia, viven con ella y la resignifican desde el punto de la historia desde el que interactúan con la misma.” (147).

A partir de esta memoria sonora que se manifiesta a través de ruidos que son descritos como: “repentino e imposible” (44), las jóvenes, que pertenecen a una generación posterior a la de los hechos, sienten las huellas de la violencia que tuvo lugar anteriormente en la hostería. Así, el lugar dejará de ser un ambiente seguro para ellas, y lo percibirán como hostil y amenazante, perpetuando el impacto de la violencia de Estado, la cual sigue teniendo repercusiones en las generaciones futuras.

En el cuento “La casa de Adela” nuevamente el espacio, esta vez la casa abandonada del barrio en el que vive la protagonista se presenta como un lugar que marcado por una memoria violenta.

En el relato, Adela es una niña que sufre de una deformación en un brazo, y por esta razón es temida por sus compañeros: “Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio; bicho incompleto.” (66).

La narración girará en torno a esta niña que se diferencia constantemente del resto de chicos de su edad, no solo por sus diferencias físicas, sino también por su actitud confrontadora: “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 restregarle el muñón en la cara o sentarse muy cerca.” (66).

Adela y Pablo, hermano de la protagonista, desarrollarán una amistad cuyo punto de unión es el gusto en común por las historias y películas de terror. A partir de este interés depositarán su atención en la casa abandonada.

La casa funciona como un ente con vida propia, y que: “zumbaba, zumbaba como un mosquito gordo” (71) La edificación devenida en un ser con deseos, buscará con éxito atraer a Pablo y posteriormente a Adela: “No entiendo. Nunca pude entender que le hizo la casa, como lo atrajo así. Porque lo atrajo a él, primero. Y el contagio a Adela.” (73). Una vez que los niños entran en la casa, podemos ver que abren una variación en el espacio tiempo que luego es expuesta:

“La madre de Adela lloraba y pedía «por favor, donde esta Adela, donde esta Adela.»

En la casa, le dijimos. Abrió una puerta de la casa, entró en una habitación y ahí debe estar todavía.

Los policías decían que no quedaba una sola puerta dentro de la casa.” (78).

La casa se traga a la niña, la hace desaparecer. Lucía Leandro-Hernández sobre los cuentos de Enríquez, señala: “El fantasma, como ente incrustado en una aparente realidad inspirada

en la nuestra, pero que no pertenece a la misma, crea una brecha desde donde desarticula el espacio-tiempo.” (151).

De esta forma, Adela va a adquirir la condición de desaparecida. Su entorno sufrirá las consecuencias de su desaparición, viviendo alrededor del fantasma de la niña. Así, los eventos de la ficción dialogan con un plano extradiegético en el que las desapariciones forzadas han tenido un profundo impacto en la sociedad argentina. Al igual a que lo experimentan los familiares de los detenidos desaparecidos, la protagonista y su hermano, nunca podrán recuperar sus vidas previas al hecho traumático, volviendo a él una y otra vez para intentar encontrarle una explicación, o darle un cierre.

A través de diferentes mecanismos de evocar a la memoria, como el uso de los sentidos, expuesto en los ruidos violentos que oyen las jóvenes en “La hostería”. O del tacto, como el espíritu que toca a la Pinocha en “Cuando hablábamos con los muertos” y la marca para siempre, Mariana Enríquez hace referencia a los estragos de una herida nacional que no ha sanado.

La escritora menciona en una entrevista al medio de comunicación *La voz*:

“—¿Tuviste algún escrúpulo o dudaste a la hora de meterte con el tema de los desaparecidos en el registro de un cuento de fantasmas, como hacés en «Cuando hablábamos con los muertos»?

—No a la hora de escribirlo, pero sí de publicarlo. Después pensé: mi posición frente a la última dictadura es clara: total repudio al terrorismo de Estado y juicio y castigo a los genocidas. El territorio ideal del terror es la infancia. Así que era también un

sinceramiento: crecí en la dictadura, en el horror y después en el alfonsinismo, con el horror destapado: recuerdo haber leído las entrevistas a torturadores en revista La Semana, el Nunca Más, artículos sobre La Noche de los Lápices, Rodolfo Walsh, niños restituidos... me dejaban leer todo. En mi casa, durante la dictadura, se respiraba un miedo palpable, no era un hogar ignorante de lo que pasaba. Creo que el género literario del terror es adecuado para contar esa época (2017).”

De aquí que el juego entre las adolescentes y/o niños/as sea de carácter determinante. Es mediante la ouija, un juego de gran popularidad en Argentina y en todo el mundo, que consiguen a través de un kiosco de revistas, que las chicas logran conectar con los muertos.

Asimismo, por medio de un plan de venganza ideado por dos niñas que usan lo que tienen a su alcance, como los chorizos, comida tradicional Argentina, que se hace posible que tengan el choque temporal en la hostería. Y, finalmente, es debido al interés de los niños por las películas de terror que su atención se posa sobre la casa.

Laura Marina Panizo señala que la falta de algún ritual que funcione para reconocer y dar un cierre a la vida da a lugar a que, en el caso de los desaparecidos, se revienten modos y estrategias para recordarlos. De acuerdo con la autora: “La memoria colectiva, social, pública o compartida, no se puede llevar a cabo sin los soportes materiales de artefactos públicos, tales como ceremonias, libros, films, monumentos, lugares, etc., cuya fuerza y perdurabilidad determinan en algún sentido el impacto de la memoria sobre el espíritu público.” (74).

Mariana Enríquez hará uso de nuevos recursos asociados a los sentidos y a lo popular para apelar a la reconstitución de una memoria colectiva necesaria en un país marcado por el



terrorismo de estado que dio termino de forma violenta a la vida de millones de argentinos. Dejando una huella profunda en la sociedad que es expuesta por medio de figuras infantiles que no habiendo nacido en la época de igual forma terminan sufriendo las consecuencias a través de figuras fantasmales, monstruos que alzan la voz, que no permiten olvidar.

## CAPÍTULO III

### Sujeto femenino en conexión con el monstruo

En la mayoría de los relatos del corpus de estudio de Mariana Enríquez nos encontramos con protagonistas mujeres, que entran en contacto con personajes o viven experiencias que, a la luz de lo anteriormente expuesto, podemos calificar como figuras o situaciones de carácter monstruoso, todo lo cual tendrá repercusiones permanentes en sus vidas.

Este es el caso, por ejemplo, de los cuentos “El chico sucio”, “El patio del vecino” y “Fin de curso”. Los relatos, además, tienen en común que son narrados en primera persona por sus protagonistas, y que la imagen monstruosa se encuentra encarnada a través de figuras infantiles.

En el cuento “El chico sucio”, la figura que desestabiliza el orden de la protagonista es la de un niño de cinco años, desaseado, que vive en la calle y no asiste a la escuela. La narradora nos dice respecto a él: “se pasa el día en el subterráneo, pidiendo dinero a cambio de estampitas ... tiene el ceño siempre fruncido y, cuando habla, la voz cascada; suele estar resfriado y a veces fuma con otros chicos del subte.” (12).

El niño se encuentra en claro estado de desprotección, expuesto a todos los peligros de la calle, en donde duerme junto a su madre. A partir de esta condición se genera lo ominoso, puesto que impacta a todo quienes lo ven: “los pasajeros contienen la pena y el asco: el chico esta sucio y apesta, pero nunca vi a nadie lo suficientemente compasivo como para sacarlo del subte” (12).

A partir de las frecuentes interacciones de la protagonista con el niño, podemos ver como se involucra cada vez más con él y su situación. Menciona al respecto, que le llama la atención que el niño, encontrándose en esta condición de abandono, no fuera “un chico dulce ni tierno” (12).

La protagonista, en un inicio, plantea el gusto que siente por su casa, en la que vive tranquilamente, así como por el barrio: “Me gusta el barrio, nadie entiende por qué. Yo sí: me hace sentir precisa y audaz, despierta.” (11). No obstante, esto comienza a cambiar a medida en que aumenta su interés por el chico sucio: “A veces me quedo mirando la calle, sobre todo la esquina donde duermen el chico sucio y su madre, totalmente quietos, como muertos sin nombre.” (15). Así, la protagonista se siente cada vez más incómoda en su barrio a partir de la extraña presencia de la mujer y del niño.

Posteriormente, una vez que se involucra de lleno en la historia del chico y se conmueve por su condición de vulnerabilidad, se decide a enfrentar a la madre del niño en la calle. Su mayor temor, al no verlo hace días, es que, esta, una joven adicta, lo haya entregado “al esqueleto”, un espíritu maligno.

En este contexto, la protagonista tiene una revelación:

“A lo mejor tenía que mudarme. A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda. Eso gritó mi madre y yo juré no volver a hablarle, pero ahora, con el cuello de la joven adicta entre las manos, pensé que podía tener algo de razón.

Que no era la princesa en el castillo, sino la loca encerrada en la torre.” (32).

El enfrentamiento que tiene la protagonista con la madre del niño dará lugar a que se vea obligada a confrontar su propia historia personal. Así, una vez que se entera de la verdad de lo que ocurrió con el niño, ella también tendrá una revelación sobre la situación actual de su vida, viendo aspectos que no podía, o no quería ver antes.

De esta forma, su encuentro con lo ominoso, encarnado en el niño marginal, no solo da lugar a la interpelación a la madre de este sobre el paradero de su hijo desaparecido, sino también le permite interpelarse a sí misma, y con esto descubrir aspectos de su vida que permanecían ocultos.

La relación que mantiene la protagonista con su casa opera especularmente con la relación que mantiene consigo misma. En el *Diccionario de símbolos* de Juan Cirlot, se nos indica cómo culturalmente se ha establecido un vínculo entre el sujeto y la casa en la que habita, entendiendo a ésta como una proyección de la individualidad de su dueño o dueña:

“En la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique.” (120).

Dayanara Guevara Aguirre en su análisis a la cuentística de Mariana Enríquez, postula: “Lo que llama particularmente la atención en los relatos es que el horror irrumpe directamente en los cuerpos de las protagonistas, interrumpiendo su más íntima cotidianidad para transformarla radicalmente y cambiar el rumbo esperable de la vida de cada una de las mujeres.” (1).

En el cuento “El patio del vecino” nuevamente nos encontramos a un personaje femenino, Paula, cuya vida sufre un cambio a partir del encuentro con un niño de características físicas monstruosas. La mujer, al cambiarse de casa intenta dejar en el pasado un episodio traumático en su vida, como lo fue el despido de su trabajo en un hogar de tránsito como trabajadora social.

La protagonista se muda a esta nueva casa con el propósito de seguir con su vida: “tenía planeado terminar su carrera, rendir los tres exámenes que le faltaban para recibirse, y quería hacerlo en un año, para luego volver a trabajar.” (132).

Sin embargo, sus planes pasan a segundo plano cuando comienza a tener extrañas visiones provenientes del patio de su vecino. Sobre el valor de la casa en la narración de Mariana Enríquez, Rosa María Díez Cobo nos señala:

“Se nos presentan personajes sumergidos en situaciones donde cultos populares o creencias sincréticas de distinto signo permean sus vivencias y siempre teniendo como epicentro una casa o casas de naturaleza insólita (...) Adentrándonos junto con sus protagonistas en estas construcciones, atenderemos al trance que implica penetrar en territorios dominados por fuerzas instintivas extremas que delinean, en cada una de las novelas, escenarios enfrentados de sexualidad, dolor y muerte.” (115).

A partir de la visión del pie encadenado de un niño en el patio de su vecino, se abre un espacio en el cual Paula comienza a reflexionar sobre su pasado como funcionaria en el hogar, específicamente sobre la noche en que la despidieron. La protagonista menciona a una niña de cinco años que estaba a su cargo cuando trabajaba en el hogar, la cual “Hablaban mucho y contaba sus fantasías callejeras. Hablaban de un chico-gato que había conocido en el jardín

botánico, por ejemplo, un chico que vivía ahí entre los otros animales y que tenía ojos amarillos y podía ver en la oscuridad” (144).

Una noche en que la protagonista se quedó sola en el hogar, un compañero le ofreció “compartir una cerveza y fumar un porrito” (144), descuidando así a los niños, error que luego le costaría el trabajo, debido a que mientras ellos estaban distraídos la niña que se encontraba a su cargo se rompió el tobillo.

Esta situación marca fuertemente a Paula, y por medio de la figura del chico encadenado podemos saber que sigue albergando un gran sentimiento de culpa y autodesprecio: “Pero ella sabía lo que pensaba porque era lo único que se podía pensar: se merecía el despido. Se merecía el desprecio. Había actuado como una irresponsable, como una cínica, como una ignorante.” (146).

Podemos relacionar la culpa que siente Paula al no cumplir con las expectativas puestas en ella en el cuidado de los niños que asistía en el hogar, a la culpa que sufre una madre al descuidar a un hijo, tomando lo expuesto por Ángeles de la Concha Muñoz y Raquel Osborne en *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*:

“La mayor parte de las culturas, en la medida que se trata de organizaciones patriarcales, identifican a la feminidad con la maternidad. A partir de una posibilidad biológica – La capacidad reproductora de las mujeres – se instaura como un deber ser, una norma, cuya finalidad es el control tanto de la sexualidad como de la fecundidad de aquellas.” (111).

De este modo, cuando la protagonista falla en su labor protectora, no falla solo en su trabajo, sino en su rol materno impuesto por el mandato de género sexual, por lo que, a partir de este suceso, Miguel, su pareja, la ve con ojos diferentes:

“Era por eso que ya no la deseaba. Porque había visto un lado demasiado oscuro. No quería tener sexo con ella; no quería tener hijos con ella, 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 convertirse en 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).

De esta manera, Paula ve en la figura del niño atrapado en el patio de su vecino, una forma de enmendar sus acciones pasadas y expiar la culpa que siente respecto al curso de su vida y el estado deteriorado de su relación: “Bien: lo que había entre ellos había terminado. Pero ella aun podía hacer algo. Podía salvar al chico encadenado. Iba a salvarlo.” (147).

La protagonista se ve finalmente enfrentada de forma directa al chico del patio del vecino, el cual posee características físicas correspondientes a las de un animal: ojos rojos, parpados grises, tan pelado y flaco que era “un milagro que viviera” (152), con marcas de cadenas en los tobillos y con dientes limados con forma de puntas de flechas. María José Punte al analizar el carácter monstruoso en los relatos argentinos, en *Topografías del estallido* señala:

“La monstruosidad de estos niños, su hibridación en un área de contacto con el animal -el pez, el perro- permite echar luz sobre una -zona privilegiada para leer líneas de intersección- con el fin de visibilizar cuerpos o relaciones entre cuerpos, a partir de una inestabilidad que para Gabriel Giorgi es figurativa. De ese modo se hace posible

pensar nuevamente en los ordenamientos y jerarquizaciones que distribuyen a los vivientes entre seres a proteger y cuerpos descartables.” (182).

La protagonista deja en claro la condición de cuerpo descartable en la figura del chico: “por qué le importaba este chico entrevistado en un patio que, si vivía con este loco, seguramente ya estaba arruinado para siempre, lejos de cualquier posibilidad de recuperación o de una vida normal. Lo piadoso de hacer, si llegaba a encontrarlo, era matarlo.” (150). De esta forma, Mariana Enríquez construye un monstruo que se alza buscando venganza, devorando todo lo que encuentra.

Existe una relación de similitud entre las descripciones del chico gato que describe la niña de cinco años, que sufre las consecuencias de la desprotección de Paula, con la figura monstruosa a la Paula se ve enfrentada. La niña, que: “Hablaban mucho y contaba sus fantasías callejeras. Hablaba de un chico gato que había conocido en el Jardín Botánico, por ejemplo, un chico que vivía ahí entre los otros animales y que tenía ojos amarillos y podía ver en la oscuridad. A ella le encantaban los gatos y no le tenía miedo: era su amigo.” (144). A partir de esta similitud física, se puede conjeturar que a través de la presencia del monstruo, la protagonista no solo está enfrentando su culpa, sino que también paga el precio de sus acciones.

Por otra parte, en el cuento “Fin de curso” podemos divisar otra aproximación de los personajes femeninos a lo ominoso. La protagonista, de la que no se entrega nombre, presta atención a su compañera de salón, Marcela, que en medio de la clase esta se arranca las uñas de los dedos con los dientes sin razón aparente.



Antes de este episodio, Marcela no era una joven popular en la escuela, es más, permanecía invisibilizada. Al respecto, la protagonista la describe como: “Una de esas chicas que hablan poco, que no parecen demasiado inteligentes ni demasiado tontas y que tienen esas caras olvidables, esas caras que, aunque una las ve todos los días en el mismo lugar, es posible que no las reconozca en un ámbito distinto.” (117).

Sin embargo, cuando la ve haciéndose un corte intencional en la mejilla, la describe de esta forma: “La sonrisa de Marcela, que seguía mirándose mientras se apretaba la cara con el pañuelo, era hermosa. Su cara era hermosa.” (119). La admiración que genera Marcela en la protagonista no es compartida por el resto de las estudiantes. En efecto, mientras sus compañeras rechazan su comportamiento excéntrico, la protagonista, se sentirá fascinada por su actuar. Al respecto, María Paz Salinas sostiene que:

“Mientras que los personajes en general abyecta a Marcela, la narradora, a pesar de que la apariencia y sus comportamientos extraños hace que la perciban como una monstrea, la encuentra fascinante, y aunque siente miedo no la abyecta, quizá la fealdad le atrae, esto pone en cuestionamiento los valores éticos del bien y el mal.” (14).

En la medida que Marcela es partícipe de actos públicos de auto lesiones sin explicación, la protagonista verá en aumento sus deseos de acercarse a ella: “Ahora yo intentaba de sentarme cerca de ella en las clases. Lo único que quería era que me hablara, que me explicara. Quería visitarla en su casa.” (119).

Esta curiosidad que siente por los actos que efectúa su compañera de clase, la terminaran por acercar cada vez más al espectro. De ahí que, cuando finalmente decide ir a su casa a visitarla, al preguntarle sobre lo que le solicita hacer este ente con el que mantiene contacto, Marcela

le responde: “Ya te vas a enterar. El mismo te lo va a contar algún día. Te lo va a pedir, creo. Pronto.” (123).

Sobre este espectro que se instala en la psiquis de las jóvenes, atormentándolas y obligándoles a realizarse automutilaciones, Dayanara Guevara Aguirre señala:

“En el caso de Marcela, la experiencia de lo ominoso toma fuerza cuando se desdibujan los límites entre realidad e irrealidad, es decir, cuando estos dos territorios simbólicos incompatibles chocan. El cuerpo femenino autolesivo de Marcela manifiesta un origen siniestro y sobrenatural por la presencia de un ente que la obliga a hacerse cosas, hacerse daño, lo cual es angustiante y aterrador. Su propio cuerpo se torna inhóspito, desconocido. En este evento, más que en cualquiera de los anteriores, su cuerpo femenino se le revela ajeno, impropio, desconocido, sometido a la tiranía del “otro” que lo vuelve monstruoso.” (140).

De este modo, las autolesiones que se realiza Marcela la instalarán en un espacio alterno a las demás jóvenes, alzándose a través de este. Pasa así, de ocupar un lugar marginal a un lugar protagónico en la sala de clases, lugar en el que antes permanecía invisibilizada. Podemos ver en la protagonista, que observa el comportamiento de Marcela, a una figura femenina que, en vez de evitar al espectro, va en su búsqueda, sintiendo fascinación por esta presencia otra.

En relación a lo expuesto, Dayanara Guevara sostiene:

“Particularmente, *Las cosas que perdimos en el fuego* ha sido percibido por gran parte de la crítica como una propuesta feminista que de alguna manera la misma Enríquez

(2017) refrenda cuando plantea que todas las protagonistas son mujeres a las que se les ha otorgado voz. Se trata de mujeres bastante comunes, pero no por esto dejan de ser personajes cargados de una gran complejidad que, de formas diversas, desafían los roles que tradicionalmente les han sido asignados por la sociedad patriarcal: su forma de vestir, su comportamiento, sus intereses e incluso, sus aparentemente inofensivas acciones, se podrían percibir como amenazas al patriarcado.” (4).

En síntesis, en los cuentos analizados podemos evidenciar diferentes maneras de acercamiento femenino con las figuras monstruosas. En “El chico sucio”, la protagonista, al involucrarse en la historia del niño verá aspectos que desconocía de su barrio y de sí misma. En “El patio del vecino”, la protagonista se acercará al espectro como una forma de enmendar sus acciones pasadas, y en “Fin de curso”, el monstruo atraerá a la protagonista a través de las acciones de su compañera, por las cuales sentirá fascinación. Sin embargo, aunque las formas de acercamiento a las figuras monstruosas sean diferentes, así como los efectos que producen en ellas, las tres figuras femeninas analizadas se conectarán con el espectro, con lo ajeno, con lo otro, porque ellas mismas se reconocerán en él. De esta forma, la relación funcionará como un espejo, en donde se verán reflejados dentro del otro.

## CONCLUSIONES

A partir de lo analizado en la selección de cuentos de Mariana Enríquez, se puede afirmar que lo monstruoso es expuesto a través de figuras infantiles o adolescentes. En los relatos, la autora configura lo monstruoso asociado a los niños y jóvenes, como un medio para dar lugar a una aguda reflexión sobre la sociedad de postdictadura argentina, que trata de construirse en democracia con el peso de una historia reciente determinada por una dictadura que implementó un régimen autoritario, signado por la represión y el exterminio a las disidencias políticas.

En los cuentos analizados, el terror está ligado a las ausencias repentinas que rememoran las desapariciones forzadas que tuvieron lugar en la dictadura. La autora, que es parte de la segunda generación postdictadura y fue testigo de los efectos de la violencia de Estado. A través de su obra, por tanto, les da voz a las víctimas, las pone en el centro del terror con el propósito de evidenciar un periodo oscuro que por sí solo es inimaginable, surreal, horroroso.

Enríquez hace que el horror interrumpa en la cotidianidad de las y los sujetos, desestabilizando sus rutinas y juegos. De aquí que nos parezca inquietante la presencia que se toma el cuerpo del hermano de la Pinocha después que las chicas intenten contactar a los detenidos desaparecidos por medio de la ouija, la abrupta desaparición de Adela en la casa abandonada que los niños han escogido para explorar inocentemente o los ruidos que abruptamente y sin explicación acosan a los jóvenes en la hostería.

Como mencione anteriormente, en todos los cuentos escogidos, podemos encontrarnos con protagonistas femeninas, las cuales tendrán una relación de carácter simbiótica con lo monstruoso, es decir, se verán reflejados en esa otredad. En efecto, las protagonistas si bien son diversas, en general tienden a no estar conformes con el mundo que las rodea, sintiéndose extrañas incluso en sus propios cuerpos. Así, las protagonistas de los cuentos arrastran una historia personal y/o son dueñas de una visión de mundo que no se ajusta a las convenciones sociales, lo que explica la identificación que opera en ellas con aquellas figuras que encarnan lo irregular y lo extraño. Es por ello que, hacia el final, en la mayoría de los relatos, ya no podrán escapar de esas figuras monstruosas que han aparecido intempestivamente en sus vidas.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía literaria

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

Enríquez, Mariana. *Cuando hablábamos con los muertos*. Santiago de Chile: Montacerdos, 2013. Impreso.

### Bibliografía teórica

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004. Impreso.

Cobo, Rosa María Díez. "Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez." *América sin Nombre* 26 (2022): 111-128. Impreso.

De la Concha, Angeles, and Raquel Osborne, eds. *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*. Vol. 36. Barcelona: Icaria Editorial, 2004. Impreso.

Drucaroff, Elsa. "¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?". *El matadero* 10 (2016): 23-40. Impreso.

Enríquez, Mariana. "En los peligros de fumar en la cama, la escritora argentina reúne 12 relatos para temblar". Entrevista realiza por Demian Orosz. *La voz*. 03 de diciembre de 2009. [www.lavoz.com.ar/vos/content/cuentos-de-terror-de-mariana-enriquez-0/](http://www.lavoz.com.ar/vos/content/cuentos-de-terror-de-mariana-enriquez-0/). Consultado el 03 de diciembre de 2022.

Enríquez, Mariana. "Mariana Enríquez: simpatía por los demonios". Entrevista realizada por Verónica Boix. *Revista Clarín*, 31 de enero de 2020, [www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios\\_0\\_vE7c0RiW.html](http://www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios_0_vE7c0RiW.html). Consultado el 03 de diciembre de 2022.

Foucault, Michel. "La vida de los hombres infames." *La vida de los hombres infames*. La plata: Altamira.1996. 219-219. Impreso.

Freud, Sigmund. *Lo ominoso*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989. Impreso.

Goicochea, Adriana. "Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina. Las generaciones de postdictadura." *Anuario Pilquen. Sección Divulgación Científica* 1.1 (2018): 1-9. Impreso.

Goicochea, Adriana. "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez". *Revista Lindes–Estudios sociales del arte y de la cultura*. 15 (2018): 1-15. Impreso.

Guevara Aguirre, Dayanara. "La irrupción de lo ominoso en la construcción de los cuerpos femeninos en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez." Tesis para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana. Universidad de Costa Rica. 2020. Impreso.

Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011. Impreso.

Julio Leiva. "Mariana Enríquez: "Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca / Caja Negra". *YouTube*. Filo News. 23 de febrero de 2023. [www.youtube.com/watch?v=Vyq0MEcRDng](http://www.youtube.com/watch?v=Vyq0MEcRDng). Consultado el 03 de diciembre de 2022.

Kersner, Daniel. "Acerca de lo ominoso en la escena social." *Sur dictadura y después*. Buenos Aires: Psicolibros, 2012. 362-368. Impreso.

Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim, 2020. Impreso.

Leandro-Hernández, Lucía. "Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enríquez." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 6.2 (2018): 145-164. Impreso.

Lobato, Carmen Álvarez. *Una mirada a la infancia: el espanto social en Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enríquez*. *Escritos* 30.64 (2022): 60-76. Impreso.

Panizo, Laura Marina. "Muerte, desaparición y memoria: el caso de los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina." *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. 40 (2009): 71-84. Impreso.

Paz Salinas, María. "La fealdad como postura ética: Un análisis funcional de los personajes femeninos en el cuento "Fin de curso" de Mariana Enríquez." *Gupea Göteborgs universitets*. 02 de septiembre de 2020. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/66298>.

Punte, María José. *Topografías del estallido: figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 2018. Impreso.

Toro, Felipe. *Pequeños monarcas: Representaciones de la infancia en José Donoso y Adolfo Couve (Casa de campo y Cuarteto de la infancia)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2013. Impreso.



Valenzuela, Facundo E. "Del horror al terror (ismo de Estado) en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez." *Confabulaciones. Revista de literaturas de la Argentina* 5 (2021): 43-54. Impreso.