



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

**Cuerpos abyectos en tres cuentos de
"Las cosas que perdimos en el fuego"**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Erika Reyes Fuentes

Asesora:
Dra. Berenice Romano Hurtado

Toluca, Estado de México, 2024

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: El contexto del horror	9
1.1 La remembranza histórica.....	11
1.2 La poética de Mariana Enriquez.....	12
1.3 Literatura de terror y horror	24
Capítulo 2: Lo abyecto como elemento configurador de cuerpos.....	36
2.1 Narradores: manifestación del lado oscuro	50
2.2 Enfermedad como vehículo de lo abyecto.....	55
2.3 Lo repugnante como síntoma de lo abyecto.....	58
Capítulo 3: La perversión y su influencia en la abyección.....	62
3.1 Abyección y perversión	68
3.2 Develamiento de cuerpos monstruosos: entre abyección y perversión	72
Conclusiones	81
Bibliografía	85

Introducción

A través del acercamiento a una de las autoras de la Nueva Narrativa Argentina y exponente imprescindible del terror, Mariana Enríquez, esta investigación pretende el análisis de su obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Libro compuesto por doce relatos que abordan problemáticas sociales. El análisis se dirigirá particularmente a tres cuentos: “Fin de curso”, “Nada de carne sobre nosotras” y “Las cosas que perdimos en el fuego”.

Enriquez se postula como una de las escritoras más representativas de la literatura de horror moderno debido a los temas que desarrolla, rescata y visibiliza: la injusticia, la desigualdad, el rechazo, la perversión, el desempleo, la pobreza, la enfermedad, el fanatismo, el canibalismo, la muerte, la drogadicción, por mencionar algunos. Tópicos que utiliza para generar miedo, ofuscación e incluso, reflexión, en el lector. Sus textos presentan una realidad débil, fragmentada y falaz, llena de severas carencias y problemáticas, con deseos oscuros y comportamientos inhumanos.

Su obra exagera lo marginal y lo extraño, revela una parte del ser humano que trata de permanecer oculta, pero que siempre se manifiesta. En general, la producción literaria de Enriquez se nutre de autores como Edgar Allan Poe, Stephen King, H. P. Lovecraft, Emily Bronte, Silvina Ocampo, etcétera.

En *Las cosas que perdimos en el fuego* Enriquez asigna un rol clave a las mujeres, las convierte en narradoras y protagonistas, a excepción de un único relato “Pablito clavó un clavito: una evocación del petiso orejudo”. Presenta a mujeres que cuestionan y rompen relaciones de poder, que sufren violencias e injusticias y viven en la miseria.

De acuerdo con las declaraciones de Enriquez en una entrevista, las protagonistas tienen cuerpos imperfectos y heridos, contaminados por la muerte o la enfermedad:

El cuerpo es el espacio que dañamos permanentemente, que obligamos a que se conforme a ciertos estándares para los que no está preparado, que son dañinos. Tenemos además una idea un poco distorsionada de la enfermedad y la muerte como algo lejano que no tiene que ver con nuestra naturaleza. Quiero decir, vivimos en lucha y yo tenía ganas de ponerlo en primer plano. (Enriquez, 2017)

Enriquez escribe a personajes que tienen cicatrices simbólicas y físicas de la cotidianidad, de la lucha constante a la que están sometidos para sobrevivir, superando límites morales o

leyes, por tanto, se pueden leer como como seres anómalos, monstruosos, extraños y abyectos.

En “Fin de curso” la narradora y Marcela (ambas son compañeras de clase) viven una serie de extraños acontecimientos que conllevan automutilaciones. Marcela se daña a sí misma, mientras su actuar irracional seduce a la narradora, quien encuentra belleza en lo terrible y convierte su cuerpo en un lienzo para herir. Así, a través de Marcela la narradora identifica sus deseos oscuros. Ambas ostentan cuerpos abyectos.

En “Nada de carne sobre nosotras” la narradora genera un vínculo amistoso con una calavera, a quien bautiza como Vera, también la adorna y viste en un intento de devolverle un poco de vida y ser iguales, sin embargo, no es suficiente y la narradora decide que el método más preciso para ello es reducir su cuerpo en huesos.

Silvina, personaje de “Las cosas que perdimos en el fuego”, es testigo de la quema voluntaria de varias mujeres. El fuego les permite crear un cuerpo abyecto que les otorga libertad y, a la par, permite hacer denuncias contra las relaciones de poder que las tienen sometidas. Las denominadas Mujeres Ardientes crean un nuevo orden para las monstruas.

La abyección invade los cuerpos de los personajes, cada uno vive una abyección particular, pero impregnada de emociones de repulsión y fascinación, mientras el resto de los personajes rechazan lo abyecto. Su comportamiento es regido por nociones ambivalentes que van desde lo correcto y lo incorrecto, lo bueno y lo malo, lo humano y lo inhumano, lo moral y lo amoral, por mencionar algunas.

La revisión de los relatos desde una perspectiva social, sin que ésta sea exhaustiva y bajo las pretensiones del horror social, permitirá ubicar el rol que las protagonistas buscan cumplir dentro de la sociedad para ser miembros funcionales y ejemplares. O, por el contrario, el rol que buscan desestabilizar y reiniciar.

Las heridas, las protestas y los deseos convergen en los cuentos, así como la enfermedad, la locura y la repulsión. Enriquez recupera esos tópicos y los mezcla en relatos que muestran la decadencia del bienestar físico y emocional de sus personajes. Devela el lado oscuro de los seres humanos en el día a día y utiliza la literatura de horror para ello. Así, los miedos cotidianos, ante una realidad frágil y falaz, contribuyen al desarrollo del género en los relatos.

Las indeterminaciones de los relatos en conjunto con los respectivos finales abiertos permiten la perpetuación del mal, el triunfo de la perversidad y de los deseos más subversivos de sus narradoras, contextos que enriquecerán el análisis, sin perder de vista que la perspectiva desde la cual es narrado el relato revela la intromisión de lo abyecto.

Mariana Enriquez ha escrito múltiples obras que han sido y son objetos de investigación, como *Los peligros de fumar en la cama* y *Nuestra parte de noche*, aunque la variedad, extensión y actualidad de sus escritos permite que *Las cosas que perdimos en el fuego* (uno de sus libros más conocidos y galardonado con el premio Ciutat de Barcelona), no haya sido agotado en investigaciones y análisis. La crítica se ha centrado en sus trabajos más recientes, específicamente en su libro *Un lugar soleado para gente sombría* (2024).

La selección de cuentos otorga parámetros para comprender los intereses literarios de Enriquez. En ellos se puede identificar la persistencia para construir cuerpos abyectos llenos de heridas, anomalías y enfermedades que superen la noción de lo normal. La autora subraya las excepciones a la regla, seres abyectados y perversos que existen en contra de la armonía del orden.

La hipótesis de este proyecto de investigación se centra en mostrar que la abyección configura los cuerpos femeninos a través de recursos como la enfermedad, la perversión y la monstruosidad. Además, también intervienen la locura y la denuncia para subrayar que lo abyecto rebasa los límites de lo normal.

La revisión de los cuerpos de los personajes femeninos referirá a su corporalidad, misma que puede ser herida y subyugada, y que representa una subversión producto de la violencia, la crítica, el maltrato, los abusos y la denuncia que contiene y explota.

Por lo tanto, el objetivo general de esta propuesta interpretativa es demostrar que los personajes femeninos son construidos bajo el concepto de abyección de Julia Kristeva. En cuanto a los objetivos particulares, se investigarán las características y funciones del horror social para detectar su influencia en los relatos, se examinarán las manifestaciones de lo abyecto de manera singular en cada personaje y se revisará por qué los cuerpos abyectos producen repulsión en el espacio en que son insertados.

En los cuentos, Enriquez crea vínculos entre el orden y el caos que exacerban el entorno crudamente realista en que son narrados, sin dejar fuera la intervención de algunas problemáticas sociales. Establece mundos en los que viven seres distintos, clasificados como

anormales o *terribles*, que cuestionan, evidencian y denuncian comportamientos marginales que atestiguan o protagonizan.

Explora la indiferencia social, el valor de la mujer fuera del canon y la parte oscura del ser humano a través de personajes amorales o perversos. Los personajes utilizan su corporalidad para resignificar su rol en la sociedad, sus aspiraciones, sus deseos y sus hábitos. Sus cuerpos son autodestruidos, cada herida contiene el gusto y fascinación por lo abyecto.

Las cosas que perdimos en el fuego ha sido, desde el transcurso de su publicación a la actualidad, una obra estudiada desde diferentes enfoques (la mayoría de ellos plantean una relación con los demás textos de Enriquez). Así, el panorama sobre las investigaciones previas que analizan el libro y el tópico del cuerpo será de manera general sobre la narrativa de la autora.

En la tesis *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin* (2018) de Rossana Jimena Reyes Cortés, resalta la importancia de la concepción estética-política del cuerpo. Sostiene que ambas autoras aprovechan el arte de escribir para señalar lo que no se quiere ver: sujetos subalternos y cuerpos marginales.

Agustina Pastorino, en su tesis *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enríquez* (2018), aborda la importancia de los espacios en que se desarrollan los cuentos, pues en ellos se genera el terror, y propone usar el término “hiperrealismo” para nombrar las descripciones llenas de detalles que Enriquez hace de la cotidianidad.

En el artículo “Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enriquez” (2019) de Margherita Cannavacciuolo, se aborda la relación entre sujeto, cuerpo y sociedad en los cuentos “Donde estás corazón” y “Carne”. Relación que cuando se ve infestada de una enfermedad tiene que ser controlada, aislada y silenciada. Sin embargo, atribuye que en los relatos de Enriquez la enfermedad se desborda, crece y cuestiona las prácticas vigentes sobre el cuerpo.

En la tesis de licenciatura *Unheimlich y outsiders: hacia la instauración de un nuevo orden en cinco cuentos de “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez* (2019), Mónica Daniela Albarrán Bernal señala a los personajes como sujetos fuera de la norma, que a su vez rompen con ella y crean una nueva. Aborda la violencia, la marginación

social, la recreación de una leyenda, lo infantil monstruoso, las casas embrujadas y la nueva estética.

Desde un eje político, Adriana Goicochea en su artículo “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez” (2020), propone que la autora recibe influencia del gótico y de sus vivencias en la postdictadura. También postula que lo ominoso hace uso de la abyección para generar lo siniestro y trabaja con el tema del cuerpo desfigurado.

Desde el mismo eje de lo político, Sara Becerril Matía, en su tesis *Terror y gótico en “Nuestra parte de noche”, de Mariana Enriquez. Una historia de vida o muerte* (2020), hace énfasis en las temáticas sociales presentes en la obra de Enriquez, resultados de la represión, la memoria traumática y la violencia que se vivió en Argentina.

Israel Yelovich, en su artículo “El terror social. Vindicación de un género ‘menor’: ecocrítica y ecofeminismo en ‘Bajo el agua negra’ y ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez” (2020) propone que los cuentos son de reivindicación y de protesta social que manifiestan lo sórdido y lo siniestro como inherentes a las sociedades a través de la mutación de cuerpos (espacios narrativos de denuncia).

En la línea de lo abyecto, María Paz Salinas, con su artículo “La fealdad como postura ética. Un análisis funcional de los personajes femeninos en el cuento ‘Fin de curso’ de Mariana Enriquez” (2020), propone que los personajes le rinden tributo a lo feo. También explica que la abyección se manifiesta a través de la enfermedad y que eso genera una transformación corporal marginal.

En la tesis *Chicos abyectos: El cuerpo infantil y juvenil en los cuentos “El chico sucio” y “Bajo el agua negra” de Mariana Enriquez* (2021) de María Gabriela Flores Carruitero, analiza el cuerpo del infante, mientras dialoga con la abyección y revisa las críticas sociales insertadas en los relatos.

En el artículo “Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego* de ME” (2021) de Carmen Álvarez Lobato, aborda el tópico de la infancia, enumera algunas características y señala que los infantes están fuera del canon que los presenta como inocentes y bien portados. Por tanto, se convierten en seres expulsados e incomprensidos.

Las diversas líneas de análisis que han abordado la narrativa de Enriquez tienen de base la corporalidad, con perspectivas que van desde lo político a lo estético y, con objetos

de estudio distintos. En esta propuesta interpretativa se seguirá el hilo del cuerpo abyecto en tres relatos que representan un conjunto nuevo de estudio: “Fin de curso”, “Nada de carne sobre nosotras” y “Las cosas que perdimos en el fuego”.

Debido a que el libro pertenece al género del horror, y para sustentar el porqué, en el primer capítulo se desarrollarán la poética y el contexto de Enriquez: datos biográficos, influencias literarias, narrativa, temáticas y géneros. A partir de ellos se definirán, de forma breve, a la literatura fantástica, gótica y de terror/horror.

Para el gótico se recurrirá a Lucía Solaz y su artículo “Literatura gótica”. En cuanto a lo fantástico será revisado según lo propuesto por Ana González en su artículo “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. Y para una mayor precisión se revisarán los términos terror y horror, con el fin de señalar diferencias y similitudes, así como los elementos que recupera Enriquez.

Para la literatura de terror se recurrirá a autores como Javier Ansolabehere y su artículo “Apuntes sobre el terror Argentino”, Eusebio V. Llácer con su libro *El placer estético del terror. Tres cuentos de Edgar Allan Poe*, Inés Ordiz Alonso Collada y su tesis *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*. Además de Israel Yelovich, Elsa Drucaroff y Nadina Olmedo.

En la literatura de horror se revisará a autores como Laura Azalia Sanchez y su tesina *Problemáticas en la traducción al noruego de la literatura latinoamericana de horror: el caso de Mariana Enríquez* y John Clute en su ensayo *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*. Y para finalidades de esta investigación el término que se usará es el de literatura de horror (bajo los entendidos de que el terror es precedido por el horror y que Enriquez retoma características de ambas etiquetas).

También se añadirá la categoría de horror social revisada desde los postulados de los autores ya mencionados, con la finalidad de resaltar la importancia de las problemáticas sociales, así como la denuncia y la resistencia que Enriquez plasma.

Los destellos de la abyección tendrán su raíz en el horror social que configura cuerpos anómalos, impuros y diferentes como espacios de una constante batalla en la que el ser humano está inmerso para sobrevivir.

En general, el primer capítulo se centra en la poética de Enriquez, lo que permite explicar cómo funciona su narrativa al insertar elementos de la literatura de horror social en los cuentos que funcionan como crítica a la realidad y cotidianidad latinoamericana.

Posteriormente, en el capítulo dos se trabajará con el concepto de abyección propuesto por Julia Kristeva en su texto *Poderes de la perversión*, (es preciso aclarar que, aunque el concepto sea desarrollado desde el psicoanálisis, no se seguirá esa perspectiva). Y algunos postulados de Judith Butler, María Sanchez Cabrera y Erika Patricia Ciénega. Dado que este término es primordial para la propuesta interpretativa aquí planteada.

El tópico de la enfermedad será revisado como una manifestación de lo abyecto, para ello se recurrirá a autores como Anna Bocutti, Margherita Cannavacciuolo y Laura Scarabelli. En otro apartado, para resaltar cómo se manifiesta la abyección a través de las narradoras, se recurrirá a Luz Aurora Pimentel y Karla Fernández Vázquez. Y en el apartado final del capítulo dos se abordará lo repugnante como síntoma de lo abyecto, para ello se recurrirá a Carlos Figari en su artículo “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”.

El segundo capítulo, en resumen, contiene a la abyección como elemento configurador de cuerpos femeninos, mismos que son atravesados por la enfermedad, la repugnancia y la locura. Además, visibiliza el rol de las narradoras que poseen una perspectiva infestada de abyección.

Después de establecer la línea argumental principal de esta investigación, el cierre permitirá conocer si la maldad es intrínseca en los actos perversos y abyectos de los personajes. Cabe resaltar que el término de perversión es mayormente usado para referir a prácticas sexuales desde una perspectiva psicoanalítica, sin embargo, no es el enfoque que se pretende en esta propuesta. De forma general se abordará a la perversión como una trasgresión de las normas humanas.

Finalmente, en el tercer capítulo, se revisará la relación entre perversión-abyección, así como su influencia en la construcción de cuerpos monstruosos. Para la parte perversa se recurrirá a Élisabeth Roudinesco y su libro *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, dado que la perversión hace aparición en los personajes femeninos junto con la abyección, puesto que la primera contiene a la segunda. Así, se catalogarán según sea el caso, en perversión sublime o perversión abyecta.

La perversión sublime permite la omisión de las leyes humanas que pretenden el sometimiento de las personas. Mientras que la perversión abyecta es la manifestación de un punto culmine de destrucción.

Los cuerpos catalogados como abyectos y perversos también serán monstruosos, pues tienen un factor en común: lo anormal. Por tanto, la monstruosidad caracteriza a los personajes, sin que posean elementos mágicos o sobrenaturales, únicamente por ser humanos fragmentados que violentan o corrompen normas. Los miedos actuales encarnan en sus cuerpos y los obligan a transgredir límites morales o a obtener el mayor goce de deseos perversos.

La definición de *monstruo*, sus características y su ejemplificación serán revisadas según los postulados de Cristina Casado Presa en su texto “Aproximaciones a lo monstruoso y lo femenino: de lo “humano” y lo posthumano; Helena Tur Planells con *Reflexiones sobre la figura del monstruo*; María Semilla Durán con su texto “Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enriquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas”. Así como Nazira Álvarez Espinoza, David Roas y Rossana Jimena Reyes Cortés.

Se revisará cómo es que los cuerpos monstruosos asustan, pero también atraen, pues representan los deseos más perversos, aunque reprimidos, de las sociedades. En consecuencia, el monstruo moderno no es más que una persona siendo su propio verdugo.

Capítulo 1: El contexto del horror

En 1946 Juan Domingo Perón asume la presidencia de Argentina por primera vez, con lo que inicia una lucha constante por el poder que logra ganar dos veces más. A pesar de la extensa duración y las grandes ambiciones que tuvo el gobierno peronista, los cambios no llegaron, únicamente la inconformidad y el disgusto en la población crecieron. Así, el 24 de marzo de 1976 sucedió un golpe de estado contra Isabel Perón (tercera esposa del presidente Perón que llegó al poder luego de la muerte de su esposo), que finalizó con su derrocamiento, lo que la dejó fuera de la presidencia y al país con la vía libre para elegir un nuevo gobierno.

Argentina venía sufriendo graves crisis económicas por la mala administración (cúmulo de periodos pasados), que también hizo daños en lo social y en lo político, por lo que la Junta de Comandantes en Jefe, dirigida por el general Jorge Rafael Videla decidió instaurar el Proceso de Reorganización Nacional para recuperar un supuesto orden perdido, plan que se llevó a cabo bajo una dictadura militar que duró cinco años (del 29 de marzo de 1976 al 29 de marzo de 1981). Ese fue el inicio de una época de terror en Argentina; resultado contrario de lo que se anhelaba, pues la dictadura arrebató libertad, expresión y democracia.

El gobierno de Videla se caracterizó por las desapariciones masivas de personas que intentaron revelarse contra la organización armada, “las víctimas fueron muchas, pero el verdadero objetivo eran los vivos, el conjunto de la sociedad que, antes de emprender su transformación profunda, debía ser controlada y dominada por el terror y la palabra” (Alberto, 2012: 299). Así, las muertes clandestinas surgieron bajo el pretexto de convertir a Argentina en un país con estabilidad, sin embargo, sólo se trató de una máscara para controlar y vigilar; como indica Alberto, los vivos eran el objetivo principal, por tanto, había carros de asalto y camiones del ejército en las calles que realizaban secuestros y detenciones violentas en el día.

Para garantizar que las manifestaciones disminuyeran y controlar a todos los habitantes, utilizaron un método de represión: la muerte a todo aquel sujeto que se opusiera a la dictadura. Jugaron con el miedo que el exterminio provocaba en las personas:

La violencia ejercida en forma sistemática por un régimen autoritario caso de la dictadura en varios países de América latina fue con la intención de sofocar las fuerzas de resistencia pero a su vez perpetuarse en el poder a través de un abuso de la autoridad y el ejercicio del terror devenido de los recursos del Estado, de ahí que

cateos, torturas, desapariciones, violaciones sexuales, campos de concentración, presiones psicológicas con los familiares de los militantes o perseguidos fueron parte del arsenal sembrador del miedo en la cultura de nuestros pueblos. (Salazar, 2011: 27)

La dictadura de Videla como régimen autoritario reprimió a las personas, mantuvo un férreo control contra las manifestaciones y sembró miedos en la sociedad al perpetuar la muerte repentina e injusta de ciudadanos. Sus métodos fueron eficaces, cualquier intento de rebelión fue sofocado y Videla siguió ostentado el poder. Sin embargo, también surgieron crisis constantes, inflación y recesión económicas.

Los miedos con los que jugaron para controlar a los habitantes fueron clave para crear un espacio regido por la violencia física. Y Argentina no fue el único país protagonista de esto, lo mismo sucedió con otros espacios que fueron testigos de masacres, pandemias, regímenes totalitarios y abusos que debilitaron la condición humana y, a su vez, permitieron que los habitantes crecieran con miedo:

También afloran en territorios donde la historia ha engendrado hechos de violencia y terror como guerras, dictaduras y crímenes masivos, y forja de esta manera la cultura del miedo por las violaciones de los derechos humanos de manera intensiva y cotidiana. Por lo visto el miedo termina ofreciendo su uso para un fin político y de control social, ya sea a propósito de aniquilar físicamente al enemigo, inmovilizarlo y confinarlo en el espacio privado, además de romper los hilos asociativos o destruir el imaginario social y ligar con un pasado común y en consecuencia, aislarlo de los demás y crear incertidumbre sobre el futuro. (Salazar, 2011: 26)

Así, como lo señala Salazar, los espacios marcados por actos violentos y delictivos generaron una cultura del miedo que paralizaba a las sociedades y extendía sus efectos en el tiempo. Por ejemplo, durante la dictadura de Videla, el toque de queda, las prohibiciones y los arrestos permitieron que el miedo se volviera un arma política que ayudó a mantener un falso orden que mermaba la salud física y psicológica de las personas. Y, a la par, sembró una semilla de incertidumbre y temor en la sociedad que crecía sin pausas; no sabían si habría un mañana.

Cinco años después (1981), los militares en el poder fracasaron y fueron obligados a encarar las ruinas que provocaron con el control absoluto que ejercieron en la sociedad:

Sobre todo, debían enfrentarse con una sociedad que asistía al *show del horror* y se enteraba de la existencia de vastos enterramientos de personas desconocidas, de centros clandestinos de detención, de denuncias realizadas por exagentes; en suma, de una historia siniestra, de la que hasta entonces pocos habían querido saber. (Alberto, 2012: 331)

El final de la dictadura inició con el recuento de las muertes, después del férreo control ejercido, la sociedad se enteró de los diversos crímenes que se realizaron en el día a día, en esa fachada de orden que tanta sangre les costó.

Aunque la dictadura de Videla terminó en 1981, siguieron dos años más de terror, época en que las desapariciones se hicieron evidentes. La población argentina exigía respuestas y se aterrorizaba con las consecuencias que provocó el gobierno militar, es decir, el miedo no desapareció, al contrario, fueron años que dejaron huellas imborrables en la memoria de la sociedad.

La democracia apareció luego de ese periodo tenebroso y oscuro, las personas anhelaban un alto a la masacre que vivieron y que no olvidarían, pues hacerlo implicaría desechar su historia, negar su pasado y justificar cada muerte.

1.1 La remembranza histórica

La población argentina no quería olvidar y para ello distintos escritores hicieron uso de la remembranza histórica a través de la literatura. Mirar atrás y recordar los hechos pasados sirve para entender el cauce del tiempo y sus implicaciones, ante todo, para observar el actuar humano. Razones por las cuales el olvido no es viable si se necesita denunciar, revivir o actualizar lo pasado. El recuerdo es un medio que permite presenciar determinada situación una y otra vez, ayuda a no olvidar, a repensar y resignificar los hechos. La literatura puede servir como medio para ello:

La literatura plantea lazos con el pasado para retratarlo o para interrogarlo. Deviene así en un discurso que trabaja en contra del olvido. Composición de la memoria que puede leerse, desde la recepción, como una política literaria que pone en conexión el género con estas prácticas narrativas que trabajan sobre una resignificación del pasado de horror. (Raso, 2017: 80)

Una de las cualidades de la literatura recae en la escritura que permite que su mensaje sea más perdurable y pueda ser revivido con cada nueva lectura; atenta contra el olvido y permite

que un suceso sea visto desde diferentes perspectivas, lo que conduce inevitablemente a la resignificación. Por ejemplo, el nacimiento de la generación de escritores de la Nueva Narrativa Argentina:

[...] refiere a un trauma nacional, generacionalmente compartido, que puede leerse en procedimientos y temáticas de las obras y remite, no necesariamente de forma explícita ni necesariamente desde los contenidos, a los efectos de un hecho histórico concreto: la dictadura militar. (Drucaroff, 2016: 24)

La NNA utiliza la capacidad de la literatura para recomponer las memorias de una sociedad herida, en este caso, traumada nacionalmente por la dictadura cívico militar de Videla. Los escritores traducen temores, quejas y sentencias que refieren al mismo hecho histórico, la literatura les sirve de soporte para ello, gracias a las variadas técnicas de escritura que posee y que permiten generar un producto funcional. El trabajo de la NNA refleja un deseo de perdurabilidad sobre los efectos de un acontecimiento histórico, sin que haya en ello un método o técnicas específicas, únicamente comparten un mismo referente.

1.2 La poética de Mariana Enriquez

El contexto histórico sobre Argentina en los años noventa, la remembranza histórica que se generó y la manera en que los escritores comenzaron a trabajar con ella, a través de la literatura, dieron como resultado una categoría nueva de narrativa argentina en la que Mariana Enriquez es miembro. En resumen, los datos anteriores son importantes para generar un acercamiento a algunos componentes del universo literario de Enriquez.

Enriquez es una escritora que nació en 1973 en Buenos Aires, tres años antes de que comenzara la dictadura de Videla, hecho significativo debido a que ella se inserta en una época que marcó a toda la población argentina con la cultura del miedo (muertes, desapariciones, denuncias, revueltas, manifestaciones, violencia).

También forma parte de la Nueva Narrativa Argentina (segunda generación), según los criterios que establece Drucaroff, “conoció la impunidad de los criminales de lesa humanidad y entró a la conciencia ciudadana al calor de una gravísima crisis económica” (2016: 31). Es decir, Enriquez creció y desarrolló una conciencia ciudadana que no podía ignorar todos los vestigios de esa época militar, dado que su contexto giraba en torno a ello; vivía con los efectos, es decir, “Enriquez es hija de su tiempo” (Albarrán: 2019: 6), sus

preocupaciones e intereses parten de esa época, de querer reflejar los miedos de la población para no olvidar y denunciar. Y para un primer acercamiento a su poética, es esencial entender que los componentes de sus producciones involucran un atisbo a referentes históricos, aunque no en todos los casos sea así.

Enriquez trabaja con varios ejes temáticos, su narrativa se relaciona con su contexto; época en que la violencia, el hambre, el miedo a desaparecer, a ser secuestrado, a ser pobre, a tener una muerte clandestina eran sucesos cotidianos, situaciones que también forman parte del contenido que escribe, y que a veces las convierte en el eje central de sus narraciones, mientras juega e introduce otros elementos narrativos propios de distintos géneros literarios. Razón por la cual clasificar su producción literaria no es sencillo, puesto que entran en juego varias etiquetas genéricas; por ejemplo, tiene influencias del gótico, de lo fantástico, del terror y, además, refleja horror social y psicológico; éste suele estar inmerso en un mundo caótico con personajes enigmáticos.

La postura de no seguir exactamente una línea genérica la explica en una entrevista que hizo después de la publicación de su novela *Nuestra parte de noche*, luego de anunciar que le gusta el género *weird*:

[...] a mí me interesa y además me parece que exista una tradición literaria influye pero no te marca. No es que indefectiblemente vos vas a escribir a partir de eso [...] Entonces aunque me gusta escribir género y leo género, no necesariamente me siento una escritora de género. Lo que pasa es que también me molesta, bastante, esa cuestión de “excede el género” [...]. (Enriquez, 2019)

Sus trabajos, desde ese entendido, podrían compararse a un mosaico, un *collage* o una combinación que resulta luego de confluir sus intereses sin que estén limitados a un género literario ni estén enmarcados en lo tradicional. La variedad de temáticas que desarrolla en sus obras tiene la esencia de sus intereses.

Enriquez trabaja como columnista y periodista en distintos medios de comunicación, no ha dejado de escribir desde que su primera novela fue publicada (1995) y actualmente es reconocida como la maestra del terror, título que le fue otorgado por diversas razones. Por ejemplo, que trabaja con el terror cuando en sus historias refiere las consecuencias de la dictadura de Videla, efectos nacidos de la realidad y de lo cotidiano, que demuestran que el miedo forma parte natural de la vida y que siempre está acechando.

También hace uso del miedo como recurso para construir atmósferas, así lo declara en otra entrevista:

Me pareció que había que trabajar con esos miedos. El terror y el gótico contemporáneo tienen que trabajar con los miedos contemporáneos, porque además el gótico tradicional también lo hacía. [...] El terror de nuestra época tiene que trabajar con los miedos de nuestra época, respetándolos. (Enriquez, 2021)

Cabe resaltar, una vez más, que los miedos evidentes en sus obras versan sobre los efectos de la dictadura argentina, por ejemplo, el temor a desaparecer. Pero Enriquez también habla de miedos actuales, entonces ¿cuáles son los miedos de nuestra época? Ella alude al miedo a morir, a enfermarse, a la violencia y guerra, a la locura, a perder el trabajo (Enriquez, 2021). A las grandes tragedias de fines del siglo XX e inicios del XXI.

En la literatura de terror actual (iniciada con Edgar Allan Poe y definida con Howard Phillips Lovecraft) se trabaja con el miedo como su elemento principal, pero éste se modela con la evolución de la sociedad. Enriquez desarrolla ese género con varias excepciones, no sigue ningún modelo específico de la literatura de terror, y trabaja con el imaginario que ha ido construyendo a lo largo de su vida; influencias, música, películas, contexto y libros que le permiten jugar con los miedos cotidianos y actuales. Aunque el trabajo que realiza al escribir sí tiene un origen en los relatos de terror clásicos:

La autora no se conforma con inscribir su narrativa corta dentro del terror sino que lo renueva a partir del diálogo entre los tópicos y mecanismos del terror clásico — principalmente anglosajón— con la tradición fantástica hispanoamericana y también a partir del fuerte interés por construir relatos anclados al entorno latinoamericano y que den cuenta de las múltiples violencias que atraviesan a la región hoy en día. (Gutiérrez, 2019)

Gutiérrez explica que Enriquez recupera tópicos y mecanismos de la literatura de terror clásica hasta la actual, mientras nutre sus relatos con su realidad y lo que desea denunciar, visibilizar o reinterpretar (objetivos de la NNA). En consecuencia, a sus textos de terror se les añade la etiqueta de *social*, pues van más allá de provocar miedo en el lector.

Después de conocer cómo Enriquez nutre su universo literario y escribe literatura de terror, se reitera que ésta se gesta a través del miedo que cambia según el contexto. Y para comprender a profundidad cómo juega y representa esos miedos, conocer el origen del género literario es importante; éste nace en la literatura gótica:

El periodo literario gótico temprano dio comienzo con la publicación en 1764 de *El castillo de Otranto. Una historia gótica*, de Horace Walpole. [...] Deleitándose en lo maligno sobrenatural, el gótico trataba de subvertir las normas del racionalismo y del autocontrol apelando a la eterna necesidad humana de elementos inhumanos [...] En la novela gótica el escenario arquitectónico era esencial en el desarrollo de la trama. (Solaz, 2003: 5-6)

El gótico en sus inicios tuvo acepciones negativas que lo vinculaban con lo grotesco, salvaje y denigrante, pues fue una reacción contra el pensamiento ilustrado (siglo XVIII) que se enmarcaba en un ambiente sobrenatural para mostrar misterio, horror y terror, su auge sucedió en tiempos racionalistas en los que se pretendía dejar atrás toda clase de supersticiones. El género fue evolucionando, adquirió características específicas (la trama sucedía en espacios cerrados que contenían accesorios sobrenaturales) que explotaba de formas diferentes, por lo que surgieron nuevas variantes como el gótico psicológico.

La novela gótica se siguió trabajando, hubo numerosos ejemplos y pronto se consolidó como un género literario importante. Algunos ejemplos son *Sir Bertrand*, *El refugio*, *Los misterios de Udolfo*, *El retrato de Dorian Gray*, *La letra escarlata*, *Cumbres Borrascosas*, etcétera. En América se trabajó el gótico a través de cuentos, algunos que también son considerados de terror, por ejemplo, las obras de H. P. Lovecraft. “Los principales temas serían el terror a uno mismo, al desorden psíquico y social, a la desintegración de las familias, a las contradicciones y conflictos ontológicos y un vivo sentimiento de soledad y carencia del hogar” (Solaz, 2003: 7). Temáticas profundas que abordan al ser humano como un ente con problemáticas derivadas de su contexto social, cultural y político.

El gótico en Argentina tuvo un desarrollo particular. Julio Cortázar en *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* explica que los escritores rioplatenses recibieron influencia gótica exterior que luego fue examinada por ellos para escribir desde “[...] lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible” (Cortazar, 1995: 145). Es decir, la escritura rioplatense, desde la perspectiva gótica, se nutre de varias líneas de contenido que cada autor usa según su experiencia.

En el caso de Enriquez lo gótico está presente en sus obras, igual que el terror/horror y lo fantástico. Aunque las temáticas que desarrolla suelen expandirse entre varios géneros

literarios. Por ello, se enlistan las obras que ha escrito cronológicamente con el fin de conocer su poética.

Su primera obra es *Bajar es lo peor* (1995) que otorgó a la autora el título de “la escritora más joven de la Argentina” (Enriquez, 2014), después fue reeditada y en el prólogo se menciona una conexión con las películas *Entrevista con el vampiro* y *Mi mundo privado* (Bogado, 2014); al respecto la autora responde en una entrevista: “Lo que me pasaba es que yo era fan de esas películas, entonces quería escribir una novela que fuera parecida a eso pero que también tuviese otras cosas que a mí me gustaban y que tenían que ver con mi universo, ni te digo Universo literario, con mi Universo, punto” (Enriquez, 2014). Opinión que vuelve a resaltar la importancia de su imaginario, de las bases con las que escribe y que trazan posibles interpretaciones.

Nueve años después publica *Cómo desaparecer completamente* (2004), novela que narra la vida de un adolescente sumergido en violencia, pobreza y enfermedad. El espacio de la historia se desarrolla en Buenos Aires. Luego aparece *Los peligros de fumar en la cama* (2009), su primer libro de cuentos que, despliega una serie de temas que se retomarían en sus siguientes obras; apariciones espectrales, sesiones de espiritismo y muertos que señalan parte del rumbo de las producciones de Enriquez.

Chicos que vuelven (2011) recupera el tema de las desapariciones que suceden sin explicación, impregnadas de misterio y sin lógica que permita su regreso. Aquí hay una importante alusión a lo sucedido durante la dictadura. Después publica *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2013), que son crónicas de viaje, ahí Enriquez plasma sus reflexiones sobre los cuerpos y la respectiva sepultura.

La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo (2014) es un tributo para la escritora, a quien Enriquez admira, es la reconstrucción de una vida a través de diversas fuentes bibliográficas que muestran el lado más sensible de sus vivencias. Su producción literaria continuó con el libro de doce cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

Un año después se publicó *Esto es el mar* (2017):

[...] el personaje principal es un cantante de Rock, un ícono de la música; los otros personajes son mujeres angelicales que se dedican a hacer de los músicos una leyenda con una muerte repentina. La *nouvelle* toca los géneros *gótico* y *dark*, ya que todo transcurre en un ambiente oscurísimo, rock pesado, drogas y un músico con la vida medio perdida. De igual forma, retoma la idea de la colectividad y de lo

importante que resulta para los adolescentes pertenecer a un grupo social donde, de alguna manera, los aceptan. (Albarrán, 2019: 15)

Obra que recupera de nuevo la vida de adolescentes, pero esta vez como fanáticas dispuestas a volver a su ídolo una leyenda después de su muerte. La música cobra fuerza como un tema central, específicamente el rock.

Nuestra parte de noche (2019) es la obra con la que ganó el premio Herralde; es un texto que reúne rituales, sacrificios humanos, extrañezas, incertidumbre, peligro, cultos y religión. Es un sistema creado a partir de una mezcla de intereses, así lo señala en una entrevista (*La suma de todos los miedos*). “La verdad, debe ser uno de los libros más personales míos, en el sentido de que tiene más obsesiones y gustos míos, geográficos, estéticos, de lectura, de cruces, de mezclas” (Enriquez, 2019).

La novela es señalada como ambiciosa; en la misma entrevista se aborda la problemática de ser un texto abundante en temas que comparten vínculos de unión que sí funcionan. “Engloba todos los recursos, temas, obsesiones [...] presentes en sus anteriores obras, pero los desborda y amplía, convirtiéndose en una novela total [...]” (Becerril, 2020: 26-27). *Nuestra parte de noche* es la obra que vuelve a demostrar, en sentido mayor y más evidente, que Enriquez utiliza sus intereses para generar universos literarios (obras).

A finales de 2023 publicó *Porque demasiado no es suficiente*. Una historia relatada desde su perspectiva como fan de *Suede* (grupo de rock británico). Y su obra más reciente se titula *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), un libro compuesto de doce cuentos de terror. En resumen, se reitera que el trabajo de Enriquez es resultado de una mezcla de temas, recursos e influencias que forman parte de su contexto.

Al respecto de las influencias que marcan su producción literaria, Enriquez ha desarrollado trabajos en su honor (recuérdese *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo*). También participó en *Tributo a Stephen King. No entren al 1408: antología latinoamericana de cuentos de terror* (2020) con “Los Domínguez y el diablo”. Su contribución a la obra nació por el gusto que tiene hacia el autor, como un escritor de terror imprescindible, como la figura que le mostró un mundo de horrores, por lo que Enriquez recupera elementos propuestos por King (por ejemplo: puntos de presión fóbica), para trabajarlos en algunas de sus obras: “Stephen King es, por supuesto, una presencia constante

en su narrativa; sobre todo, la cuestión del terror de lo cotidiano” (Albarrán, 2019: 15), es un autor que le ayuda a configurar el terror que escribe.

Otros autores clave de la concepción del terror moderno que forman parte del imaginario de Enriquez son Edgar Allan Poe y H.P Lovecraft. Las influencias que marcan su producción literaria son clave para un acercamiento a sus textos. En una entrevista realizada luego de la publicación de *Nuestra parte de noche*, Enriquez contesta dudas sobre su producción literaria en general y hace una lista de autoras que han influido en su carrera:

Emily Brönte, Silvina Ocampo, Shirley Jackson, Pat Cadigan, Ursula K. Le Guin, Angela Carter, Carson McCullers; también me siento cerca de escritoras contemporáneas como Mónica Ojeda, Liliana Colanzi, Marina Perezagua, Samanta Schweblin, Ariadna Castellarnau, Kelly Link, Otessa Mossfegh, Laura Van Den Berg y varias otras. (Enriquez, 2022)

Las primeras escritoras que menciona abordaron temáticas que van de lo gótico, el horror doméstico, la literatura fantástica y policiaca, la ciencia ficción, la perspectiva feminista y la marginación. Las escritoras que enlista después de McCullers son, como señala, contemporáneas que abordan temas como el miedo, el dolor, la perversidad, los tabúes, la ciencia ficción, la fantasía, el realismo mágico y la novela negra, todas comparten una mirada que las incita a tratar temas que cuestionan la realidad. Ellas reflejan las líneas de interés de Enriquez en el mundo literario en que se inserta.

“Bajo el agua negra”, uno de los doce cuentos que compone *Las cosas que perdimos en el fuego*, narra la vida de personas que tuvieron contacto directo con desechos de agua residuales y que les provocaron mutaciones físicas, lo que, a su vez, les permiten y quizá les obligan, a fundar una sociedad con sus propios medios de regulación. Al respecto, Enriquez señala cómo fue el proceso de escritura del cuento.

Yo quería escribir un cuento inspirado en Lovecraft, y lo que necesitaba era imaginar un universo lovecraftiano en Buenos Aires. Y tenía que pensar alguna situación que tuviese ciertos elementos que tienen que ver con Lovecraft: seres anfibios, un cura que se mata en un momento, en Lovecraft está la omnipresencia de las iglesias con los curas que se vuelven locos. Y algo que no introduce Lovecraft, porque no tenía ningún interés en eso, es la cuestión política. A mí me parece que hacer un cuento de terror latinoamericano sin la cuestión política es un poco raro [...] (Enriquez, 2019: 311)

Lo que resalta dos puntos importantes, el primero es el gusto y la influencia de Lovecraft en sus relatos; el segundo, la pertinencia de la intervención de asuntos políticos en el cuento de terror —son reflejados con la intervención de la policía y la detective—, que demuestran la evolución del terror en cuentos latinoamericanos que buscan contextualizarse a la vida diaria, a lo cotidiano. Enriquez añade:

Entonces a mí me parece que el género hace rato que está trabajando ahí, y el tema es cómo, con tu tradición por un lado y con tu experiencia y tu realidad, hacés un texto de terror. El género a mí nunca me da miedo, a mí lo que escribo no me da miedo, pero el terror tiene que darle miedo al otro, y la única forma de que al otro le de miedo es que reconozca ahí cuestiones que le son cercanas. (Enriquez, 2019: 313)

La autora explica que sus obras juegan con el miedo que nace de la intervención de la realidad y de la experiencia, lo que ya se ha indicado. Y de manera indirecta, Enriquez define la concepción del terror moderno.

Otras de sus publicaciones son *Mitología celta* (2007), que reúne datos geográficos, tradiciones y leyendas de la nación celta, y *Ese verano a oscuras* que contiene inquietudes, dudas, enfermedad y crisis de una cruda realidad.

Participó en la creación de cuatro diarios (2020), proyecto convocado por el Centro Cultural Kirchner, que consistía en desarrollar un asunto o una preocupación cercana en los días en que la pandemia de coronavirus inició. Los títulos son: “La canción del miedo y los números”, “Biblioteca personal del Apocalipsis”, “Miedo a perder la cabeza” y “Braulio y Norma”. El motivo recurrente en estas publicaciones fue el miedo que nace de alguna preocupación cotidiana, es decir, el miedo que permite el nacimiento del terror al expandirse en el contexto, en la realidad y en el hogar. ¿Qué más se encuentra en los *collages* que elabora Enriquez? ¿Qué más se suma a sus obras?

“El aljibe” es un cuento que se publicó autónomamente (2005), luego fue incluido en *Los peligros de fumar bajo la cama* (2009) y se agregó a la antología *Cosas imposibles. Cuentos fantásticos y de terror* que reúne diversos relatos de autores argentinos de épocas diferentes que han aportado a una tradición literaria argentina que denominan fantástica. Es decir, en sus obras resalta la intervención de la fantasía; pero, entonces, ¿qué es la fantasía?, ¿cómo se caracteriza? Al igual que el gótico y su relación con el terror, el terror mantiene

estrecha relación con la fantasía. En la misma antología explican el término de la manera siguiente:

La duda es la esencia de lo fantástico y nace de la incógnita que cualquier relato fantástico deja siempre colgando en el aire, como un hilo de seda que jamás lograremos atrapar. En otras palabras: lo fantástico refleja la incertidumbre de lo real, abre interrogantes donde antes había certezas. (Cultura Argentina: 12-11)

La fantasía actúa, sin remitir a su origen ni evolución, como una interrupción en lo cotidiano, razón por la que genera preguntas y mucha incertidumbre, puesto que las soluciones o posibles respuestas parecen no existir, aunque finalmente sí las hay.

En el relato fantástico tradicional es [...] la narración de una serie de hechos que perturban la lógica y que desembocan en un desenlace donde, en general, se nos ofrece una explicación de lo acontecido. Puede decirse entonces que el narrador no llega hasta las últimas consecuencias del escándalo narrado y que reabsorbe lo inadmisibile en el momento final. (González, 1984: 221)

La explicación que da cierre a lo que es incomprensible aparece, no sin antes ahondar con fuerza, atravesar y perturbar el orden de lo cotidiano; definición de lo que caracteriza fundamentalmente a la fantasía. Es decir, “lo fantástico se manifiesta cuando se pone en marcha un estado familiar de cosas en el que hay una intrusión de lo *no natural*” (Nieto, 2016: 20). González también añade que lo fantástico se puede relacionar con el terror, sin que lo fantástico sea la fuente del terror. “Lo fantástico será pues fuente de terror en la medida que contenga lo desconocido (es decir lo nunca explicado en términos racionales o lo nunca experimentado vital o emocionalmente) y que, por ser desconocido, es, en potencia, hostil” (González, 1984: 218).

El término hostil remite a la contrariedad, a los enemigos, y, a su vez, ambas concepciones (terror y fantasía) dirigen el pensamiento al riesgo y al peligro; componentes esenciales del miedo. La literatura fantástica se nutre de la realidad, presenta a personas normales, reales en su cotidianidad, que viven un suceso que rompe las fronteras racionales de su mundo, y deja atrás a seres sobrenaturales.

Lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* está presente en los cuentos “La casa de Adela” y “El patio del vecino”, relatos que funcionan como exponentes de elementos

fantásticos más notorios, puesto que el resto de los cuentos no presenta, en estricto sentido, una característica que aluda a lo fantástico.

“La casa de Adela” cuenta la historia de tres niños (un par de hermanos y su amiga), que exploran una casa abandonada que parece un castillo —alusión a la arquitectura gótica— y que, al estar cerca de su hogar, deciden ir a visitar. Adela es quien se hace amiga del par de hermanos, es una niña diferente, lo que es muy evidente en el aspecto físico:

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

Es una niña excéntrica, creativa y marcada por la falta de su extremidad, esa parte ausente genera que su cuerpo resulte deforme, feo y grotesco, lo que conlleva a que sea señalada como un monstruo, dado que su condición no es normal, no es común ante los ojos de los demás niños. Por lo que su aspecto alude a la intrusión de lo *no natural*.

Cuando ingresan notan que hay luz, ropa blanca doblada, un teléfono, un espejo en el techo y estantes que contenían pequeños frascos con uñas y dientes (muelas e incisivos); situación extraña que genera una atmósfera de pánico, además de imposible porque parece que la casa tenía vida propia.

La incertidumbre ingresa y aumenta con el grito que da Adela, y que marca su desaparición inexplicable:

Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave. (Enriquez, 2016: 77)

Ella parece fundirse a la casa, como si ese fuera su verdadero hogar; una construcción misteriosa para alguien diferente, pues la casa mostró tener una vida que se extinguió, en apariencia, cuando se llevó consigo a la niña. Aunque ningún adulto cree esa versión, Adela debió ir a otro lugar para escapar o esconderse, con lo que se niegan a aceptar la irrupción de la cotidianidad. He ahí el elemento fantástico, la casa; un objeto inanimado que contiene

pasillos interminables, más las características de devorar y de cambiar de aspecto de un instante a otro.

En “El patio del vecino” la intromisión de lo ilógico sucede con la aparición de un chico en la vida de Paula, una joven que se muda junto con su pareja a una nueva casa que parece acogedora y tranquila, justo lo que necesitaba, pues acababa de ser despedida de su trabajo (era una trabajadora social) y llevaba consigo la culpa de que la niña que cuidaba se hubiera roto el tobillo. En su primer día de estancia se pasea por los alrededores y descubre que el patio del vecino, un hombre que vivía sólo, se ve desde la reja que encierra a la terraza. Más tarde, ya de noche, despierta asustada por unos golpes bestiales en la puerta.

Al día siguiente recibe a su nueva mascota, Eli, una gata. Luego, en la madrugada, ya no escucha los golpes de nuevo, pero ve algo sentado en su cama que huye en cuanto nota el movimiento. Pasados algunos días, mientras Paula tendía ropa en la terraza, observa en el patio del vecino la pierna desnuda de un niño atada a una cadena, hecho que la deja muy preocupada y con la intención de ayudar.

Después de pensar cómo entrar a la casa vecina, decide saltar de su terraza al patio, y así lo hace, cuando no hay nadie dentro, más que el niño al que pretendía salvar. Al llegar, hace una revisión de las habitaciones, encuentra carne podrida, paredes con palabras incomprensibles y dibujos extraños de anatomía, lo que le parece asqueroso y raro, sin embargo, no investiga más porque el vecino regresa a la casa y Paula huye despavorida.

Miguel, su pareja, se había ido, la había dejado sola con esta situación problemática. Lo más terrorífico sucede cuando va hacia su cuarto y descubre al chico sentado, de nuevo, en su cama, esta vez con la gata en su regazo, mientras él la estaba comiendo.

Aquel chico que creía necesitaba ayuda, presenta características fuera de lo común, su aspecto físico está deteriorado:

Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que sangraba en partes y en otra supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. [...] Paula no huyó. No hizo nada mientras el chico devoraba las partes blandas del animal hasta que sus dientes chocaron con el espinazo y entonces arrojó el cadáver a un rincón. (Enriquez, 2016: 152)

Ella no comprende qué está sucediendo, cuál es la explicación, sólo sospecha que no podrá salir otra vez de su habitación, no hay tiempo suficiente ni salidas cercanas.

El chico presenta características físicas anormales, un cuerpo deforme, incluso monstruoso, quizá por ser producto de un experimento y de intervenciones quirúrgicas, lo que son solamente suposiciones, pues no hay explicaciones para su origen, incluso existe la posibilidad de que sea algo sobrenatural. Cuestión que queda indeterminada en el relato. Tampoco existe una lógica para lo que vive Paula, el elemento perturbador se introduce a través de una situación que la protagonista había visto antes en su trabajo, por lo que no duda en involucrarse. Entonces, en lo cotidiano, en su mundo, la fantasía aparece y deja en el aire la respuesta de lo incógnito.

La explicación lógica de los sucesos no forma parte de los relatos, pero sí existe aquello que llega a perturbar lo cotidiano, por lo que se deduce que la fantasía aparece y deja en el aire la respuesta de lo incógnito.

En ambos relatos, la fantasía introduce el terror. Según lo que indica González, el terror se da por la aparición de lo desconocido, que no tiene explicación racional. En los cuentos se trata de una casa con vida y un chico peligroso; ambos elementos forman parte de la realidad que sí existe, pero no con las características atribuidas que los convierten en personajes aterradores. Lo fantástico aparece y es moldeado en el universo literario de Enriquez de forma singular.

Además de la fantasía, otros géneros involucrados en la narrativa de Enriquez es el terror y el horror —razón que sustenta el sobrenombre de la reina del terror—, aunque no estén presentes en todas sus obras, y en las que sí, funcionan como elementos configuradores del espacio o personajes; es importante reconocer su inmersión en su producción literaria, así como se evidenció la presencia de lo fantástico. Recuérdese que ya se mencionó el origen del terror escrito, se encuentra en la literatura gótica, y su principal elemento: el miedo (lo que busca producir).

Para mayor precisión se revisarán los términos terror y horror con el fin de vislumbrar la relación que el primero guarda con el miedo. “El miedo, sea cual fuere su fin, parte desde la persona, y se puede reflejar en la misma persona, en otra persona, cosa o idea, y en lo que es similar a nosotros, pero no idéntico” (González, 2017: 39). El miedo tiene causas diversas y se relaciona con otras manifestaciones como lo subversivo, lo inhóspito, lo ominoso, lo abyecto, etcétera, también para establecer en qué consiste el horror.

1.3 Literatura de terror y horror

Para iniciar este apartado se establece que la revisión y la separación de ambos términos: terror y horror, servirá para indicar por qué la obra se analizará desde la etiqueta de literatura de horror, sin que eso invalide el uso del terror que se dio en páginas anteriores y tampoco la estrecha relación que ambos comparten. Se resalta que ambas etiquetas son distintas, no funcionan como sinónimos, aunque se usen indistintamente en otros análisis literarios pues su conceptualización resulta compleja, en este caso, no será de esa forma.

El miedo es una emoción primitiva y trae consigo angustia y peligro; sensaciones que se graban en el individuo con fuerza. El miedo como emoción es inherente al ser humano, inició con el encuentro de lo desconocido y provocó la sensación de peligro, de pánico, de acecho constante que lo imposibilitaba a buscar explicaciones o respuestas lógicas y razonables frente a fenómenos misteriosos. Con el pasar del tiempo las sociedades se desarrollaron y las actividades cotidianas cambiaron; la evolución resultó en progreso y en nuevas manifestaciones de terror.

Cada vez que la sociedad en general da muestra de avance, ya sea en el campo de las ciencias, las artes, el desarrollo inmobiliario, la democracia o uso de nuevos instrumentos en materia de tecnología, el miedo aparece como sombra del pasado y fantasma del futuro para atrapar las mentes débiles y orientar a grandes segmentos de la sociedad a actuar con cautela, temerosas y hasta aferradas a creencias y signos del pasado que le roban el derecho de ser libre. (Salazar, 2011: 25)

El miedo también evolucionó, se adaptó al contexto en que cada individuo se desarrolla (país, región, ciudad). El progreso no borró el miedo, al contrario, permitió su desarrollo, pues el ser humano actúa con cautela en sus actividades debido a que no desea enfrentarse a lo que todavía es desconocido o lo fue y que se recuerda a través de supersticiones.

El miedo se genera por distintas razones, así, se aprende a temer sin tener un motivo claro, y se presenta ante diversas situaciones, por ejemplo, enfrentarse a lo incógnito o acercarse a la muerte. En el primer caso sucede porque no hay noción lógica o explicación alguna que garantice el bienestar físico o emocional: “Si el miedo se encuentra en la raíz de la condición humana lo es porque el primer reconocimiento de toda conciencia es el desamparo; y la fatalidad abismal de la muerte” (Bravo, 2005: 13). El segundo caso se relaciona con el primero, el miedo a la muerte podría ser una de las consecuencias de

enfrentarse a lo desconocido y, además, conlleva dolor físico (inherente a la corporalidad), un desacuerdo por la forma de perecer y preocupaciones por la trascendencia o el sentido de la existencia que no se encontró a tiempo.

También se relaciona con sentimientos como el amor y el odio. Y según el contexto en el que el individuo se desarrolla se despiertan miedos específicos. El hombre ha evolucionado y con él también el temor, se ha sentido peligro por vampiros, brujas, hombres lobo, magia, cíclopes, fantasmas, sirenas, demonios, extraterrestres, animales, desastres naturales, tecnología, guerras, enfermedad, pobreza, extinción, por otro ser humano e incluso por la vida cotidiana; emociones, destino, futuro.

Esos temores pueden sustentarse en causas naturales o sobrenaturales. En el primer caso, el miedo constituye un mecanismo de supervivencia básico, una respuesta a estímulos específicos, como un dolor agudo o una amenaza inminente. Es beneficioso, tanto para el individuo como para la especie, puesto que nos enseña a detectar un peligro real y nos permite enfrentarnos con él. En el segundo caso, el de las causas sobrenaturales, el miedo está enraizado en las creencias, en las tradiciones religiosas y en el folclore. (Muñoz, 2015: 5)

El miedo en la literatura se rastrea en las leyendas, los cuentos y los mitos nacidos por la tradición oral de cada cultura que manifestaba sus inquietudes. “De ese fértil terreno se nutrieron los temas y los personajes de las leyendas y mitos tenebrosos que perduraron en la literatura fantástica hasta nuestros días, disfrazados o alterados por la sofisticación moderna” (Lovecraft, 2010: 6). El ser humano nutrió su imaginario con lo familiar y lo no familiar para señalar límites entre lo que se debía temer y lo que no.

En la época de la Ilustración “la literatura terrorífica nace en pleno apogeo del racionalismo y se desarrolla junto con él, como su sombra que es” (Llopis, 2002: 9). Se rastrean sus orígenes en la época en la que lo sobrenatural no debía existir, sin embargo, el auge se dio por la necesidad de exponer que la razón no lo podía explicar todo.

El miedo se convirtió en el elemento principal para la literatura de terror y de horror, aunque su evolución muestra que apareció en textos fantásticos y góticos que crearon personajes nocturnos, híbridos, mágicos o sobrenaturales. “El miedo penetra en su dominio de la mano de lo siniestro y aliándose al sentimiento de lo fantástico” (Bravo, 2005: 13). La literatura de terror y de horror explora terrenos desconocidos que mantienen al lector al borde del peligro, en lo incógnito y en la amenaza.

En el siglo XX la figura de Edgar Allan Poe hace aparición y concreta el cuento de terror moderno, luego de diversas manifestaciones que fluctuaban entre el terreno de lo fantástico y el gótico. Poe “Perfilando todos los horrores de esa parodia colorinche llamada existencia y en esa solemne mascarada que denominamos pensamiento y sentimiento humano, esa visión tiene el poder de proyectarse en oscuras y mágicas transmutaciones y cristalizaciones [...]” (Lovecraft, 2010: 20). Utilizó elementos de la vida cotidiana para mostrar su lado perverso, tenebroso, inaudito, anormal, mientras creaba una atmósfera tensa que llegaría hasta un punto de presión fóbica.

Desde otra perspectiva, el miedo que acompaña y acompañó al ser humano también es histórico, pues revela acontecimientos que no se deben olvidar (dictaduras, regímenes, revoluciones) o que nunca se van y permanecen dentro de una sociedad (pobreza, desapariciones).

El miedo es histórico, que los textos den miedo, también. Leer hoy pilares extraordinarios del género gótico del siglo XIX, como un cuento de 1816, “El hombre de arena”, de Hoffman (1978), una novela de 1817, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley (2001), o de 1897, *Drácula*, de Bram Stoker (2006), produce interés, suspenso, emociones, pero no miedo. (Drucaroff, 2020: 6)

La emoción de sentir acecho, pánico o peligro ya no se encuentra en obras representativas de épocas anteriores, pues el miedo evoluciona al igual que sus componentes, así, la figura del vampiro en *Drácula* o el monstruo en *Frankenstein o el moderno Prometeo*, ya no generan pánico porque se han creado diversas versiones de ellos que muestran otros lados (más humanos, menos aterradores) de un hombre que bebe sangre y otro que es creado con partes humanas de distintos cuerpos. “[...] hay como monstruos que ya no funcionan más o no se usan más; esto en literatura ya está pasando, y además está todo muy mezclado” (Enriquez, 2021: 331). Ese tipo de situaciones ha quedado atrás, sobre todo en un contexto inmerso en el que las personas tratan de sobrevivir día a día sin la presencia de seres sobrenaturales, sólo con la sociedad.

El miedo de la modernidad, resultado de una evolución, es el miedo de que en nuestro contexto suceda una situación fuera del control individual de cada persona (guerra, asesinatos, robo, pobreza), que conduzca a la fatalidad inevitable. “Existen los miedos a ser pobre, a quedar excluido, perder la vida, llegar a desemplearse o estar enfermo por epidemias

emergentes, quizás a no contar con su familia o la desaparición de sus padres [...]” (Salazar, 2011: 25). El temor actual se relaciona, principalmente, con actividades cotidianas, por ejemplo, la maternidad; implica cuidar a un ser vivo dependiente de la madre o cuando se pierde el empleo la persona en cuestión tiene que enfrentar al desempleo y lo que conlleva: falta de dinero, satisfacer el hambre y pagar facturas.

Para Enriquez, escribir terror significa adaptar, reconocer y evidenciar los miedos de la modernidad, en este caso, latinoamericana. La cultura en la que se está inmerso es uno de los principales componentes de la literatura de terror, Enriquez reconoce que escribe terror, similar y diferente al que desarrolla King, debido a que su contexto tiene otras exigencias y problemáticas.

Por ejemplo, en Argentina, el inicio del auge del terror se rastrea por 1830:

[...] el terror ingresa a nuestra literatura de la mano de la política. El terror, puede decirse, está en los orígenes de la literatura nacional [...] Porque incluso la inquietud que puede surgir del miedo a un otro diferente por su condición social, racial o cultural está siempre condicionada por la política [...]. (Ansolabehere, 2018: 3)

El terror en ese contexto va acompañado de la política e inevitablemente se usa para transmitir el miedo por el otro y por la sociedad en que se está inmerso. Así, el miedo no desaparece, al contrario, permanece firme e, incluso, se vuelve colectivo, por lo que plasma en el texto miedos cotidianos de una sociedad sumida en un pasado trágico y sus secuelas.

En general, los males que aquejan a la humanidad tampoco desaparecen, aunque el miedo que inspiran puede ser relativo. “Sin embargo, lo que para algunos puede producir un miedo terrorífico, para otros no es más que una curiosidad, algo incluso atractivo. [...] Y sin embargo, existen ciertos temores que son consustanciales a todos los seres humanos [...]” (Llácer, 1996: 61). La influencia del contexto, cultura, ubicación geográfica y época influyen en los miedos colectivos/personales.

Compartir temores con el entorno también supone que “[...] el miedo surge no solo de la exposición directa del individuo a situaciones de peligro, sino también de la observación de otros sujetos inmersos en tales situaciones” (Llácer, 1996: 70). Ser testigo de un crimen, asesinato, explosión, robo o muerte son ejemplos de otro tipo de manifestación del miedo.

El miedo aparece, también, porque clasificamos objetos, lugares, sucesos e incluso personas según lo familiar y lo no-familiar (términos propuestos por Sigmund Freud que, en

acepciones más profundas, también significan extrañeza e inquietud: *unheimlich* y *heimlich*). Y lo que no resulta familiar aterra y obliga a alejarse porque no se tiene información previa que sirva para enfrentarse a situaciones de riesgo; resolverlas e incluso explicarlas.

Conocer los temores de la sociedad permite que éstos aparezcan en la literatura de terror y horror, géneros que son diferentes respecto de sus componentes. Representar al miedo, desbordarlo y jugar con él es una técnica que la literatura de terror y horror ha utilizado a su favor, razón por la cual ganaron un gran auge que antes se veía mezclado con lo gótico y lo fantástico, pues son manifestaciones que sembraron la semilla del terror y que lo delegaban a segundo plano. En la actualidad, las barreras entre estos géneros han desaparecido, se mezclan, se entrecruzan, se difuminan, pero, en algunos casos, sin perder ciertas características clave.

La literatura de terror tiene una larga tradición basada en relatos orales que se encargaban de expandir costumbres, leyendas, legados y conocimientos en zonas geográficas específicas, pero siempre con tintes sobrenaturales y desconocidos.

Aunque los límites entre géneros se difuminen, se disertarán las diferencias entre el terror y el horror en la literatura para establecer los significados que se usarán en este trabajo. Llácer propone que:

[...] el terror viene del exterior atacando el alma del lector, mientras que el horror nace del interior de uno mismo. Por tanto, mientras el terror puede vencerse con facilidad al cerrar el libro, el horror no, ya que actúa directamente sobre los miedos enraizados en la mente, a nivel inconsciente, y la huida se hace mucho más complicada, porque dicho sentimiento escapa al control consciente. (Llácer, 1996: 62-64)

Así, sugiere que no tienen un mismo origen y que el terror es más fácil de sobrellevar que el horror, pues este juega con miedos psicológicos y con la producción de temores irracionales, también existen los temores racionales:

[...] el temor racional afecta a la parte consciente de nuestra mente, con lo que es posible vencerlo mediante explicaciones o pensamientos racionales y conscientes, mientras el irracional afecta al inconsciente y es mucho más difícil de eliminar ya que nuestra sola razón no será capaz de vencerlo. (Llácer, 1996: 64)

El terror estaría relacionado con los temores racionales, es decir, con la posibilidad de salvación sólo con explicaciones lógicas que calmen la intriga y el instinto de peligro. Mientras el horror se asocia con temores irracionales, aquellos que se introducen en lo profundo del ser (inconsciente), y por lo mismo, no permiten visibilizar una salida o solución, la razón no basta y el peligro no deja de acechar. Se reitera el temor por lo desconocido.

Mientras, Inés Ordiz Alonso-Collada en su tesis *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas* hace una revisión del contenido y las diferencias entre ambos términos:

Esta distinción sugiere una serie de matices morales y estéticos que se han venido preservando en parte de la crítica del modo gótico, pero que pierden significación en muchas de las ficciones contemporáneas que, debido a su esencial hibridismo, mezclan elementos de ambas tendencias, y de muchas otras. (Ordiz, 2014: 35)

Es decir, la distinción se hace porque en las producciones literarias suele existir cierta hibridación; resultado de la combinación de los dos géneros —terror y horror— sin líneas divisorias tan notables que también suman algún otro elemento, por lo que la identificación de cada uno se vuelve compleja.

Así, escribe que “podemos definir el terror como la sugerencia del horror, o el horror como la realización física del terror” (Ordiz, 2014: 34), alusión a que el terror sucede primero que el horror —efecto más impactante y secundario—, aunque no siempre se llega a experimentarlo, pues éste involucra más que sólo la presencia del terror.

King enfatiza el hecho de que en las ficciones de terror, el lector, o espectador, no se enfrenta de manera directa con el elemento terrorífico, por lo que es la imaginación la que juega el papel fundamental [...] El horror, por otro lado, es una sensación que no pertenece en su totalidad a la mente [...]. (Ordiz, 2014: 34)

En el terror hay posibilidades de salvación ante lo que se esté enfrentando, sin embargo, esa esperanza tarda en llegar y es la imaginación la que mantiene la alerta del peligro, la que dibuja escenarios posibles, la que provoca el aceleramiento de los latidos. Y entonces el horror aparece, no hay salvación, el peligro llega a extinguir la imaginación, ya no es necesaria, pues el escenario sucede. “De ahí que el terror figure en el lado de lo tangible y el horror en el de lo intangible” (González, 2017: 39). Parece una contradicción que lo tangible aparezca con el terror y lo intangible con el horror, pero no es así, se ofrecen esas

denominaciones para clasificar los peligros a los que se enfrentan, en el terror podría ser el miedo a otro ser humano, mientras en el horror se teme a circunstancias más abstractas, a lo que se desconoce que va a atacar. Por lo que la literatura de horror:

Suele reflejar los miedos del sistema sociocultural en el que surge. Presenta fenómenos sobrenaturales o aparentemente sobrenaturales; habla de estados mentales alterados y ofrece representaciones extremas y gráficas de elementos sexuales, fisiológicos y psicológicos. Finalmente, exhibe una trama minuciosamente configurada en la que cada componente desempeña un papel significativo. (Sánchez, 2019: 7)

El horror causa miedo ante la muerte y al nutrirse de los miedos sociales puede desestructurar el mundo como se conoce (regulado, normativo, próspero, civilizado), jugar con él e hiperbolizar sus componentes para ocultar la posible resolución. Involucra miedos que conducen a una situación de extrema tensión, donde todos los recursos (ambiente, personajes) son representaciones máximas de peligro que juegan, nublan o extinguen la conciencia.

“Así, en términos generales, se entiende que el terror es el sentimiento de anticipación que precede a la propia experiencia del horror, que tiene lugar durante o después de enfrentarse al elemento aterrador, pero no despierta la imaginación del lector” (Ordiz, 2014: 33). La imaginación del lector desaparece con el horror porque los escenarios, personajes y acciones peligrosas son desconocidas y luego se vuelven reales, suceden, dejan de ser suposiciones.

A partir de todo esto, pensamos que el terror se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta; de hecho, el empleo de lo siniestro procedente de los complejos reprimidos, provoca en los personajes y en los lectores ofuscación, caos y desorientación, efectos del horror en los estados tanto preconcientes como en el subconsciente. (González, 2017: 37)

El terror se da con peligros sorteables porque existe la posibilidad de salvarse, pues se conoce la amenaza y todo puede quedar sólo en suposiciones que aceleren el ritmo cardíaco, en cambio, el horror no se imagina porque la amenaza es abstracta e intangible —complejos reprimidos, quizá—, no se puede imaginar porque no se conoce, por lo que su ataque llega y no hay esperanza de huir. John Clute en su ensayo *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror* explica que:

[...] el terror se ha definido como una aprehensión a algo todavía no experimentado y profundamente temido que se cierne sobre nosotros: algo terrorífico, o inhumano y sobrecogedor, o tan vasto que se halla más allá de la frágil capacidad humana para sobrevivir a la experiencia de su llegada, o una especie de movimiento sísmico que anuncia un cambio profundo en la estructura del mundo. (Clute, 2015: 71)

El terror no se manifiesta, es un presagio, un hecho que podría suceder y que tendría un efecto devastador (desarticulación del mundo). “El horror, en cambio, no suele describirse exactamente como una cuestión de anticipación; el horror es la experiencia de la atrocidad de la cosa en sí, la cual puede verse en su totalidad” (Clute, 2015: 71). Es lo que sucede, lo que se ve, lo que hay, la experiencia en sí. También señala que la diferenciación de ambos términos es sólo sugerente.

Clute trabaja y desarrolla al horror en 4 etapas. La primera es atisbar. “Atisbar es intuir que el terror está por llegar; es una experiencia Sinistra [...] que nos advierte que está a punto de ocurrir algo peor que aquello que acabamos de atisbar [...]. Los ATISBOS predicen” (Clute, 2015: 15). Significa que son las primeras y mínimas señales de lo que está por llegar y que nos conducen a la siguiente fase.

La segunda etapa es el espesamiento. “El espesamiento arranca cuando el siniestro viento de los ATISBOS empieza a desvanecerse y el futuro que se ha vislumbrado en los aterradores ATISBOS comienza a hacerse realidad” (Clute, 2015: 47). Las señales suceden (son terribles), indican lo raro y extraño de la situación, se acumulan y complican para dar paso a la siguiente fase.

La tercera etapa es el trance. “Con el TRANCE se desvela la verdad [...] una expresión definitoria de la perversidad del mundo” (Clute, 2015: 101). Las señales desvelan la verdad del acontecimiento; crítico y subversivo que invierte el orden de las cosas, ya no hay salida. La etapa final es el después, “[...] reside la conciencia de que la historia ha terminado” (Clute, 2015: 29). Representa el final, la muerte, el paso que no puede cambiar, pues todo ha terminado.

Clute propone que todo relato que trabaje con el horror debe contar con las cuatro etapas, quizá no en su totalidad, pero sí debe desarrollarlas en grados mayores o menores. En resumen, para Clute el terror funciona como una predicción del mal, mientras el horror es la manifestación de ese mal representado en 4 fases.

Luego de revisar varias concepciones, se establece que el terror precede al horror, el primero existe sin que el segundo llegue a manifestarse, debido a su complejo proceso de aparición. Tanto en la literatura de terror y horror los efectos no sólo los sienten los personajes, el lector también queda inmiscuido, se acelera el corazón porque se convierte en ese testigo que observa y, a su vez, se introduce en la atmósfera; a través de atisbos, descripciones muy detalladas del lugar, de la intromisión de lo desconocido, de lo inhumano, y del juego con los miedos racionales e irracionales que subvierten un aparente orden.

Se reitera que la separación de ambos términos sirve para indicar que se trabajará con la etiqueta de literatura de horror (sin que esto excluya por completo el uso del término terror en el resto del análisis y sin que ambos funcionen como sinónimos).

Para ejemplificar cómo funciona el horror escrito por Enriquez, y señalarlo desde las etapas que propone Clute, en *Las cosas que perdimos en el fuego*, se encuentra “Bajo el agua negra”. En el relato se sigue la vida de una detective que quiere resolver el caso de dos chicos que fueron arrojados por policías a aguas residuales, y que después regresan como una especie de *zombies* o mutantes —aquí se inserta la primera etapa, los atisbos, que indica que hay algo sospechoso—. Además, no son los únicos con esa condición, hay toda una comunidad que incluso ya se rige por postulados religiosos. Así que ella decide ir a investigar, al llegar a la comunidad ingresa a su iglesia y el miedo aparece, observa las paredes llenas de símbolos y palabras confusas, no sabe con exactitud la función de todo eso —la segunda etapa, el espesamiento, surge al observar a detalle a la comunidad, aunque la detective se muestra todavía un poco escéptica—:

La parroquia parecía abandonada. Siempre había sido una casa modesta, pintada de blanco, y la única indicación de que se trataba de una iglesia era la cruz de metal sobre el techo, que seguía ahí, aunque ahora estaba pintada de amarillo y alguien la había decorado con una corona de flores amarillas y blancas; de lejos parecían margaritas. Pero las paredes de la iglesia ya no estaban limpias. Estaban cubiertas de grafitis. De cerca, Marina pudo ver que eran letras, pero sin sentido, no formaban palabras: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG. (Enriquez, 2016: 168)

Las personas que viven ahí representan una amenaza, pueden lastimarla e incluso obligarla a quitarse la vida, como hicieron con el cura de la parroquia, quien decide dispararse antes de seguir en ese lugar —la tercera etapa, el trance, sucede con el suicidio, las señales que indicaban algo misterioso aparecen—. Sin embargo, ella todavía tiene la posibilidad de huir

o de convertirse en uno de ellos, la ventaja es que se enfrentará a seres tangibles. El horror está ahí, latente, con una probabilidad de salvación:

[...] Marina recordó los dedos de su sueño que se caían de la mano podrida y recién entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos [...] Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores. (Enriquez, 2016: 173-174)

El relato concluye con la protagonista huyendo de la comunidad; un final indeterminado, con dos soluciones inmediatas: salir o morir. La primera opción implica que la detective tiene que ser capaz de atravesar la multitud de mutantes y escapar ilesa. Mientras la segunda opción —que sería la representación de la cuarta fase, el después— genera pánico, no por lo que implica en sí, sino porque para llegar a ese último instante de vida se recorría un trayecto en el que el peligro acecha, y Marina lo sabe, conoce dónde está, quiénes son y lo que podría pasarle.

La literatura de horror, específicamente la que Enriquez desarrolla, también se puede clasificar dentro del rubro del horror social. El género ha tenido un auge gracias a textos latinoamericanos contemporáneos (*Restauración* de Ave Barrera, *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero, *Mandíbula* de Mónica Ojeda, etcétera), que buscan visibilizar lo que sucede en sus contextos y, lo más importante, denunciar *problemáticas*. Enriquez, al ser una escritora actual que usa y nutre sus textos de elementos de su contexto (NNA), también trabaja con el horror social.

Para revisar cómo se trabaja, primero se reitera que el horror “[...] es un género cuya intención es despertar miedo en el lector. Este miedo [...] es de naturaleza intangible y no se puede eludir, por lo que los personajes y el lector experimentan ofuscación, caos y desorientación” (Sánchez, 2019: 4). Es decir, Sánchez propone que el horror se relaciona con eventos que no son sorteables y que representan una amenaza/fin inevitable como lo es la muerte.

Según John Clute, en el horror la posibilidad de huir y regresar a la cotidianidad (lo normal) es imposible porque el mundo real es aquel en el que se inserta el peligro, el miedo y la violencia, etcétera., y no es aquel mundo en el que impera un cierto orden falaz:

[...] lo que el HORROR borra del mapa —desde el primer ATISBO— no es exactamente el mundo real, aunque quizá sea el mundo que prefiramos por encima

de todo, sino el mundo-corteza de uso civilizado, el mundo-mentira que empleamos para reprimir el mundo-historia, la envoltura que cubre el HORROR que hay debajo, que no es sino la verdadera historia de nuestro tiempo [...] (Clute, 2015: 16).

En el horror, el mundo-mentira se desvanece y muestra lo que se reprime en la historia, lo que hay debajo: lo oculto que resulta ser la *verdad*. Así, la literatura de horror permite no olvidar lo que acontece y revela lo encubierto con el tiempo.

Al añadir la etiqueta de *social* al género, se enmarca su función, “[...] porque revela cómo aquello que produce temor (en este caso en el relato de horror) está determinado por los mecanismos políticos y culturales de cada época” (Sánchez, 2019: 5). Y esos mecanismos suelen tener un único fin establecido: mantener el velo de un mundo falso, razón por la cual, a través del contexto de cada época, se revelan o denuncian situaciones que el autor considera de importancia, así surge una “[...] implementación de los mecanismos del horror y el espanto puestos al servicio de la denuncia social” (Yelovich, 2020: 146). Justo como la NNA realiza a partir de la época de la dictadura de Videla.

Enriquez desarrolla el horror social en algunas de sus obras, por ejemplo, en *Las cosas que perdimos en el fuego*, “A través de ambientes inquietantes y ominosos, la autora construye un terror desde lo cotidiano, que representa, denuncia y hasta resiste la violencia ejercida contra las mujeres” (Olmedo, 2022: 315). En los relatos se representa la cotidianidad de algunas mujeres, mientras se denuncian los abusos que sufren y, a la par, se combaten contra ellos con elementos irónicos, terroríficos y anormales.

Enriquez escribe un horror social “[...] inmerso en las guerras de género y de clase de la Argentina y el mundo contemporáneos” (Drucaroff, 2020: 7), situaciones que se vuelven rutinarias, pero que no suelen visibilizarse porque son la parte oscura de la sociedad; lo que se desea ocultar. El horror social inmerso en las obras de Enriquez funciona con elementos configuradores como lo son la enfermedad, la locura, el asco, lo monstruoso, la deformidad, lo tabú y lo abyecto.

Esos elementos demuestran la evolución del rechazo hacia personajes femeninos que viven al margen, fuera de lo normal y del mundo-falso, en espacios no convencionales ni *adecuados* que, en consecuencia, las encierran en la decadencia, y en ésta no importa si sufren afectaciones físicas y emocionales, dado que al vivir en el lado marginado están fuera de la sociedad funcional (y lo único que pueden recibir es el anonimato y el desdén).

La concepción teórica detrás de la etiqueta del “terror social” alude fundamentalmente a aquellas obras que han congeniado, en mayor o menor medida, los lugares comunes del género de terror con aspectos de la dimensión social, mayoritariamente referidos a instancias de dominación o marginalización [...]. (Yelovich, 2020: 145)

Y como resultado, las obras hacen denuncias veladas que replantean, reconstruyen o derrumban el papel de la mujer en el mundo real (mayormente marginado y dividido en jerarquías de poder).

Otra característica del horror al involucrarse con la dimensión social es que éste no presenta el progreso, ni la justicia ni el crecimiento económico, sino situaciones al margen que contienen la parte oscura de la sociedad que se desea ocultar e ignorar a propósito. Así, la función del horror social es visibilizar y, a la par, denunciar aquellas situaciones y personas que están fuera de lo que se considera la norma y lo correcto.

Para finalizar este primer capítulo, después de revisar la poética de Mariana Enriquez, es importante señalar que las situaciones de las mujeres protagonistas en los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* son diversas, no comparten un mismo desarrollo, no siguen el molde de un género literario específico, pero sí mantienen relaciones que giran en torno a lo abyecto, mientras, por un lado, juegan con el miedo para generar repugnancia (y con ello, tratar de marcar la línea entre lo correcto/incorrecto, normal/anormal, bien/mal) y, por el otro, deleitan e incentivan a las mujeres para ir más allá de un límite impuesto, ya sea proveniente de su esposo, familia o novio.

Capítulo 2: Lo abyecto como elemento configurador de cuerpos

Para iniciar el segundo capítulo es indispensable aclarar que la alusión a los cuerpos (personajes femeninos en el caso de los tres cuentos a analizar) refiere a su corporalidad, a lo físico, a un cuerpo que puede ser herido, maltratado, subyugado, y que representa la violencia, la crítica y los abusos que recibe. Y, a su vez, un cuerpo que funciona como móvil para la denuncia. Por ello, no se ahondará en la corporalidad como un constructo discursivo que designa el sexo y el género, pues no es el enfoque que se pretende.

Se analizarán tres cuentos del libro *Las cosas que perdimos en el fuego*: “Fin de curso”, “Nada de carne sobre nosotras” y “Las cosas que perdimos en el fuego”. Para empezar, se partirá del concepto de abyección.

La abyección es un término que Julia Kristeva desarrolla en su libro *Poderes de la perversión* (1988). La definición de lo abyecto se construye a partir del ser y de un *algo* que lo amenaza, pero que, a la vez, fascina, aun cuando la repugnancia es abundante y la reacción automática sea el asco o el rechazo:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible, lo tolerable, de lo pensable. Ahí está, muy cerca, pero inamisible. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta. Repugnado rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. (Kristeva, 1988: 7)

La abyección se presenta como ambivalente, es decir, la reacción que se tiene ante una amenaza es alejarse (como sucede al sentir miedo), y así lo hace el sujeto, sin embargo, lo abyecto, aun siendo impensable, seduce por un momento y desequilibra, aunque finalmente sucede el alejamiento en la mayoría de los casos.

Hay una atracción en lo que el sujeto debería rechazar desde el principio. “La seducción de ‘su propio horror’ le mantiene tentado, lo ata a un polo constante de atracción y repulsión” (Kristeva, 1988: 35). Lo abyecto nace en el horror que se podría pensar sólo causa intolerancia o pánico, pero que aquí genera un sentimiento de atracción que no se borra, lo que resulta en una situación que confronta los límites y márgenes del sujeto que se desvanecen una vez que fascinación y repulsión conviven.

“La abyección se reafirma, los límites humanos entre lo posible y lo imposible se desvanecen. Todo lo que no creía ser capaz de hacer (y de ser), aparece frente a sus ojos como un acto brutal e inhumano” (Kristeva, 1988: 39). Kristeva ejemplifica la abyección con un cadáver, pues este representa el límite entre la vida y la muerte, específicamente, la intrusión de la muerte en la vida; la infestación del momento final que trae consigo putrefacción a un cuerpo humano.

Es decir, la repulsión sucede porque en la abyección está lo perverso, lo despreciable y vil, lo que el sujeto no desea porque es el lado oscuro que debe permanecer oculto. Razón por la cual “[...] a cada *yo* le corresponde una abyección particular” (Kristeva, 1988: 35). El sujeto como entidad construida socialmente vivirá lo abyecto de forma singular al debilitarse en aquellos momentos que demuestran que el ser humano se siente atraído a lo *inhumano* e *inmoral*.

Entonces, la abyección es la parte más terrible de un acto, situación o persona porque no se genera con un solo objeto específico: “La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda...” (Kristeva, 1988: 11). Es ambivalente y genera emociones contradictorias, por ejemplo, el odio se asocia con deseos de desgracia para otra persona y emociones negativas; en sí, tiene una connotación de repulsión, la cual se vuelve peor cuando usa demostraciones de afecto (contrarias y agradables), porque el nivel de peligro y maldad aumenta a un grado inhumano.

Cuando un sujeto deja de reprimir su lado oscuro y es atraído por lo inhumano e inmoral se convierte en un ser abyecto. “La abyección (en latín, *ab-jectio*) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir [...] la noción de abyección designa una condición degradada o excluida dentro de los términos de la sociabilidad” (Butler, 2002: 20). Lo abyecto es expulsado de la sociedad porque representa una amenaza al orden, a la normatividad, a los sistemas sociales:

Abyecto sería todo aquello que el individuo debe rechazar para componer su identidad; aquello que, una vez expulsado, colinda los límites de dicha integridad, amenazándola. Su dimensión escapa lo estrictamente individual: es abyecto también aquello que puede romper o cuestionar un órgano, un sistema de creencias, un código de significación. (Sánchez, 2021: 412).

Lo abyecto permite que el sujeto rechace todo aquello que supone un peligro para su identidad, sin embargo, esa acción también amenaza lo que intenta proteger. Y así, como existe la abyección particular, también existe lo abyecto que puede remover los constructos de algún sistema social.

La primera reacción de arrojar y expulsar es lo que sucede en el sujeto cuando la abyección se manifiesta, pero cuando ésta logra seducirlo, él supera los límites de lo humano, en consecuencia, lo abyecto particular puede pasar al terreno de lo colectivo y generar que la sociedad le tema, rechace y expulse, “[...] el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler, 2002: 20). Así, los seres abyectos existen porque la sociedad se niega a ser seducida por la abyección, lo que resulta paradójico, dado que en su intento de desechar lo abyecto también lo mantienen vivo: lo señalan y lo condenan.

En “Fin de curso” la narradora —quien es a su vez testigo— describe a Marcela como una joven cualquiera de la escuela secundaria que se vestía feo. Se presenta a la niña como alguien que es una mala alumna y que, contrario a lo esperado, pasaba desapercibida, por lo tanto, es irrelevante para sus compañeras a quienes no les importaba ni les interesaba conocerla, excepto que su mal gusto en la ropa generaba críticas. “Lo único que la diferenciaba es que se vestía mal, feo y algo más: la ropa que usaba parecía elegida para ocultar su cuerpo. Dos o tres talles más grande, camisas cerradas hasta el último botón, pantalones que no dejaban adivinar sus formas” (Enriquez, 2016: 117). La narradora advierte que la joven usa ese tipo de ropa para ocultar su cuerpo; una señal de que algo sucedía, algo que ella no quería mostrar.

Marcela era una chica, según la narradora, olvidable, hasta que sucede una ruptura que genera atención sobre ella. “Mientras la profesora explicaba la batalla de Caseros, Marcela se arrancó las uñas de la mano izquierda. Con los dientes. [...] Los dedos sangraban, pero ella no demostraba ningún dolor” (Enriquez, 2016: 118). La joven, a media clase, rodeada de compañeras y con la presencia de la maestra se hiere, aunque está en un ambiente escolar que goza de control y simboliza el orden.

Se inflige daño a sí misma, se autolesiona de una forma violenta y dolorosa, que al parecer no se siente así para ella. Y con esa ruptura Marcela se convierte en el centro de

atención, sus compañeras quedan impactadas, asustadas y curiosas, sin entender el porqué de su actuar.

Luego de ese primer episodio Marcela se convierte en un ícono. “Cuando volvió había pasado de chica ignorada a chica famosa” (Enriquez, 2016: 118). Con ello, algunas de sus compañeras deseaban ser cercanas a ella, pero otras sólo sentían miedo. “Lo que había hecho era lo más extraño que nosotros hubiéramos visto” (Enriquez, 2016: 118). Esa extrañeza de sus acciones atrae y repele a las demás alumnas. Con esa ruptura lo abyecto nace en Marcela, su comportamiento autolesivo seduce y asusta; el daño físico se vuelve admirable al resto. Aunque también aparece la incredulidad ante el acto inexplicable e ilógico de una chica *desequilibrada* (adjetivo que resalta que hay algo malo en ella).

La convivencia con Marcela se vuelve una amenaza que puede incurrir en sus compañeras y para evitarlo la joven es tratada médicamente. “[...] ella se pondría bien, que tomaba medicación, hacía terapia, que estaba contenida” (Enriquez, 2016: 118). Y ahí está lo correcto, Marcela no tiene que ser expulsada de la escuela mientras actúe para reinsertarse a la normalidad y permanezca contenida.

Sucede que al asistir a la escuela forma parte de un ambiente controlado. “En un contexto en el cual la familia en un caso y el colegio en el otro intentan corregir o canalizar las anomalías de las adolescentes, cumpliendo con ello la función de vigilancia asignada por el marco normativo social [...]” (Semilla, 2023: 401). Por eso Marcela se reintegra, dado que comienza a ser vigilada por médicos y maestros. Entonces la joven deja de ser irrelevante, sus compañeras tratan de hablarle, sin embargo, ella no responde y ese comportamiento silencioso les causa miedo.

El siguiente momento de ruptura sucede en el baño de mujeres, días después del primer episodio y algunos más de recuperación: “Hasta que Marcela sacó de algún lado (el bolsillo, probablemente), una gillete. Con rapidez exacta se cortó un tajo en la mejilla” (Enriquez, 2016: 119). Vuelve a autoinfligirse daño físico, sangriento y sin dolor, pero en esta ocasión, sólo en la presencia de un par de compañeras (narradora y su amiga Agustina) que no reaccionan, mientras Marcela se desangra y no muestra signos de dolor, por lo que impresiona a la narradora. “Eso fue lo que más me impresionó: no le había dolido, estaba claro, ni siquiera había fruncido el ceño o cerrado los ojos” (Enriquez, 2016: 119).

A pesar del acto violento y del miedo que sintieron los testigos, existe un momento de admiración, en el que la narradora reconoce que la sonrisa y el rostro mutilado de Marcela eran hermosos. “La sonrisa de Marcela, que seguía mirándose mientras se apretaba la cara con el pañuelo, era hermosa. Su cara era hermosa [...] Una sonrisa que podía enamorar a cualquiera” (Enriquez, 2016: 91).

Las consecuencias de la segunda ruptura son similares a la primera, Marcela es curada, unos días después regresa a la escuela y sus compañeros no pueden evitar mirar su rostro vendado. Ella sigue despertando curiosidad y miedo, encubiertos de admiración; en especial, en la narradora, quien comienza a querer saber todo sobre ella, aunque la atracción que sienten los demás por ella se manifiesta porque están ante un fenómeno morboso.

Días después se inician rumores que hablan de internar en un hospital psiquiátrico a la joven porque intuyen que podría estar loca o desequilibrada. Es decir, la locura de Marcela es diagnosticada por otros, son ellos quienes desde su perspectiva la consideran desequilibrada, pues la manifestación de la locura radica en la mirada del otro.

De esta forma, la mirada o percepción se convierte en el instrumento que fija o moldea la categoría para inscribir la norma considerada «razonable», o de «sano juicio», así como para delimitar la línea entre razón y sin razón. [...] la locura es un concepto que depende de quién lo mire y a través de cual lente se observe. (Sánchez, 2009: 17-20)

Y las personas consideran que Marcela está fuera de su sano juicio, en cambio, cuando la narradora escucha los rumores, no niega o contribuye a lo que se dice, ella solo piensa en cómo sería el hospital psiquiátrico al que iría:

Me imaginaba el hospital con una fuente de mármol gris en el patio y plantas violetas y marrones, begonias, madreselvas, jazmines —no me imaginaba un instituto para enfermos mentales sórdido y sucio y triste, me imaginaba una hermosa clínica llena de mujeres con la mirada perdida—. (Enriquez, 2016: 120).

Para ella el lugar no tendría características negativas, al contrario, sería bello, sin importar que en él habiten mujeres con la mirada perdida, porque justo ahí residiría la hermosura, en aquellas personas sumidas en lo diferente. Los pensamientos de la narradora hacen que el gusto o inclinación que siente por el lado aterrador y extraño de la situación comience a crecer. Esos atisbos de atracción a lo prohibido aumentan.

La tercera ruptura sucede cuando Marcela tiene sobresaltos y sacude sus manos en el aire como para protegerse a sí misma. Un episodio extraño y revelador sobre su condición. “Todas lo veíamos, asustadas, maravilladas” (Enriquez, 2016: 120). Y su actuar produce, nuevamente, fascinación en la narradora. Entonces Marcela comienza a arrancarse el pelo, hasta el punto de revelar su cuero cabelludo, el daño físico que se realiza en esta ocasión es constante, no se detiene después de una vez, y continua con el patrón de arrancar-cortar que ha hecho con partes de su cuerpo, incluso con sus pestañas.

En otra ocasión, Marcela sale corriendo de su salón con dirección al baño, mientras tres compañeras la siguen; curiosas por lo que sucedería. La encuentran gritando y llorando, y sus gritos van dirigidos a alguien, a él; la presencia que genera en el relato la atmósfera de terror: “—Es un hombre, pero tiene un vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino pero es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga” (Enriquez, 2006: 122). La intrusión de ese sujeto supone una amenaza más allá de Marcela, se presenta como la figura sobrenatural que es predominante en el terror, pero que, en este caso, podría ser un pretexto o una aseveración real para generar un punto de quiebre entre lo perverso y lo fascinante, pues Marcela sostiene que él la obliga. También podría significar la cúspide de un ataque psicótico que incluye delirios y alucinaciones.

Aquí sucede la última ruptura, la narradora no ve a esa figura, pero escucha y continúa la conversación con la joven con el fin de controlar la situación. Lo que demuestra que su atracción por el actuar y el cuerpo herido de Marcela la aborda. Mientras, Tere, otra de las compañeras, decide ir a buscar ayuda por lo intenso e inexplicable del asunto, pues afirmar que alguien estaba ahí, un hombre, alguien que no había dejado en paz a Marcela, ni lo haría, solo significa locura a ojos de los demás, pero no ante la narradora.

La situación de Marcela en la escuela finaliza, no vuelve más. Razón por la que la narradora decide ir a visitarla, además quiere respuestas, pero Marcela no se las da, solo dice que pronto él ira por ella. Sin embargo, esa aseveración no alcanza para explicar lo que sucede al final del relato cuando la narradora describe lo que vivió la noche anterior:

[...] sentí como palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta, bajo las sábanas [...] No dolía. Me masajee la pierna con suavidad, pero con la suficiente fuerza para que la sangre, al brotar, dibujara un fino trazo húmedo sobre mis jeans celestes. (Enriquez, 2016: 94)

No hay más explicaciones al respecto, no hay mención de nadie más, ni del ser sobrenatural, todo queda velado. Pero lo que sí describe es que ahora es ella quien se ha infringido daño, asegura que no siente dolor y disfruta al ver brotar sangre (similar a lo que vivió la joven). Por lo tanto, ella ha quedado inmersa en la fascinación que sintió por Marcela cuando estaba herida, cuando la describió hermosa, cuando la sangre brotaba de su rostro y sus manos.

La narradora revela su sentir respecto al cuerpo mutilado de su compañera, le resulta atractivo, a pesar de que este no está en condiciones óptimas. “[...] lo abyecto no representa imágenes exactamente bellas pero éstas ejercen la fascinación de situar al espectador ante lo prohibido y lo siniestro [...] Imágenes que son verdaderamente fascinantes porque causan todo, menos indiferencia” (Ciénega, 2013: 2). La narradora, al sentir curiosidad, presenciar y admirar lo que vive Marcela, muestra cómo es inevitable para ella ser indiferente y, por el contrario, queda fascinada. Es decir, ella ha caído en la seducción del cuerpo abyecto, en consecuencia, lo idolatra y lo asemeja, pues se lesiona a sí misma.

Estas acciones violentas, las heridas provocadas, el deleite en hacerlas y observarlas trasgreden el comportamiento humano, dado que está en la naturaleza de las personas el buscar sobrevivir y alejarse del peligro, escapar de las heridas; sin embargo, con la evolución de los temores modernos, la oscuridad y lo bello se modifican y se mezclan: “Se conecta con las prácticas transgresivas en general, con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones” (Ciénega, 2013: 3). Así, lo abyecto aparece y seduce.

En general, la narradora se presenta como una joven normal, ejemplar e inteligente, lo contrario de la representación de Marcela, aun así, cruza los límites de lo correcto y de la cordura, encuentra belleza en el rostro lastimado, en la sonrisa cínica, en las miradas perdidas y en la perturbación de Marcela.

En el segundo relato titulado “Nada de carne sobre nosotras” la protagonista, que también es la narradora, inicia su historia con el encuentro que tiene con una calavera. “La vi cuando estaba a punto de cruzar la avenida. Estaba entre un montón de basura, abandonada entre las raíces de un árbol” (Enriquez, 2016: 125). A quien observa y toma entre sus manos, así, descubre que le falta la mandíbula. Luego de esos hallazgos decide llevarla a su departamento; se resalta que esta primera acción no es justificada por la narradora. Al llegar coloca a la calavera en una mesa en su sala, la vuelve a ver y nota que es pequeña (quizá de un infante), además encuentra en ella una inscripción: “Tati, 1975”, lo que la hace pensar que

podría estar ligada con su dueño y origen, sin embargo, las posibilidades son tantas que no concluye nada.

Entonces la narradora realiza un acto que marca el inicio de una relación de amistad que conlleva cercanía y un vínculo. “Por respeto decidí bautizarla con el genérico Calavera” (Enriquez, 2016: 126). Con esto, un bautizo fuera de lo religioso, le otorga una identidad e importancia en su vida, nombrarla revela su interés en que la calavera sea su igual o alguien similar. Lo que se ejemplifica después. “Por la noche, cuando mi novio volvió del trabajo, ya era solamente Vera” (Enriquez, 2016: 126). Un apodo que reduce la distancia que aún podría existir en su vínculo.

Así, cuando su novio vuelve del trabajo y observa a Vera da un respingo, se asusta, pero no lo suficiente para alejarse, por lo que la narradora revela que él es perezoso y añade “[...] y se está poniendo gordo. No me gustan los gordos” (Enriquez, 2016: 126). Esta revelación va a ser repetida en el transcurso del relato, además, la aseveración demuestra gustos específicos, no mutables, de la narradora. Luego sucede una pequeña discusión entre la pareja, él le reclama por haberla llevado y la llama loca, ella justifica sus acciones, hasta este punto, diciendo que habría sido indecente dejarla ahí tirada; con lo que revela el interés que sintió desde el inicio por Vera. También acepta la posibilidad de estar loca, estado que, de nuevo e igual que en “Fin de curso”, es atribuido por alguien externo luego de presenciar conductas *anormales* y comportamientos que rompen con lo razonable.

Por segunda vez aparece el disgusto que la narradora siente por los gordos cuando se niega a hacerle de comer a su novio. “No tiene que comer más, se está poniendo gordo, los muslos ya se le rozan, y si usara pollera de mujer, estaría siempre paspado entre las piernas” (Enriquez, 2016: 127). Las características físicas que observa en su novio denotan un escrutinio constante de su parte, que podría contribuir a su decisión de no hacerle de comer, pues asegura que no tiene que comer más porque se pondrá más gordo, y ella ha expresado que no le gusta en ese estado.

Entonces decide ir a su cuarto junto con Vera, lugar que se convertirá en la estancia de ambas, ahí habla con ella y le coloca un poco de su perfume, además comienza a compartir pensamientos y posesiones con Vera; acciones que estrechan el vínculo de amistad. Es tiempo de dormir y anuncia que mañana le comprará una peluca a Vera, con lo que da paso

a la caracterización humana del cráneo (lo que alguna vez fue) para que luzca de nuevo como alguien vivo, como su semejante, pero a partir de los deseos de la narradora.

El tiempo pasa y las discusiones con su novio vuelven, él tiene miedo y está preocupado, pues la relación de su novia con Vera se ha vuelto más íntima:

Es que vio a Verita, que tiene su peluca rubia carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo, seguramente cortado en un pueblo ex soviético de Ucrania o de la estepa [...]. Me parece muy extraño que haya rubios pobres, por eso se la compré. También le compré unos collares de cuentas de colores, muy festivos. Y está rodeada de velas aromáticas [...]. (Enriquez, 2016: 127)

Ahora Vera tiene una peluca, collares llamativos y está en la habitación con velas aromáticas alrededor, una descripción que señala la función de amiga y confidente que está cumpliendo. Mientras su novio, en un intento de ayudarla, sólo es ignorado, pero no pasa lo mismo con su físico: “Lo vi más gordo que nunca, con las mejillas caídas como las de un mastín napolitano [...]” (Enriquez, 2016: 97). Tercera ocasión que hace alusión a su disgusto por la gordura, por lo que resulta *natural* su siguiente decisión:

[...] decidí empezar a comer poco, bien poco. Pensé en cuerpos hermosos como el 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. Él no tiene nada que ver con la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimiento. Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras. (Enriquez, 2016: 127-128)

La narradora decide realizar una acción comprometedoras con su cuerpo, salud y bienestar físico, que, si bien se puede asociar con enfermedad; específicamente la anorexia, lo que se tratará después, también tiene relación con la seducción de un tipo de “cuerpo” específico. De nuevo, como la narradora de “Fin de curso” se siente atraída por cuerpos que consideran bellos y hermosos, en este caso no contiene heridas o mutilaciones, sino sólo huesos; las sobras del cuerpo humano. “Los restos son sobras de algo, pero sobre todo de alguien” (Kristeva, 1988: 102). En este caso, se trata de los restos de la vida de la narradora, el punto que sigue a la muerte y lo que de ella queda: la degradación de la carne.

Para ella existe una belleza etérea únicamente en los huesos blancos, sin grasa, sin carne, lo opuesto al cuerpo de su novio. La atrae un esqueleto, el equivalente del cuerpo abyecto y la representación de los restos de la muerte. Para Kristeva, el punto culmine de la abyección es el cadáver (Kristeva, 1988: 11), encarna lo que queda de un humano después de la vida, sin embargo, la calavera representa los restos de la muerte.

Y el propósito de la protagonista es compartido e inspirado en Vera, quien ya ha logrado ser hermosa y liviana. Así, cuando lo cumpla, será por completo semejante a ella, más allá de la vida y la salud. Este pensamiento suma al comportamiento que la narradora mostró desde el inicio: recoge a una calavera en la calle y la lleva a su hogar, la bautiza, la viste, la cuida. Después decide ser igual de hermosa. Las decisiones de la protagonista están al margen de lo correcto, ella actúa guiada por sus gustos e intereses, no hay ningún cuestionamiento moral, no le importan.

La fascinación que siente por Vera se reitera, los huesos se vuelven el foco principal de atención, no importa si con ellos se puede provocar laceraciones. “Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro” (Enriquez, 2016: 128). La mención de la sangre y del daño físico dan cuenta del nulo miedo que ella podría sentir y, a su vez, en ese sueño está implícito el deseo de que suceda. Y esos pensamientos revelan que siente una repulsión por la carne y que se alegra del estado en que se encuentra, pues sus huesos comienzan a ser evidentes.

Días después, la protagonista recibe una visita de su mamá, pues está preocupada por una posible obsesión con la calavera, así que ella le inventa algunos pretextos (aunque sean extravagantes y fuera de su comportamiento habitual) y logra que su mamá se retire tranquila porque tiene otro tipo de preocupaciones que atender. “Está muy bien, quiero estar sola porque ahora me tiene angustiada la incompletud de Vera” (Enriquez, 2016: 129). Ahora la narradora tiene una libertad total, no hay críticas, puede enfocarse en lo que quiere para Vera.

El departamento en el que vive la narradora se convierte en el lugar ideal para transformar su cuerpo. “La casa sería el lugar que inspira todas las posibilidades porque la intimidad que proporciona el hogar permite la suspensión temporal de la ley moral en el plano de la identidad” (Castellano, 2015: 80). Su hogar le brindará protección, fuera de miradas ajenas, para explotar sus deseos más terribles y lejanos a la norma.

Para solucionar el problema de la incompletud tiene una disertación sobre cómo conseguir los huesos que le faltan a Vera y concluye: “Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar los muertos tapados” (Enriquez, 2016: 129-130). Aseveración que contribuye a explicar el porqué de su atracción por los huesos, por la muerte, pues ese es el entorno que la rodea: una fosa común que sirve para depositar los restos de quienes tienen que ser olvidados. Quizá por esa razón ella se esmera en darle una identidad a Vera, a traerla de vuelta a la vida.

En el cuento la narradora es seducida por los restos de la muerte, razón por la que no duda en llevarse consigo a Vera, incluso le parece hermosa y admirable, al punto de desear ser similares (lo que representa el lado oscuro de su ser que no reprime, al contrario, que logra liberar sin que nadie la pueda detener). Ella no oculta el gusto que siente al compartir su vida con quien, al parecer, es su estándar de belleza. Así, lo abyecto nace en ella, más allá de su bienestar físico, quiere ser tan hermosa como Vera, aunque eso implique dejar de comer, herirse o incluso morir; dado que es la única forma posible para ser solo huesos brillantes e hipnóticos.

En el relato “Las cosas que perdimos en el fuego” la chica del subte, de quien se da una descripción inicial, es el punto de partida para todas las mujeres que deciden quemarse a sí mismas y obtener un cuerpo marcado como símbolo de protesta. Un aspecto en común entre este relato, “Fin de curso” y “Nada de carne sobre nosotras” son las agresiones directas a la piel “[...] ataque a la envoltura que garantiza la integridad corporal, herida en la superficie visible, presentable” (Kristeva, 1988: 135). Los daños infringidos en la piel suman impureza a los cuerpos, puesto que ostentan marcas ajenas a la naturaleza humana. “[...] y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro” (Enríquez, 2016: 128).

La chica del subte posee un cuerpo deformado, sólo hay en ella los restos de piel que el fuego no devoró, las marcas del dolor impregnadas como sello personal. “Pero resultaba inolvidable” (Enriquez, 2016: 186). Quizá por lo insólito de su actuar, por su rostro desfigurado o por todo ello en conjunto. Lo mismo sucedió con Marcela en “Fin de curso”, dejó de ser la chica olvidable, todos la recordaban por su actuar *irracional*.

La chica del subte pregonaba dentro de los vagones del tren subterráneo. “Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y

profunda” (Enriquez, 2016: 185). Así, su apariencia resultaba repugnante, sin embargo, el resto de su cuerpo era sensual y eso generaba una oposición contra el asco que podría provocar, es decir, resultaba atrayente por la forma de vestirse, pero era incorrecto porque ya no era una chica normal. “Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (Enriquez, 2016: 186). Las personas que la conocían entraban en un estado de atracción-repulsión en el que ella se vuelve inolvidable por su físico anómalo.

Cuando la chica hablaba, las partes quemadas de su cuerpo robaban más la atención, nadie podía ignorar su deformidad, al punto de que no conseguía ningún trabajo, su apariencia anormal agotaba su funcionalidad en la vida. Por tanto, ella queda fuera no sólo de un canon de belleza, también de la vida rutinaria, de la normalidad: es puesta al margen y expulsada, pues lo abyecto tiene que ser arrojado lejos de la sociedad para que no afecte al resto de integrantes.

Sin embargo, aunque la chica del subte fue expulsada por los otros, hubo mujeres que la escucharon, como fue el caso de la mamá de Silvina (quien se convierte en testigo de los acontecimientos). “A lo mejor no había sido la chica del subte la desencadenante de todo, pero ella había introducido la idea en su familia [...]” (Enriquez, 2016: 187). De ahí que sucedan los primeros casos de una epidemia: Lucila, Lorena Pérez y su hija.

Las mujeres son atacadas por hombres que representaban una figura de autoridad en su vida, y en esos dos casos noticiados, ellas mueren, no vuelven como lo hizo la chica del subte y para las personas esas muertes no resultan tan llamativas, pues representan la cotidianidad. “Se están acostumbrando, pensó Silvina” (Enriquez, 2016: 190). Y aquello no parece justo, no ante los ojos de las mujeres que deciden participar en las hogueras para resignificar los cuerpos abyectos que resultan del fuego. “—Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enriquez, 2016: 190).

Las Mujeres Ardientes, quienes decidían quemarse a sí mismas, comienzan con actividades continuas, las hogueras aparecen por distintos lugares y cada semana, a pesar de la incredulidad de la sociedad. “—Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016: 192). El final de la enunciación remarca uno de los

objetivos de las hogueras: el fuego engendrará una nueva belleza llena de cicatrices que simbolizan la denuncia y la protesta.

Para realizar las hogueras se abren hospitales clandestinos que permiten la recuperación de las mujeres, sin que sean interrogadas, pues ante la ley son actos violentos que deben ser investigados, y posteriormente eliminados.

Los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad, y, a pesar de las protestas, las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle caían bajo sospecha: la policía les hacía abrir el bolso, la mochila, el baúl del auto cuando ellos lo deseaban, en cualquier momento en cualquier lugar. (Enriquez, 2016: 194)

Las mujeres se volvieron un agente peligroso que había que vigilar, pues, aunque ellas proclamaban que lo hacían por decisión propia, ante ellos no es una decisión que parezca lógica ni razonable, por eso deben ser controladas las hogueras. Tienen que expulsar a las Mujeres Ardientes para que no sigan contagiando al resto, para que la epidemia se detenga y no haya cambios en las relaciones de dominación de hombres-mujeres.

Sin embargo, el férreo control al que trataban de someterlas fue ignorado, ellas encontraron maneras de seguir quemándose. “Y el deseo las mujeres lo llevaban consigo” (Enriquez, 2016: 195). Y con ello las hogueras seguían apareciendo.

No se van a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también. (Enriquez, 2016: 195)

La declaración de la chica del subte, quien presentó primero un cuerpo abyecto, conoce lo que engloba su situación, sabe que es rechazada y que es etiquetada como un monstruo, y juega con esa perspectiva. Hace de su cuerpo herido un escape al maltrato proveniente de figuras de autoridad en sus vidas: hombres. También señala como locas argentinas a las mujeres que participan en las hogueras, como lo hacen las personas externas, para ironizar su condición. Da una advertencia a la sociedad de que su actuar puede ser peligroso, dado que su locura colectiva e individual no tiene límites (noción que no adoptó, sino que le hicieron adoptar).

Como resultado surge una sociedad diferente, caracterizada por *monstruos*. Las demás mujeres que deciden ser similares a ellas lo hacen por la atracción que los cuerpos abyectos genera:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, 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. (Enriquez, 2016: 196)

Y esos cuerpos abyectos seducen porque en ellos nace una noción de libertad distinta, es decir, las cicatrices y las heridas en sus cuerpos son símbolos de un orden que ellas mismas crean, orden que les arrebató belleza y *normalidad*, pero les ofrece expresión, libertad y denuncia. Y contrario a lo que sucede con lo abyecto, las Mujeres Ardientes no son expulsadas de la sociedad, permanecen dentro y logran subvertir las normas que rigen al mundo razonable. Por lo que lo abyecto de sus cuerpos se acentúa. Es decir, convierten un cuerpo herido y mutilado en una manifestación libertaria.

El cuerpo es asediado como un territorio angustiosamente vivo que ejerce y sobre el que se ejercen múltiples violencias. Ya no es, por tanto, el límite [...] ahora rompe sus tabúes (la antropofagia, el crimen, la locura, etc.) para resignificar los cuerpos periféricos que encarnan la alteridad de lo feo, lo salvaje, lo abyecto, lo grotesco, lo podrido, lo viejo. (Pérez, 2023: 12)

La violencia que ejercen los hombres en los primeros ejemplos de quemaduras en mujeres se convierte en un medio para salvaguardar el bienestar de ellas. En consecuencia, como indica Pérez, son cuerpos de mujeres que se resignifican desde la perspectiva de lo abyecto.

En conclusión, tanto en “Fin de curso”, como en “Nada de carne sobre nosotras” y “Las cosas que perdimos en el fuego” existe como elemento común lo abyecto, y, este configura a los personajes porque ellas permiten, deciden y se preparan para tener cuerpos heridos, lastimados o quemados, además, el deseo de continuar con las automutilaciones permanece. Las rupturas que marcan a las protagonistas proliferan el gusto por el lado reprimido, aunque éste supere las nociones del bien, lo correcto, lo normal y lo sano.

2.1 Narradores: manifestación del lado oscuro

Para iniciar este apartado se define que el término *lado oscuro* es extraído del libro *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos* de Roudinesco, por tanto, representa la parte que se desea ocultar de una persona o de una sociedad, ya sea por perversión o, en este caso, por abyección. Es decir, en el lado oscuro se encuentran lo perverso y lo abyecto. Así, las narradoras de los relatos a través de la victoria de la abyección manifiestan su lado oscuro.

La función del narrador es dar voz a un mundo de acciones. Para ello existen distintos tipos de narradores (homodiegéticos, heterodiegéticos, testimoniales, autodiegéticos: según la clasificación que Luz Aurora Pimentel explica en *El relato en perspectiva*). Para este apartado se analizará el discurso de los narradores para conocer desde qué perspectiva son contados los relatos y cómo influye en la construcción de los cuerpos femeninos abyectos.

En el primer relato, “Fin de curso”, la evolución de la narradora es importante porque ella es un personaje testigo del actuar de Marcela (narradora testimonial). Para ello se recupera el inicio del cuento: “Nunca le habíamos prestado demasiada atención” (Enriquez, 2016: 89), lo que indica dos aspectos importantes para considerar durante el desarrollo.

El primero es la aparición de la narradora, quien no revela su nombre y es la misma que relata los sucesos que vivió en su época escolar, es decir, cuenta sus recuerdos, los que ella decide y que parten de la subjetividad, su perspectiva, su noción de lo que sucedió, el cómo y el por qué, sin que ella se coloque como el personaje principal de los acontecimientos, pues la evolución de la narradora debe ser excusada por la situación de Marcela.

Ella es una narradora testimonial que se define como: “[...] aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central [...] El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida del otro” (Pimentel, 1998: 137). Y en este relato la narradora se centra en Marcela para explicar cómo fue el develamiento de su lado oscuro y justificar que su acción final no es tan extraña.

El segundo aspecto parte de la sentencia de que Marcela es una joven casi invisible, los demás saben que ahí está, pero al no poseer actitudes o cualidades extraordinarias no recibe atención, sin embargo, la sentencia también indica que ese desinterés hacia ella desaparece; algo sucede, una ruptura que cambia los adjetivos de la *olvidable* Marcela. Ambos aspectos señalan la manera en que influirán en el relato.

La descripción inicial sobre Marcela también agrega que “[...] la ropa que usaba parecía elegida para ocultar su cuerpo” (Enriquez, 2016: 117). Acción que, al principio, sin conocer el resto del cuento, parece únicamente recalcar el mal gusto de la joven, sin embargo, luego de los atentados que hace contra su cuerpo, podría indicar que Marcela ya era víctima de algo que intentaba disimular, así, se justificaría su inasistencia constante en la escuela. “Faltaba mucho, pero nadie comentaba su ausencia” (Enriquez, 2016: 117). Y, además, se reitera el desinterés del resto hacia Marcela; su estilo de vida era una incógnita. Entonces, es evidente la insistencia de la narradora en dejar claro que la joven era insignificante.

El contraste que surge cuando Marcela deja de ser inadvertida y se convierte en un ícono, sirve como símbolo de atracción a la narradora. Ahora la joven es interesante y atractiva para ella, aunque al resto le produzca miedo y asco. Además, la narradora al inicio también representa lo opuesto a Marcela, pues ella era inteligente y la mejor. “Los míos apenas prestaron atención: lo único que les importaba eran mis notas y yo seguía siendo la mejor alumna como cada año” (Enriquez, 2016: 118). Sin embargo, la evolución de la narradora tiene como resultado ser similar a Marcela; ambas se generan lesiones físicas, y el contraste no existe más, sin importar por qué lo hacen, ambas viven en un cuerpo automutilado, herido, atentado por sí mismas.

Respecto a la explicación sobre el hombre que obligaba a Marcela a herirse queda a medias, no da las razones específicas de lo que quiere, las respuestas no llegan, el asunto queda inconcluso, por lo que se puede deducir que él no existe más que en la imaginación de Marcela, de acuerdo con la negativa que da la narradora cuando la joven asegura que él está ahí: “—No, no veo nada, no hay nada —le dije” (Enriquez, 2016: 121).

Finalmente, cuando la narradora va a visitar a la joven, observa que está mejorando, se ve saludable, lo que podría derivarse de su salida definitiva de la escuela. Sin embargo, la descripción que hace de ella parte de la sorpresa:

Me quedé muda cuando Marcela abrió la puerta, no solamente por la sorpresa de que ella atendiera el timbre —la había imaginado en cama, drogada—, sino también porque se le veía muy distinta, con una gorra de lana que le cubría la cabeza seguro ya casi pelada, un jean y un pulóver de tamaño normal. Salvo por las pestañas, que no habían crecido, parecía una chica sana, común. (Enriquez, 2016: 122)

La narradora esperó ver a Marcela en condiciones inestables, incapaz de atender la puerta, creyó que solo estaría contenida, como habían asegurado sus padres después del primer ataque. Incluso llevaba puesto un suéter de su talla, lo que provoca que ya no resulte tan impactante e hipnótica su presencia, por el contrario, se volvió una persona normal con características comunes que no atraen a la narradora, tal como cuenta al inicio.

Marcela miró las cortinas de su sala como si hubiera alguien ahí. “Marcela me miró y olfateó el aire. Después desvió los ojos hacia la ventana. Las cortinas se habían movido apenas” (Enriquez, 2016: 123). De nuevo hay una negativa de parte de la narradora, pues ella no ve a nadie, ni lo menciona después de irse de la casa de Marcela.

Al final del relato, la narradora cuenta cómo hace sangrar su herida sin dolor alguno. Con ello, no hay un desenlace que determine el fin de las automutilaciones, por el contrario, al ser un final abierto “[...] que permite al lector varias interpretaciones, puesto que se deja en el aire la incógnita sobre cómo el protagonista podría actuar en relación con el problema planteado” (Vázquez, 2018: 31), las posibilidades de continuar hiriéndose a sí misma se multiplican.

En resumen, la narradora busca justificar, a través de los recuerdos insistentes en los actos de Marcela, la seducción que sintió por el cuerpo abyecto y la manifestación de su lado oscuro.

En el relato de “Nada de carne sobre nosotras” hay una narradora homodiegética. “Puede contar su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el “héroe” de su propio relato” (Pimentel, 1998: 137). Ella cuenta su historia como el personaje principal, es quien vive y lo relata, por lo que, de nuevo, la subjetividad aparece. El cuento es narrado desde su perspectiva, ella decide qué contar y cómo hacerlo. En cuanto a sus características, como sucede en “Fin de curso”, no da a conocer su nombre y centra su historia en un momento de ruptura, sin otorgar antecedentes sobre su estilo de vida.

La ruptura que la conduce y revela su gusto por cuerpos abyectos es el encuentro fortuito que tiene con Vera, pues ella rescata lo poco que queda de la calavera. “Los estudiantes de Odontología, pensé, esa gente que sólo piensa en el dinero, empapada de mal gusto y sadismo” (Enriquez, 2016: 125). Los pensamientos que la narradora cuenta, desde el inicio, son a favor y en una constante preocupación por Vera, en los que ella cree que está actuando normal: compasiva y atenta.

Me gritó. Por que trajiste esto, me gritó, exagerado, de dónde la sacaste. Juzgué que estaba haciendo un escándalo y le ordené que bajara la voz. Traté de explicarle con tranquilidad que la había encontrado tirada en la calle, bajo un árbol, abandonada, y que hubiese sido totalmente indecente por mi parte actuar con indiferencia y dejarla ahí. (Enriquez, 2016: 126)

Aunque discute con su novio sobre el origen de Vera y por qué la llevó a su departamento, ella mantiene la postura de haber hecho algo decente, incluso aunque su novio repita que está loca, posibilidad que ella acepta para que él no intervenga más en sus actos, pues necesita de una libertad total para crear un mundo regido por sus deseos.

Cuando Patricio, su novio, se va del departamento, la narradora toma la decisión de dejar de comer, dado que ya no hay nadie para juzgar o cuestionar su actitud, razón por la cual también aleja a su mamá. Es decir, expulsar a las figuras de autoridad en su vida le permite ceder a su lado oscuro, pues ante la perspectiva de los otros su comportamiento no era racional. Así, la narradora se centra en fortalecer su vínculo con Vera, en ser su igual, y al ya no tener restricciones, su atracción por los huesos aumenta.

El final del relato también es abierto, igual que en “Fin de curso”. En este caso el cuento concluye con la determinación de la narradora por completar a Vera, sin importar el cómo, esa disposición no tendrá límites. “Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos [...]” (Enriquez, 2016: 130). Con ello, la narradora prescinde de la norma y queda a completa merced de lo abyecto.

En “Las cosas que perdimos en el fuego” el narrador es heterodiegético. “Si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrador, el narrador heterodiegético se define por su *no participación*, por su ‘ausencia’” (Pimentel, 1998: 141). El narrador no es un personaje ni participa en la historia. En los relatos pasados se identifica la voz narrativa de una mujer, en este relato no, solo está la presencia de un narrador sin identidad que sí establece en qué espacio se desarrollan los acontecimientos. “Un suicidio, decían, un suicidio muy extraño, la pobre mujer estaba sugestionada por todas esas quemadas de mujeres, no entendemos por qué ocurren en Argentina, estas cosas son de países árabes, de la India” (Enriquez, 2016: 191). Con ello también recupera los comentarios de incredulidad de personas externas.

La cita anterior señala que el discurso del narrador no se limita, pues su narración recupera el actuar y pensar de varias personas, y los acontecimientos que refiere son pasados,

son una reconstrucción. “Silvina llegó en auto: entonces todavía era bastante seguro usarlo” (Enriquez, 2016: 192). Lo que a su vez funciona para presentar el mundo diegético *presente*, el que es resultado de las hogueras.

Sin embargo, después de presentar a varias mujeres clave, la voz narrativa se centra en Silvina y su participación con las Mujeres Ardientes y, a la par, continúa con la evolución del nuevo mundo abyecto. Con ello, el narrador muestra que Silvina se inserta en él con indecisión: “¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?” (Enriquez, 2016: 193). Silvina se cuestiona su actuar, no sabe si debe continuar o retractarse, y el narrador señala esa volubilidad.

Al final del relato, cuando se llega al presente de la historia, Silvina está en compañía de su madre en una visita a María Helena en la cárcel mientras mantienen una conversación. Y el narrador cierra con una sugerencia “[...] pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego” (Enriquez, 2016: 197). Ese comentario resalta una vez más la indecisión de la chica y, a su vez, también sugiere que la abyección seducirá a Silvina, tal como sucedió con las Mujeres Ardientes.

Aunque el narrador coloque en el centro de la historia a Silvina, no deja de actualizar otros acontecimientos que influyen en el actuar de la chica y de las Mujeres Ardientes. Los hechos se complementan entre sí, por lo que Silvina sirve de ejemplo de cómo seduce y repele la abyección. Tal como se sugiere al final: una hermosa flor quemada.

Y al igual que los relatos anteriores, no hay un final cerrado (concluyente), por el contrario, el desenlace permite varias posibilidades de expansión y sinfín de quemas y hogueras, con el posible triunfo de un mundo ideal para las mujeres abyectas.

En resumen, se reitera que el narrador de este relato es distinto, no forma parte del mundo diegético, así que no vive la seducción por lo abyecto como las otras protagonistas/narradoras, ahí radica la principal diferencia, pero a través de su discurso construye a personajes similares, quienes gustan del daño físico, de lo que ello conlleva y que logran resignificar: denuncias, belleza, subversión y libertad.

Así, los tres narradores a través de analogías, descripciones e indeterminaciones desde una perspectiva confrontativa resaltan, develan y construyen cuerpos abyectos, por lo que los personajes experimentan la manifestación de su lado oscuro, mismo que utilizan, viven y justifican y en consecuencia, la inminente victoria de lo abyecto sucede.

2.2 Enfermedad como vehículo de lo abyecto

La enfermedad supone tener una carencia, una falta o una falla en un ser vivo. Sus manifestaciones son variadas según el ámbito en que se desarrolle, por lo que la medicina ha tratado de clasificarlas, preinscribirlas y analizarlas para curarlas o tratarlas. En consecuencia, las personas enfermas se convierten en líneas de estudio; el tratamiento o el aislamiento que se les indique es imprescindible para su recuperación. En general, esa es la fórmula por seguir para preservar la vida desde una perspectiva médica.

En la literatura se recupera esa fórmula según lo que se pretende comunicar, a veces hay vestigios, representaciones o indicios de ella. En la narrativa hispanoamericana contemporánea, en la que Enriquez se inserta, la enfermedad se convierte en un tópico recurrente y sugerente. Para la literatura de horror también funciona como un pilar o punto de partida, por ejemplo, cuando se pretende generar miedo con la figura del monstruo: la representación por excelencia de las anomalías, las desviaciones y las patologías.

Para ahondar en cómo funciona la enfermedad en la literatura, se inserta una cita que aborda tanto la enfermedad como la monstruosidad bajo la etiqueta de *lo normal* —categoría que sirve como limitante en la enfermedad y en la abyección—:

[...] otra similitud entre la enfermedad y la monstruosidad fantástica: ambas son construcciones discursivas basadas en la separación de ‘los normales’ —es decir, los que caen dentro de la norma y por lo tanto en lo humano por derecho propio— de ‘los anormales’ —es decir, los que están fuera de la norma y por lo tanto de lo humano; categorías, las de la normalidad y la anormalidad, que terminan por exceder la esfera biológica y adquieren en cambio connotaciones morales (Bocutti, 2020: 310)

Como señala Bocutti, las nociones de *lo normal* y *lo anormal* sirven para identificar quién cumple con la norma que define lo humano y quién la excede, lo que conlleva una demarcación y clasificación de individuos, por ejemplo, los cuerpos denominados abyectos también son etiquetados como anormales.

En “Fin de curso” el cuerpo enfermo de Marcela es sometido a medicación y contención, aunque con ello no se logre el bienestar que se pretende recuperar, en “Nada de carne sobre nosotras”; la narradora-protagonista es quien encarna el cuerpo enfermo al presentar síntomas de anorexia (es la única enfermedad que se puede nombrar y establecer

como tal de los tres casos), en “Las cosas que perdimos en el fuego” los cuerpos enfermos son los de las Mujeres Ardientes.

Cuando la enfermedad funciona como una metáfora, los mecanismos de defensa del otro revelan una necesidad de homogeneidad en su entorno. “Sin embargo, el intento de uniformar la experiencia y las cosas del mundo no logra eliminar la disconformidad amenazante del otro percibido como extraño” (Cannavacciuolo, 2019: 51). Tal como sucede en los relatos, a excepción de “Nada de carne sobre nosotras”, surge la necesidad de alejar y controlar al cuerpo enfermo para detener posibles contagios que amenacen la estabilidad social. Por tanto, el cuerpo enfermo y abyecto tiene que ser expulsado.

En los relatos no se completa la expulsión de esos cuerpos. En “Fin de curso” hay una ejemplificación del proceso que fracasa porque Marcela se reincorpora bajo la sentencia de estar contenida y por estar cerca el cierre de clases. En “Las cosas que perdimos en el fuego” hay rechazo por los cuerpos enfermos, se buscan exiliar, pero estos triunfan y logran expandirse, mientras en “Nada de carne sobre nosotras” la narradora-protagonista no es condicionada a la expulsión porque ella realiza ese proceso de forma inversa; aleja al resto y crea un entorno que solo la contenga a lado de Vera.

Las protagonistas de los cuentos analizados no rehúyen la condición de malestar físico o psíquico suya o de los demás, sino que la aceptan y se dejan penetrar físicamente por ella [...] al hacer esto, la enfermedad se convierte en un medio para sondear aspectos y prácticas sociales ocultos y silenciados. (Cannavacciuolo, 2019: 55)

Los personajes de los relatos son absortos por lo abyecto, por tanto, también lo son por la enfermedad, como se indica: la aceptan. Así, al final de cada relato los cuerpos no dejan de ser heridos, no hay indicios de cura, tratamiento o solución, y esa expansión “[...] hace de la enfermedad una aliada del personaje para empujarse más allá de restricciones y construcciones sociales [...] la enfermedad se presenta como un vehículo para poner en tela de juicio saberes y prácticas vigentes sobre el cuerpo [...]” (Cannavacciuolo, 2019: 45). Como sucede en “Las cosas que perdimos en el fuego”, cuando Silvina se pregunta si debería respetar las prácticas de las Mujeres Ardientes o delatarlas, en si tenían el derecho a quemarse y por qué lo hacían.

Estas fisicidades lastimadas ponen en tela de juicio los maniqueísmos que polarizan y ordenan la realidad (civilización/barbarie: cultura/natura; orden/caos; materialidad

del cuerpo/espiritualidad de la mente) y reflejan un espacio de problematización de lo real, una exigencia de intervención en su percepción y en su ingesta. (Scarabelli, 2019: 1)

Las protagonistas de los relatos exploran y rompen los límites de algunas nociones, incluso juegan con ellas. En consecuencia, fragmentan y problematizan a la normalidad, por ejemplo, en “Las cosas que perdimos en el fuego” las mujeres al ser señaladas como enfermas y al tratar de expulsarlas propician la creación de un nuevo orden, de un grupo diferente, de una belleza exótica que les permita modificar los convencionalismos sociales que guían sus vidas.

Los enfermos van conformando una propia comunidad tangencial con respecto a la sociedad, dentro de la cual se rompe definitivamente el miedo al contagio, y donde se realizan prácticas clandestinas y circula un saber transversal con respecto al saber oficial y oficializado, un conocimiento prohibido que problematiza el paradigma de realidad y conocimientos convencionales. (Cannavacciuolo, 2019: 55)

Como describe Cannavacciuolo, las Mujeres Ardientes superan el miedo al contagio y lo reciben como un proceso capaz de desestabilizar y cuestionar su realidad. Y en los relatos, las prácticas clandestinas que realizan: automutilación, privación y quemaduras son parte de una problematización a gran escala que busca reformular sus cotidianidades.

Las revoluciones determinadas por estos cuerpos enfermos otorgan nuevos escenarios de afirmación de sujetos marginales y marginados: una visión otra del mundo en que vivimos. La permanente subversión de los límites inscritos en las visiones legitimadoras del estado construye una discursividad disidente que quiebra el imaginario saturado y transparente de las sociedades contemporáneas y posiciona el cuerpo enfermo como hito de resistencia. (Scarabelli, 2019: 3)

Se recuerda que tanto la abyección como la enfermedad generan sujetos marginados y marginales, así, surgen cuerpos heridos, enfermos, abyectos, anormales, insanos e imperfectos que exhiben el lado oscuro del ser humano mientras son fuentes de resistencia: “[...] el horizonte literario reivindica la experiencia del cuerpo enfermo como plataforma de indagación en las zonas oscuras de la sociedad y de sus constelaciones culturales” (Scarabelli, 2019: 1). A través de ellos se genera una plataforma que permite vislumbrar lo que sucede, cómo sucede y lo que se oculta dentro de la sociedad.

2.3 Lo repugnante como síntoma de lo abyecto

En este apartado se revisará la noción de repugnancia como síntoma y manifestación de lo abyecto. Para ello, se recurrirá a Carlos Figari con su artículo “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, en el cual sitúa lo repugnante en el campo del asco, dado que es una forma elemental de rechazo ante lo desagradable.

El asco representa el sentimiento que califica la separación de las fronteras entre el hombre y el mundo, entre sujeto y objeto, entre interior y exterior. Todo lo que debe ser evitado, separado y hasta eliminado; lo peligroso, inmoral y obsceno entra en la demarcación de lo hediondo y asqueroso. (Figari, 2009: 133)

Separar y borrar los límites del mundo real (lo normal, lo correcto y lo bueno) provoca un síntoma de rechazo en el sujeto, pues aparece la contraparte de ese mundo que contiene lo repugnante y lo asqueroso que se desea alejar e incluso eliminar. Es decir, el asco funciona como un mecanismo de defensa ante lo peligroso.

Kristeva señala que la forma más elemental del asco es la que se siente por la comida. “Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo” (Kristeva, 1988: 9). Esos espasmos protegen y desvían de la repugnancia, demarcan lo que el sujeto acepta y rechaza, incluso en el ámbito social.

La repugnancia por el otro se presenta cuando no se reconocen en él similitudes y presenta anomalías, por ejemplo, algún defecto físico que desencadene desagrado o asco. “En este sentido, las emociones que suscita lo abyecto no serían algo innato o natural, sino efecto discursivo de las particulares formaciones ideológicas que sustentan las diversas regulaciones culturales y sociales” (Figari, 2009: 138). Por eso, resultado de la normatividad ideológica y cultural, el otro es rechazado y expulsado de su entorno, como sucede con portadores de enfermedades.

En “Fin de curso” Marcela comienza a ser considerada repugnante cuando se lesiona, deja de ser la chica desapercibida para provocar asco y miedo en el resto de sus compañeras, pues las automutilaciones son ejecutadas con violencia y en gran magnitud. “No nos importaba. Hasta que en la clase de Historia, alguien dio un pequeño grito asqueado [...] Algunas chicas vomitaron” (Enriquez, 2016: 117-118). Sus compañeras de clase atestiguan

un acto inaudito que las conduce a sentir repulsión, mientras los padres buscan cómo expulsar a la joven, y ambas reacciones son naturales ante lo abyecto.

Marcela daña su cuerpo, las heridas visibles que se causa la hacen diferente al resto, además su salud mental es puesta en duda, por lo que no encaja más en el estándar de una estudiante normal. Podría estar enferma o loca, tal cual suponen, y la solución sería la misma: expulsarla; sin embargo, la repugnancia que sienten por ella también permite que la atracción surja como oposición. Así, los síntomas ante lo abyecto aparecen.

Al no ser expulsada Marcela sigue representando peligro, aunque lo contienen y transforman en curiosidad, una vez superado el asco. “Cuando volvió, todos trataban de no mirar la venda que le cubría la mitad de la cara y nadie lo conseguía” (Enriquez, 2016: 119). Embargadas por lo desconocido, el cuerpo herido de la joven resulta inusualmente atrayente, como sucede con el cuerpo de la primera mujer quemada en “Las cosas que perdimos en el fuego”.

Después de su primer episodio la joven acumula una serie de daños físicos: mejilla cortada, falta de cabello y pestañas (las automutilaciones son marcadas como violentas y sangrientas, factores que generan repugnancia). “Por eso, el desmembramiento o seccionamiento (o agregado) de un miembro, la “deformidad”, que escapa a lo corporalmente esperable de un ser humano estándar, también puede ser motivo de repugnancia en tanto deja filtrar lo real: mi no unidad, la disgregación del yo” (Figari, 2009: 135). Marcela rompe con la unidad de su cuerpo y crea esa deformidad que la convierte en una persona anormal.

Sus heridas se convierten en anomalías, aunque la narradora/protagonista no las percibe de esa forma, ella encuentra belleza en lo abyecto, cede e incluso lo imita. Con ello, se reitera que la repugnancia es el primer síntoma de la abyección que intenta alejar de lo desagradable e inusual, pero cuando se supera, surge la fascinación que sumerge en lo *prohibido*.

En “Nada de carne sobre nosotras” no se hace mención sobre el asco o la repugnancia, la narradora percibe únicamente sorpresa y miedo (que pueden evolucionar a lo repugnante con un cambio de factores) como las principales emociones que tienen al ver a Vera, dado que su novio se muda poco después de la llegada de la calavera y su madre la observa solo una vez con la idea de que es una decoración para una fiesta, es decir, no intervienen ni presencian las acciones de la joven por un periodo más largo de tiempo.

Así, lo abyecto se expande al final del relato y la narradora no se aleja de ello, tal como sucede en “Fin de curso”, excepto que no vive actos violentos. La narradora-protagonista decide dañar su cuerpo de otra manera, por lo que, como sugirió su novio, la anomalía estaba en su comportamiento que no vuelve a ser juzgado cuando se queda a solas con Vera.

En “Las cosas que perdimos en el fuego”, la chica del subte es quien recibe la descripción de repugnante, dado que al predicar se expone al escrutinio, sin ocultar las quemaduras de su rostro y cuello. Ella muestra sus anomalías como símbolo de denuncia e incluso las utiliza a conciencia para incomodar a las personas.

Su método era audaz, subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. Algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado; algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos; algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos, y si ella lo notaba, en verano, cuando podría verles la piel al aire, acariciaba con los dedos mugrientos los pelitos asustados y sonreía con su boca que era un tajo. Incluso había quienes se bajaban del vagón cuando la veían subir: los que ya conocían el método y no querían el beso de esa cara horrible. (Enriquez, 2016: 185-186)

La chica del subte es la representación de lo desagradable, en ella no existe más la simetría ni la belleza de un cuerpo saludable o canónico. Las personas la juzgan porque observan sus heridas que, desde sus perspectivas, debería tratar de esconder por sentir vergüenza de ellas, dado que está marcada y eso la hace diferente al resto; el asco y el disgusto que sienten por ella se justifica por su apariencia.

Aunque también hay personas que tratan de encubrir la repugnancia con benevolencia, hacen un intento de inclusión y salvaguarda de su moralidad; sin embargo, la chica continúa clasificada como impura. “Lo que repugna puede ser capaz de contagio e instala la distinción entre pureza-impureza” (Figari, 2009: 126).

La joven tiene un estado físico no normativo, por tanto, es degradada a ser un símbolo perpetuo de marginalidad. “Cuando se iba del vagón, la gente no hablaba de la chica quemada, pero el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así” (Enriquez, 2016: 187). Las reacciones de rechazo, disgusto, repugnancia y miedo hacia la chica del subte confluyen sobre su cuerpo herido y abyecto. “Un chico, no podría tener más de veinte años,

empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes” (Enriquez, 2016: 187). El asco se presenta como el síntoma ante lo abyecto y reitera la marginalidad a la que es sometida.

Su discurso, sus heridas y la marginación fueron acontecimientos provechosos para la chica del subte, quien a pesar de las condiciones en las que fue obligada a vivir (sin trabajo, sin dinero), instauró una manera de reconstruir la realidad, aprovechó la seducción y el gusto por lo abyecto para proyectar nuevos límites. Así, ella tiene el cuerpo abyecto que se convierte en una forma de protesta, en el ideal de otras mujeres, se vuelve una figura que atrae y repele a las personas, un símbolo de denuncia ante la violencia ejercida por figuras de autoridad y un medio de cuestionamiento al sistema social e ideológico instaurado.

En resumen, la repugnancia se presenta como un primer síntoma ante el encuentro con lo abyecto, tal como sucede en “Fin de curso” y en “Las cosas que perdimos en el fuego”. La reacción se manifiesta en el otro, quien observa y juzga al notar que hay alguna anomalía o deformidad que marginaliza al yo, que no cumple con las normas de lo aceptable socialmente. En ambos relatos el disgusto nace por cuerpos heridos, maltratados, subyugados y violentados, *productos* que sobrepasan el límite de lo racional, lo moral y lo correcto.

Capítulo 3: La perversión y su influencia en la abyección

En este capítulo se revisará la relación perversión-abyección: cómo se emparejan y cómo influyen entre sí. Para ello se explicará en qué consiste la perversión, sus principales formas de manifestación en diferentes épocas y algunas figuras asignadas como representantes de lo perverso, según lo que establece Élisabeth Roudinesco en *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Después la información se emparentará con el contenido de los tres relatos previamente establecidos.

En los capítulos anteriores se ha utilizado la denominación “lado oscuro” para referirse al lado que las personas desean ocultar y, que, a pesar de esa razón, no lo eliminan de su vida. Y en este apartado también se ahondará más en lo que conlleva la etiqueta.

La perversión se emparenta al ser humano como una manifestación inherente de su existencia. “Ya sea goce del mal o pasión del soberano bien, la perversión es intrínseca a la especie humana [...]” (Roudinesco, 2009: 14). Es decir, nace con la creación de reglas políticas, sexuales, sociales, estructurales e históricas que buscan gobernar, dirigir y controlar a las sociedades. Cuando esos preceptos son burlados e ignorados la perversión aparece. “Preserva la norma sin dejar de asegurar a la especie humana la permanencia de sus placeres y de sus transgresiones” (Roudinesco, 2009: 15). Es decir, busca señalar el ejemplo del *bien* mientras permite que la maldad escape.

La perversión presenta diferentes manifestaciones según los preceptos de cada época y cultura. Existió y existe porque el ser humano vive dentro de un mundo con tendencia a las normas, de cualquier carácter: sociales, religiosas, políticas, etcétera, que se pueden subvertir para prolongar placeres y deseos.

Por ejemplo, la noción de perversión que se tenía durante la Edad Media y hasta finales del siglo XVII suponía “[...] una forma particular de perturbar el orden natural del mundo y convertir a los hombres al vicio, tanto para descarriarlos y corromperlos como para evitarles toda forma de confrontación con la soberanía del bien y de la verdad” (Roudinesco, 2009: 12-13). La existencia de una autoridad divina era la clave; perturbar significaba ir en contra de lo que Dios quería, la perversión se regía por romper reglas divinas que contenían lo correcto y lo bueno.

Tiempo en el que el cuerpo era un instrumento de santidad o bajeza, según lo que se hacía con él. “Infligirse un castigo significaba que uno quería educar al cuerpo, dominarlo,

pero también mortificarlo con objeto de someterlo a un orden divino” (Roudinesco, 2009: 33). Quienes decidían servir a Dios debían autoflagelarse, rechazar la suciedad de la carne y alejarse de los pecados capitales, con ello ganaban la gloria y aceptación. Pero la flagelación terminó siendo condenada. “Tras haberse considerado un rito de mortificación que perseguía transformar el cuerpo odiado en un cuerpo divino, la flagelación fue asimilada a un acto de desenfreno” (Roudinesco, 2009: 36).

La flagelación como representante del cambio de preceptos durante una misma época, ejemplifica cómo se amolda la perversidad a lo que la sociedad considera debe evolucionar y repensarse, lo que en ocasiones se decide de forma arbitraria. Aunque la constante en todo ello es, como ya se mencionó, preservar la norma y, a la par, dar libertad al lado oscuro.

Otro ejemplo de perversión, según el cristianismo, recae en el homosexual dado “[...] que atentaba contra las reglas de la polis y de la institución familiar [...]” (Roudinesco, 2009: 56). La religión cristiana los condenaba por tener actividad sexual sin fines procreativos. Después, fuera del ámbito religioso y según sexólogos progresistas, se les condenó como los seres más perversos dado que no sufren ninguna patología, “[...] no se manifiesta mediante ningún signo clínico visible: en efecto, el homosexual no necesita ni un fetiche particular, ni una huella corporal, ni una mutilación, ni una anomalía de comportamiento para amar una persona del mismo sexo” (Roudinesco, 2009: 98). La ausencia de enfermedad en los homosexuales los volvía más perversos, porque su gusto burlaba las normas de la sociedad progresista y racional.

En el centro de esa crítica sobresale un escritor que sobrepasada esa y varias normas más. El referente es el Marqués de Sade que “[...] propone un modelo social basado en la generalización de la perversión. Ni prohibición del incesto, ni separación de lo monstruoso y lo ilícito, ni delimitación de la demencia y de la razón, ni división anatómica entre los hombres y las mujeres” (Roudinesco, 2009: 59), experimenta con sus varios escritos, pero no logra instaurar el modelo social que pretende.

Para el siglo XIX, las prácticas sexuales, las consideradas perversas: sodomía, fetichismo, violencias consentidas, etcétera, no son castigadas si se obtiene el consentimiento de ambas partes, la ley no puede intervenir, siempre que se realicen en privado.

[...] podrán abandonarse secretamente a su deseo de libertinaje, a sus placeres y sus vicios, a condición, no obstante, de que censuren la práctica en nombre de la moral pública y respeten, en el seno de la familia, las leyes de la procreación, necesarias

para la supervivencia de la humanidad [...] A partir de ese momento le correspondió efectuar una drástica distinción entre los buenos y los malos perversos [...]. (Roudinesco, 2009: 88)

Con los cambios efectuados no se juzga más el acto sexual, sin importar cómo se realice ni los vicios y los fetiches que incluya, sólo se condena lo inmoral: acciones que promuevan la libertad sexual (libros), dado que ésta debe existir bajo un estricto ocultamiento que no afecte la pulcritud de la sociedad. Es decir, los actos sexuales son permisibles en un amplio sentido cuando no son expuestos, razón por la que los textos del Marqués de Sade fueron prohibidos durante ese siglo.

Con el avance de la medicina se clasifican las perversiones sexuales, se superan las nociones de salud, procreación y restricción del placer y se señala la esterilidad, la muerte, la enfermedad y la inutilidad, lo que genera que se puedan enlistar las tendencias de los perversos:

Son igualmente definidos como perversos aquellos que toman o penetran por efracción el cuerpo del otro sin su consentimiento (el violador, el pedófilo), los que destruyen o devoran ritualmente su cuerpo o el del otro (el sádico, el masoquista, el antropófago, el autófago, el necrófago, el necrófilo, el sacrificador, el mutilador), los que exhiben o captan el cuerpo como objeto de placer (el exhibicionismo, el voyeur, el narcisista, el adepto del autoerotismo). Es perverso, en fin, quien desafía la barrera de las especies (el zoófilo), niega las leyes de la filiación y la consanguinidad (el incestuoso o incluso anula la ley de la conservación de la especie (el onanista, el criminal sexual). (Roudinesco, 2009: 92)

Estas perversiones pertenecen al ámbito sexual y son justificadas por la medicina, hasta cierto grado, por nacer de alguna patología. Sin embargo, permanecen dentro de las actividades de los perversos, tal como lo hizo Sade “[...] exhiben lo que nosotros no dejamos de ocultar: nuestra propia negatividad, nuestro lado oscuro” (Roudinesco, 2009: 16). Así, las actividades de los perversos son condenadas porque representan la subversión de lo humano, lo que no debería ser:

[...] al mundo de los perversos, es decir, a aquellos a quienes las sociedades humanas, preocupadas por desmarcarse de una parte maldita de sí mismas, han designado como tales [...] Como sabemos, estas vidas paralelas y anormales no se narran, y por lo general no tienen otro eco que el de su condena. Y cuando adquieren celebridad es debido a las fuerzas de una criminalidad excepcional, considerada

bestial, monstruosa, inhumana, y contemplada como exterior a la humanidad misma del hombre. (Roudinesco, 2009: 9-10)

Los actos perversos no se celebran sino que se condenan porque son un ejemplo de la alteración de un orden, sin embargo, cuando son expuestos se hace con la finalidad de ejemplificar como no se debe actuar, funcionan como soportes ilustrativos, pues se remarca la condición oscura y prohibida de ese lado del ser humano que debe ser ocultado, pero no necesariamente eliminado. Así, nace la *parte maldita* de la sociedad que ella misma rechaza, y que en consecuencia mantiene viva.

A mediados del siglo XIX, después de cuestionarse si la perversidad dependía de la cultura o de la naturaleza, se le atribuye al hombre una animalidad imposible de superar. “En adelante el perverso ya no será designado como el que desafía a Dios o el orden natural del mundo —los animales, los hombres, el universo—, sino como aquel cuyo instinto traduce la presencia en el hombre de una bestialidad original, desprovista de toda forma de civilización” (Roudinesco, 2009: 95).

El mundo de los perversos se estigmatiza y se buscan más opciones de perversión de las ya señaladas, incluso a los infantes se les asignó el desarrollo de la demencia infantil: los niños nacen siendo perversos (enfermos del cerebro), y eso se manifiesta a través de la masturbación, por lo que era necesario un método para evitarla. En general, la masturbación se consideró un vicio y un objeto de terror y también se discutió sobre la histeria en las mujeres como una enfermedad que debía ser controlada.

Tras las reflexiones sobre la demencia infantil, surgieron otras que designaron al niño en peligro cuando algún adulto intervenía en su sexualidad. “En consecuencia, el pedófilo — y más aún el pedófilo incestuoso, es decir, el que seduce sexualmente al ser que él mismo ha engendrado— devino progresivamente el más perverso entre los perversos: el agente de una iniciación infame” (Roudinesco, 2009: 109). Por lo que son condenados a recibir un castigo (castración química) y el odio de la sociedad.

En el siglo XX la noción de la perversión cambió, se le consideró una patología de origen biológico (enfermedad curable) y se cuestionó su valor dentro de la sociedad —¿era necesaria para señalar el buen camino y un comportamiento racional?, — por lo que quienes seguían siendo soportes ilustrativos de perversiones sexuales tenían que cambiar, en caso de

no hacerlo, serían condenados al repudio y exclusión de la especie humana. Después, según las discusiones sobre el origen de la perversión, se señala que:

[...] no se nace perverso, se deviene al heredar una historia singular y colectiva donde se mezclan educación, identificaciones inconscientes, traumas diversos. Después todo depende de lo que cada sujeto haga con la perversión que lleva en su interior: rebelión, superación, sublimación... o, por el contrario, crimen, aniquilamiento de uno mismo y de los demás. (Roudinesco, 2009: 114)

Con ese postulado se indica que la perversidad no es natural en el ser humano y que la cultura y el entorno en que se desarrolle interviene en su manifestación u ocultamiento. Sigmund Freud, uno de los teóricos que consideraba la perversión como innata a la humanidad, también postuló que cada sujeto lleva en sí perversidad que podría ser desplegada si hay “[...] una sublimación encarnada por los valores del amor, la educación, la Ley y la civilización” (Roudinesco, 2009: 115).

A mediados del siglo XX, la ciencia médica alemana inventó la biocracia, “[...] el arte de gobernar a los pueblos no con la ayuda de una política basada en una filosofía de la historia, sino mediante las ciencias de la vida y las ciencias denominadas humanas— antropología, sociología, etc. —, ligadas en esta época a la biología” (Roudinesco, 2009: 132). Con ellas pretendían purificar y liberar a las personas de esquemas culturales y morales que afectaran su desarrollo dentro de la civilización. La ciencia, la razón y la autosuperación serían los ideales por seguir.

Para 1920 en Alemania surge la continuación de esos postulados con un objetivo distinto: un proyecto genocida, un programa perverso que pretendía obtener el control total de la humanidad, aunque para ello el hombre existente tuviera que ser exterminado:

Obsesionados con el terror que les inspiraba el declive de la «raza», inventaron la noción de «valor de vida negativo», convencidos de que ciertas vidas no valían la pena de ser vividas: las de los sujetos aquejados de un mal incurable, una deformidad, una discapacidad o una anomalía, las de los enfermos mentales y, en fin, las de las razas llamadas inferiores. (Roudinesco, 2009: 133)

Así, las personas con alguna anormalidad, defecto o enfermedad no tenían el derecho a vivir, pues desde la perspectiva de los adeptos, correspondían a esa parte maldita de la sociedad que corrompe el orden. Sin embargo, esos ideales no eran más que un tipo de perversión que rompía con toda ley para seguir una nueva e incitaba al crimen como una solución efectiva.

Paradójicamente, sus intenciones, aunque encubiertas, eran las perversas. “En consecuencia, los nazis se arrogaron al derecho de decidir quién debía habitar el planeta Tierra y quién no” (Roudinesco, 2009: 145). También elegían dónde y cuándo debían morir esas personas. Razones por las cuales el régimen nazi alcanzó un alto grado de perversidad que le permitió realizar todo tipo de actos violentos y abyectos:

En efecto, en los campos todos los componentes del goce del mal perfectamente estatalizado o normalizado se hallaban presentes en formas diversas: esclavismo, torturas psíquicas y corporales, tonsura del cabello, ahogamiento, degollamiento, asesinato, electrocución, humillación, degradación, violaciones, sevicias, deshonra, vivisección, tatuajes, desnutrición, violencias sexuales, proxenetismo, experimentaciones médicas, devoración por perros, etc. (Roudinesco, 2009: 150)

El exterminio de las razas malditas e impuras tenía que llevarse a cabo sin importar cómo. Las torturas enlistadas fueron los métodos que utilizaron para conseguir su fin y, a la par, son ejemplos de diversas perversiones, desde físicas y sexuales, hasta psicológicas. Así pues, se reafirma que el nazismo fue un proyecto devastador y deshumanizante hecho por el ser humano para el exterminio de su propia especie, sin importar la civilidad que creían tener.

En la actualidad, bajo los principios de democracia, moralidad, ciencia y razón, se desea eliminar a la perversión, “[...] borrar el mal, el conflicto, el destino, la desmesura, en provecho de un ideal de gestión tranquila de la vida orgánica” (Roudinesco, 2009: 182-183). Sin embargo, las manifestaciones de la perversión están en constante evolución; el seguimiento de nuevos ideales crea nuevas formas de perversión, según la doctrina, teoría o ciencia que se apoye.

De forma más general, cabe decir que si la sociedad mercantil de hoy está convirtiéndose en una sociedad perversa es debido a la identificación con el ideal de una fetichización globalizada del cuerpo y el sexo de los humanos y los humanos, y a través de la prevalencia generalizada del borrado de todas las fronteras: el humano y el no humano, el cuerpo y la psique, la naturaleza y la cultura, la norma y la transgresión de la norma, etc. (Roudinesco, 2009: 205)

Entonces, la sociedad actual es perversa en sí, aunque el discurso psiquiátrico trate de negarlo mientras elude el término perversión. Ahora las perversiones sexuales de antaño son parafilias. Las etiquetas y las categorías se replantean, por ejemplo, la zoofilia se ha tratado de justificar bajo la idea de que el ser humano también es un animal y que las fronteras entre

especies se pueden eliminar, por lo que el hombre puede incluir en su sexualidad a quien desee. Otros ejemplos son el pedófilo y el terrorista.

Debido a sus múltiples facetas, la perversión “[...] permite tanto favorecer los progresos de la civilización como parodiarlos, incluso destruirlos” (Roudinesco, 2009: 212). Juega con los ideales que rigen a la sociedad y su moral. Como ya se ha referido, borra fronteras, supera límites y transgrede normas, y se manifiesta en distintos ámbitos: sexual, político, social, físico, psíquico, cultural, religioso.

Los ejemplos anteriores de las formas de perversión se añadieron para comprender la noción de lo perverso y lo que ello implica, tanto su evolución, su naturaleza y su manifestación en la actualidad, pues las normas que supera, trasgrede o parodia cambian según las necesidades de un sistema social. Así, se establecerá la relación que adquiere con lo abyecto: su influencia y su presencia.

3.1 Abyección y perversión

La sociedad exige insertarse a sus sistemas (familia, escuela, trabajo, religión, etcétera) bajo el eslogan de progreso; sin embargo, cuando las excepciones aparecen, sus existencias representan un peligro y se tienen que expulsar bajo actos de represión, recuérdese el régimen totalitario de Argentina. Negar supone esconder la parte maldita de la sociedad y omitir cualquier enfermedad, patología, regla, norma, anomalía, comportamiento e identidad que no cumpla con los preceptos establecidos.

Pero esos métodos no han erradicado en su totalidad el lado oscuro del ser humano. Ejemplo de ello son las manifestaciones de la perversión y la abyección. Lo abyecto y lo perverso convergen en su naturaleza desafiante y deseable que, en ocasiones, es producto de subvertir y transgredir límites que definen *lo humano* (preceptos como lo normal, lo correcto, el bien, lo moral, lo sano). “Lo abyecto está emparentado con la perversión [...] Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la desencamina, la corrompe” (Kristeva, 1988: 25).

La perversión altera el orden de la cotidianidad; orden normal y deseado, “[...] puede ser una desviación a la norma, considerando que la sociedad ha establecido patrones de conducta, los cuales son construidos socialmente y aceptados por el conglomerado social”

(Martínez, 2014: 3-4). Por tanto, como Kristeva señala, la perversión corrompe los preceptos socialmente aceptados que pretenden el orden y el progreso de la sociedad.

En los relatos se puede ubicar la figura del perverso como el personaje que influye en el actuar y las decisiones de los otros. Es quien les muestra una perspectiva radical a su contexto de manera intencionada, o bien, inintencionada. Sin embargo, los otros personajes pueden aceptar o rechazar su influencia, según los preceptos morales que los rijan, puesto que dar la bienvenida a la perversidad supone sacrificar el bien y la medida.

En “Fin de curso” la figura perversa la encarna Marcela, sin importar el origen de sus acciones, influye en la narradora-testigo, le muestra el mundo de las automutilaciones sin dolor de forma indirecta. Rompe con la unidad totalizadora que es el cuerpo y lo fragmenta, supera los límites de la cordura y la salud, permite que la abyección infeste el cuerpo para aceptar naturalmente las heridas.

En el segundo relato, “Nada de carne sobre nosotras”, la figura perversa se puede ubicar en la calavera, aunque se trate de un ser no vivo y sin conciencia, puesto que para la protagonista-narradora representa un semejante. En Vera confluye el máximo estándar de belleza que pretende alcanzar, los huesos la incitan a negar una necesidad primordial a su cuerpo e ir más allá de la salud y la vida.

En el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego” la figura perversa existe en la chica del subte, es ella quien les muestra un panorama distinto al habitual de forma intencionada. Su cuerpo anómalo es la bandera que utiliza para subvertir la belleza, incita a la desmesura del fuego y las cicatrices, también rompe con algunos preceptos del sistema patriarcal que califican a la mujer como mentirosa, malagradecida y débil.

En los tres relatos la perversión se configura a través de una figura principal que sirve de ejemplo de lo que pueden fragmentar o desviar. Así, se manifiesta junto con la abyección, ambas infestan los cuerpos y los corrompen, el lado oscuro se manifiesta a través de varios personajes.

La perversión se emparenta con el odio, la crueldad, la aniquilación y la deshumanización mientras contiene a lo abyecto. Perversión y abyección suelen develar un lado del ser humano que se empeña en ser ocultado, también desestabilizan y confrontan el *mundo mentira*, según el término propuesto por Clute. La *maldad* que contienen trae consigo

un trasfondo que a veces denuncia, juega o muestra una realidad construida bajo estrictos preceptos, también permite el goce ilimitado de placeres y trasgresiones.

Roudinesco señala que la perversión puede alternar entre lo sublime y lo abyecto; y con ello es “[...] una servidumbre voluntaria concebida como la expresión de la suprema libertad” (Roudinesco, 2009: 19). Términos que parecen contradictorios, pero que definen la esencia perversa del ser humano, pues contienen nuestro lado más oscuro y, a su vez, más luminoso.

La perversión puede ser sublime y abyecta a la vez. “En ese sentido puede entenderse como el acceso a la libertad más elevada, puesto que autoriza a quien la encarna a ser simultáneamente verdugo y víctima, amo y esclavo, bárbaro y civilizado” (Roudinesco, 2009: 13). Por eso se vuelve deseable y fascinante, permite encarnar dos bandos contrarios y como se ha señalado, el goce ilimitado.

Así, la perversión deviene en abyecta como “[...] la expresión soberana de una fría destrucción de todo vínculo genealógico” (Roudinesco, 2009: 14). Se manifiesta cuando la perversión llega a un punto culmen con el fin de exterminar y eliminar, se asume el rol del verdugo, por ejemplo: los genocidios, las guerras y las dictaduras.

En “Fin de curso” y “Nada de carne sobre nosotras” se puede ubicar la perversión abyecta, no por la complejidad ni la deshumanización de un genocidio, sino por el papel de verdugo que adoptan ambas narradoras. En el primer relato, la narradora se corta a sí misma; absorta en la abyección y fascinada con la automutilación. “[...] sentí como palpitaba la herida que me había hecho con una trincheta, bajo las sábanas, la noche anterior” (Enriquez, 2016: 123). El corte la convierte en su propio verdugo y representa el goce del deseo perverso.

En “Nada de carne sobre nosotras” la narradora-protagonista también sacrifica su cuerpo para lograr un ideal de belleza mortal. “Una semana después de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho” (Enriquez, 2016: 128). Ella cede a ser su propio verdugo porque es lo que necesita para cumplir su deseo perverso.

Cuando la perversión es sublime “[...] se manifiesta en rebeldes de carácter prometeico, que se niegan a someterse a la ley de los hombres, a costa de su propia exclusión [...]” (Roudinesco, 2009: 14). Aquellas personas que sacrifican su inmersión en la sociedad para ir contra las normas establecidas obtienen un señalamiento de problemáticas e incluso

son castigadas; sin embargo, lo hacen bajo férreos ideales, que en ocasiones permiten desestabilizar el mundo.

Ese carácter prometeico se ejemplifica en “Las cosas que perdimos en el fuego” a través de las Mujeres Ardientes y, principalmente, en la chica del subte. Ella enfrenta las tragedias de la vida moderna sin encarnar una figura heroica, vive en confrontaciones constantes contra el desempleo, el rechazo, el asco, la belleza, el poder y el silencio:

Cuando pedía dinero lo dejaba muy en claro: no estaba juntando para cirugías plásticas, no tenían sentido, nunca volvería a su cara normal, lo sabía. Pedía para sus gastos, para el alquiler, la comida —nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla—. (Enriquez, 2016: 186)

La chica del subte es excluida, pero sus necesidades básicas todavía tienen que ser cubiertas de cualquier manera, así que recurre al discurso para romper el exilio al que ha sido condenada porque es injusto, porque solo es una víctima más y porque sigue con vida.

Sin embargo, su cuerpo y su historia son motivos de exclusión, ella no encaja más en la sociedad al exhibir sus heridas imborrables que la convierten en una anomalía, y pronto su discurso encuentra un sustento aterrador: más quemadas involuntarias de mujeres. Con esas noticias ella no desea recuperar su vida pasada, por el contrario, acepta y muestra su cuerpo abyecto mientras denuncia en su nombre y en el nombre de las chicas quemadas lo que sucede y quienes lo hacen.

Y las quemadas involuntarias de mujeres pasan a ser voluntarias. Las Mujeres Ardientes buscan denunciar, desestabilizar y reorganizar el mundo que les fue arrebatado, porque no buscan insertarse, una vez más, a las mismas leyes (pues seguirán siendo excluidas), sino crearlas por su cuenta, bajo sus parámetros. Es decir, ellas se expulsan a sí mismas:

Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego [...] Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás —una diez, pocas— cantaban: «Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.» Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia. (Enriquez, 2016: 193-194)

Las mujeres decidían entrar voluntariamente al fuego, aunque les costara belleza y normalidad, sometían su cuerpo sin importar el dolor, como sucedía con la flagelación, pero sin aspirar a la divinidad a través de ese castigo.

La quema de mujeres se asemeja más a un ritual; hay testigos, una canción como representación simbólica de lo que sucede y el fuego como purificador. Y la ceremonia no tenía como fin la muerte, al contrario, se deseaba una vida nueva y libre, por eso tenían que ser rescatadas a tiempo. “Ardió apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo, dos mujeres protegidas por amianto la sacaron entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino” (Enriquez, 2016: 194)

La perversión sublime de las Mujeres Ardientes rompe y reta leyes humanas que buscan preservar el orden y la supervivencia. “Los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad [...] la policía les hacía abrir el bolso, la mochila, el baúl de auto cuando ellos lo deseaban, en cualquier momento, el cualquier lugar” (Enriquez, 2016: 194). Así, ante el resto, ellas se erigen como rebeldes, y como tal, tienen que ser controladas, pues representan el peligro, lo oculto, lo abyecto y lo perverso.

Aunque en el psicoanálisis la perversión es una patología que se manifiesta en conductas sexuales inapropiadas, el enfoque que aquí se abordó fue diferente, pues no hay mención directa ni oculta respecto a esas prácticas. En resumen, la perversión como manifestación intrínseca del actuar del ser humano, y en conjunto con la abyección, representan la desviación de la norma y de preceptos socialmente aceptados.

Después de revisar el origen de la perversión: ejemplos, evolución e influencia en la abyección, así como su presencia en los relatos, para dar cierre a esta propuesta interpretativa y al tercer capítulo, se abordará un último tópico. Tema que se ha mencionado en páginas anteriores y que se desprende de la configuración de cuerpos abyectos y perversos: la monstruosidad.

3.2 Develamiento de cuerpos monstruosos: entre abyección y perversión

Un cuerpo abyecto, bajo los preceptos ya revisados, también se configura como un cuerpo monstruoso, dado que posee anomalías evidentes que fragmentan la unidad del ser humano. Y desde esa perspectiva también se es perverso, pues en él se encuentran protestas, resistencias y trasgresiones que perturban, alteran o corrompen normas sociales, sin olvidar la maldad intrínseca que los caracteriza.

Por lo tanto, primero se revisarán conceptos y características del monstruo, que permitirán entender cómo se configura la monstruosidad actual mayormente encarnada en

personas, sin que ello elimine o condicione la existencia de monstruos clásicos, dado que existe una gran variedad que va desde criaturas mitológicas, mágicas, fantásticas o sobrenaturales hasta humanos con superpoderes, deformaciones, mutaciones y características animales.

‘Monstruo’ es un término que cubre muchas significaciones, que pueden ir desde la amplitud de lo extraño (y lo extranjero), simbolizar lo malvado o concretarse en un ser extraordinario y fuera de lo normal [...] El monstruo es, de alguna manera, algo que se aleja de la idea de normalidad, es lo diferente. La diferencia remite a una identidad, algo es diferente respecto a algo, y esta diferencia suele tener las connotaciones de la amenaza. (Tur, 2006: 539)

Las características importantes que se deben considerar sobre la esencia del monstruo son dos: la primera, no pertenece a la normalidad; la segunda, es una figura que representa lo diferente, lo desconocido o lo extraño. Por tanto, su existencia representa peligros y amenazas para el lugar al que llegue.

El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral [...] Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*. [...] Pero, al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos. (Roas, 2019: 30)

La noción de anormal caracteriza a la figura del monstruo, como señala Roas, supera las normas y las subvierte. Lo normal supone la aceptación y la proliferación de lo supuestamente natural (lo que rige en la sociedad), pero él es un elemento fuera de lo conocido, va más allá de los preceptos que indican unidad, orden, belleza, bien, seguridad, control y humanidad que, una vez subvertidos, simbolizan la manifestación del lado oscuro.

También se puede pensar como una anomalía. “[...] todo aquello que se aparta de la norma imperante es entonces una anomalía; es decir, un cuerpo, un rasgo, un comportamiento, un deseo que se desvía de, o excede, los límites de lo que el poder normativo predica; en suma, una transgresión” (Semilla, 2023: 395). El monstruo como anomalía comprende la desmesura y la interrupción. También puede tener variedad de representaciones, incluso presentar grados altos o bajos de monstruosidad. La anomalía como sinónimo del

monstruo es una versión vigente para la literatura latinoamericana actual (en la que se ubica Enriquez).

En la literatura de horror la figura del monstruo suele ser un elemento clave para provocar miedo en el lector, así como para reflejar en él los miedos de las culturas y sociedades en las que se inserta. “La figura del monstruo ha sido desde el principio de los tiempos un vehículo para canalizar los miedos y obsesiones más profundos de la humanidad, íntimamente ligados a las nociones de peligro, alteridad y diferencia” (Casado, 2015: 15). La figura del monstruo contiene lo ominoso de las sociedades, en él se insertan todas las cualidades terribles que provocan miedo, curiosidad, fascinación o interés.

El monstruo, los miedos y la literatura de horror han evolucionado mientras se nutren de las épocas, las problemáticas y las condiciones en que aparecen. Y mantienen la constante de explorar los tópicos más misteriosos, inexplicables, injustos e inhumanos que perturban a la sociedad.

Conlleva la marginalización, puesto que encarnan lo distinto que pone en peligro la uniformidad y el orden que se desea para una sociedad. “La uniformidad debe reinar y aniquilar a los que sobrepasen esta norma, contra ellos se aplican procesos de normalización que van de la mano con otros procesos de control” (Reyes, 2018: 14). Por tanto, se busca tener un férreo control sobre lo anómalo, pues su expansión supera los límites de lo normal, y ello conlleva un develamiento que aterra y quebranta el *mundo mentira* (concepto propuesto por Clute) en que se inserta.

La presencia de lo monstruoso es una señal inequívoca de la perpetuación de lo abyecto y lo perverso que, aunque se niega, coexisten. Razón que lo estigmatiza y repele, mientras no permite su naturalización, “[...] los monstruos existen al margen de la sociedad y cuando invaden un espacio en el que no deben estar provocan incomodidad y rechazo” (Casado, 2015: 16). Es decir, su presencia infesta de caos y destrucción, en consecuencia, no puede formar parte de la sociedad racional. Y el rechazo ante lo monstruoso también sucede con lo abyecto, pues en un primer acercamiento siempre representa peligro.

El monstruo posee el estigma de una identidad deteriorada que se define en contraste con la norma establecida la cual resulta desestabilizada por la desmesura, la carencia o el exceso frente a otros seres. [...] La monstruosidad aparece como algo extraño que amenaza y pone en peligro los valores, las creencias, la seguridad social y cultural. (Álvarez, 2016: 33)

Se reitera que lo monstruoso posee la capacidad de desestabilizar y amenazar un sistema. También forma parte del lado oscuro que se pretende mantener oculto en la sociedad, por tanto, su presencia amenazante y sus características anormales limitan la existencia de la semejanza y la simpatía entre humanos y monstruos. Al representar lo desconocido se debe mantener al margen (de la manera en que sea) para garantizar la seguridad social. “El monstruo lleva en sí el carácter delictivo porque su presencia amenaza a una comunidad, su diferencia es turbadora de una identidad” (Tur, 2006: 549).

La expulsión del monstruo se hace bajo la idea de proteger a los integrantes de la sociedad. “Los monstruos y lo monstruoso emergen como puntos de intersección en la literatura no solo como seres físicamente terroríficos sino como una categoría subversiva que se refleja en la Otridad por el afecto caótico que causa en el orden social” (Álvarez, 2016: 33). Su inusual corporalidad, comportamiento o habilidades estigmatizan su existencia como sinónimo de caos y peligro. Ante los otros es un ser despreciable que aterra y perturba (sin posibilidades de aceptación e integración), así que lo único que merecen es el exilio o la muerte.

Las pretensiones de mantener el orden social tienen ciertos matices que contribuyen a expandir la clasificación de lo monstruoso. “El orden social es también un orden relativo (aunque en muchos momentos sea tomado como absoluto), un orden histórico y determinado a un momento y lugar, a una identidad” (Tur, 2006: 540). Es decir, el orden se torna subjetivo y cambiante, por lo tanto, el monstruo también. “Pero este orden social crea monstruos dentro de su propia sociedad, no es necesaria la figura del extranjero para la aparición del monstruo, cualquier marginal, enfermo, inútil, loco, delincuente o trasgresor moral es monstruo” (Tur, 2006: 540).

Conforme el ser humano se enfrenta a nuevas problemáticas, descubre miedos y cuestiona el funcionamiento de conceptos morales, religiosos, políticos, etcétera, gesta al monstruo moderno. “En definitiva, el monstruo resiste porque nuestros miedos persisten. Pero también porque toda noción de normalidad, de orden, conlleva implícitamente su propia subversión” (Roas, 2019: 35). Lo mismo sucede con la perversión y la abyección, se intenta reprimir y eliminar, pero, paradójicamente, al hacerlo se sigue perpetuando.

El monstruo *actual* (más allá de *Drácula* o *Frankenstein*) que sigue reflejando deseos prohibidos, anhelos imposibles, nociones amorales, comportamientos desmesurados y

fragmentaciones corporales se encuentra en el seno de los constructos sociales. Como señala Tur, el monstruo es trasgresor y puede ser encarnado por cualquiera puesto al margen. Aunque eso no suprime la existencia de monstruos más tradicionales que también reflejen los deseos más subversivos del ser humano.

Otras consideraciones sobre la figura del monstruo son que se erige como un doble, es decir, sucede un desdoblamiento entre cierta persona y él, al punto de poder coexistir uno a través del otro. “El monstruo es la amenaza de lo fijado, lleva en sí la conciencia de que el hombre es también los otros, tambalea los fundamentos de un yo delimitado [...]” (Tur, 2006: 240). Así, ambos se convierten en el espejo del otro, lo que son y pueden llegar a ser. También se puede revisar al monstruo desde el rol de víctima, como un semejante, y otorgar una nueva significación a su existencia.

Entonces, la monstruosidad se define como un comportamiento anormal que supera, elude, corrompe y desvía la ley y el orden natural. Puede aplicarse a personas, objetos y animales. Por ejemplo: los enfermos, los locos, los anómalos, los delincuentes, los perversos, los traidores, los estafadores, etcétera, pues comparten una esencia monstruosa, en ellos habita la maldad, la ruptura de las leyes, el peligro, la subversión. Y su esencia aumenta con cada acto *inhumano* que cometen.

Es importante resaltar que los actos delictivos y amorales pueden ser distintos según las diferentes épocas y sociedades en que se realicen, aunque hay acciones y valores universales que prevén a la salud humana. En este caso, la monstruosidad se ubica en personajes que se caracterizan por el daño constante que infringen a sus cuerpos. Por tanto, además de abyectos y perversos, también se vuelven monstruosos.

Definidos por su carácter anómalo, híbrido, aberrante, los monstruos son en principio otro radical, aunque la distancia que los separa de la norma puede expresarse en mayor o menor grado y, con ello, atenuar o agravar las consecuencias de su marginalidad. [...] El cuerpo es, en principio, el indicador de su pertenencia a una naturaleza desnaturalizada, o a una contra-natura no normalizable; en él se concentran la sinrazón de lo inconcebible y la libertad de lo imaginario. (Semilla, 2023: 394)

El énfasis en sus cuerpos revela cómo reciben múltiples actos violentos con agrado, su cuerpo se vuelve un símbolo contundente de lo anormal, aunque se intente esconder, se presume la victoria de la manifestación del lado oscuro de lo humano. Las heridas visibles son la huella de la monstruosidad que converge entre lo inconcebible, lo prohibido y lo trasgresor.

Los cuerpos monstruosos surgen, asustan, repelen, pero también atraen, pues representan los deseos más perversos, aunque reprimidos, de las sociedades. Entre sus características poseen: “El exceso, la deformidad, la transgresión de las reglas propias a su especie, la hibridación incongruente, la fealdad superlativa son características aplicables a los cuerpos monstruosos y que suscitan a la vez repulsión, espanto y sideración” (Semilla, 2023: 396). La repulsión se convierte en un elemento recurrente, puesto que aparece como mecanismo de defensa ante lo peligroso, según se revisó en el apartado “Lo repugnante como síntoma de lo abyecto”.

En los tres relatos existen cuerpos monstruosos femeninos que ejemplifican la deformidad, la fealdad y la transgresión, mientras se desborda la anormalidad. “Son mujeres, la mayoría de ellas jóvenes o adolescentes. Muchas son marginales, sea por sus particularidades personales o por su inserción social” (Semilla, 2023: 397). Las narradoras o protagonistas disfrutaban de la exclusión, incluso la buscan y se exilian a sí mismas.

En “Fin de curso” la figura del monstruo se puede ubicar en Marcela y en la narradora-testigo, incluso en el ente de dudosa existencia, pues supone una amenaza para las jóvenes y su actuar es violento y trasgresor. Sin embargo, debido a que su presencia no es verificable o quizá es negada, y que se podría tratar de una alucinación durante un brote psicótico, solo se alude a la descripción que se hace de él: “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” (Enriquez, 2016: 121-122). La figura del hombre representa a un monstruo que se distingue por sus deformidades y su carácter malévolo. Es el ejemplo, por excelencia, de un perverso.

En general, en los relatos de Enriquez, las protagonistas toman decisiones peligrosas y tienen comportamientos abyectos que afectan directamente a sus cuerpos. “Muchas mantienen con sus propios cuerpos o con los ajenos relaciones obsesivas o perversas, que derivan en prácticas auto-lesivas, vampíricas o necrofílicas” (Semilla, 2023: 397). En el caso específico de Marcela y de la narradora testigo se rastrean comportamientos extraños que asustan al resto de sus compañeros. Las acciones de Marcela son cuestionables y anormales, se autolesiona, daña su piel, arranca su cabello y sus uñas, provoca que la sangre sea arrojada fuera, es decir, rompe con la unidad de su cuerpo. Más tarde, la narradora testigo adquiere una obsesión abyecta y perversa por las autolesiones.

Marcela deviene monstruosa, tanto por su apariencia como por su actuar. “Miré su mano, todavía no le habían crecido las uñas o, a lo mejor, se arrancaba lo poco que crecía. Se veían sólo las cutículas, ensangrentadas. [...] Noté que casi no le quedaban pestañas tampoco. Se las había estado arrancando. Pronto empezaría con cejas, imaginé” (Enriquez, 2016: 121). El énfasis en las heridas y en el nulo recuperación de ellas, configura un cuerpo anómalo que no concuerda con los cuerpos saludables e impolutos de las demás.

Y al igual que la locura o la enfermedad, es el otro quien señala según su postura un mal hacer. Por tanto, desde del inicio se construye la figura de la joven a través de las miradas de sus compañeras y de la narradora-testigo; así, Marcela puede ser diagnosticada como enferma mental, mentirosa, loca o monstruosa.

Como se indicó, el encuentro con un monstruo produce miedo y eso es lo que Marcela causa, sin embargo, también genera curiosidad, que evoluciona a admiración, porque lo abyecto seduce. En general, las autolesiones permiten que el cuerpo de Marcela sea monstruoso, funcionan como la aniquilación de la normalidad. Cabe resaltar que al final del relato, Marcela parece ser de nuevo una chica común, una joven normal que vive su proceso de recuperación.

En cuanto la narradora-testigo podría devenir monstruosa, pero como no hay información extra que revele su interacción con los otros después de su primera autolesión, ni tampoco se configura deforme, el cuerpo monstruoso sólo se puede rastrear bajo la perspectiva de la perversión moral.

Revisar la monstruosidad en “Nada de carne sobre nosotras” supone un develamiento lento o conflictivo, pues la narradora-protagonista configura un cuerpo bello según los estándares que pretende alcanzar. Por tanto, ese mismo cuerpo se convierte en el reflejo de un comportamiento anormal. Es decir, la joven anhela un cuerpo imposible de conseguir en vida, aunque lo hace bajo los preceptos de querer ser hermosa, así ella va más allá de la norma, la desvía.

La joven entonces puede encarnar una figura monstruosa hecha de huesos y deseos perversos, sin que haya fragmentaciones evidentes en su cuerpo, a excepción de que logre su cometido y los huesos perforen su piel. Su comportamiento se torna transgresor porque su narración esconde la gravedad del asunto en divagaciones fortuitas:

Es que vio a Verita, que tiene su peluca rubia carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo, seguramente cortado en un pueblo ex soviético de Ucrania o de la estepa

(¿son rubias las siberianas?), las trenzas de alguna chica que todavía no encontró a quien la saque de su pueblo miserable. Me parece muy extraño que haya rubios pobres, por eso se la compré. (Enriquez, 2016: 127)

Pero desde esa perspectiva, y con mayor precisión, el monstruo también se trata de Vera. Un esqueleto que representa los vestigios de la vida y de la muerte. No es una persona, pero se puede clasificar como monstruo porque causa miedo en el novio y en la mamá de la narradora-protagonista y porque es la sinrazón de lo inconcebible, según propone Semilla. Para que la joven sea idéntica a ella tiene que arriesgar su salud, tiene que morir, pero la narradora-protagonista elude esos criterios tratando de crear una nueva vida para Vera.

Finalmente, en “Las cosas que perdimos en el fuego” los monstruos, encarnados en las Mujeres Ardientes, suponen amenazas al sistema y generan efectos caóticos en el orden social, se caracterizan por comportamientos subversivos y transgresores. Sus nuevas apariencias son las banderas que ostentan la anormalidad que desean mostrar e incluso regular. “Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. [...] ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enriquez, 2016: 195-196).

El mundo en que las Mujeres Ardientes generan las hogueras es regido por violencia e injusticia, viven bajo figuras de autoridad que las maltratan y desechan, “[...] mujeres marginales o inadaptadas [...] que contradicen toda ejemplaridad doméstica y que se vuelven progresivamente monstruosas, sea en su materialidad física o en su perversidad moral” (Semilla, 2023: 399). El fuego modifica y fragmenta su unidad corporal.

Y aunque al principio la chica del subte, una vez perdido su cuerpo armonioso, se encuentra al margen, hay una evolución que la coloca al centro de protestas y ejercicios libertarios:

Cada nueva mujer quemada por decisión del colectivo es una obra que aspira a sustituir el concepto armonioso de la belleza por otro, a fundar una nueva política de los géneros y una nueva estética. El ritual de las hogueras aspira no solo a convertirse en la escena de referencia, sino a espectacularizar la rebelión de manera definitiva e irreversible. (Semilla, 2023: 426)

Cada hoguera contiene ápices de libertad, el fuego les permite ser sus propios verdugos, mientras sacrifican la normalidad. Aunque la perversión sublime que las caracteriza genera

un debate sobre su actuar, ¿la deformidad es la única vía posible para la legitimación o es la vía más abyecta y, en apariencia, eficaz?

Por tanto, adquieren la etiqueta de *monstruas* por su comportamiento anormal, quemaduras y anomalías, así como por la alteración de la naturaleza social y sus acciones perversas, pero sublimes. De nuevo, reciben ese apelativo bajo la mirada del otro, encarnan cuerpos monstruosos porque no les interesa perpetuar la belleza tradicional ni los mecanismos sociales que las rigen. “Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado [...]” (Enriquez, 2016: 195).

En este relato existe una colectividad de monstruas que se autodenominan así porque conocen el contexto en el que viven, sin embargo, eso les da una posibilidad de escape. Sin embargo, si bien en el relato se indican como monstruas a las mujeres, es importante replantearse la cuestión. ¿No son los verdaderos monstruos los hombres que les prendieron fuego? No importa su corporalidad impoluta, importa su comportamiento perverso y terrible. “Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor” (Enriquez, 2016: 186).

A manera de resumen, en ese apartado se revisaron los cuerpos monstruosos que encarnan los personajes, ya sea por su comportamiento, anomalías o por deseos perversos y subversivos... Así, la construcción de las acciones monstruosas como formas de marginalización o rebelión ante las normas sociales nacen de “[...] mutaciones provocadas por una acción deliberada sobre sí mismos, y que pueden tener como objeto sea la liberación compulsiva de tensiones psíquicas, sea la composición de apariencias a las que se aspira, la identificación con algún tipo de modelo o ejemplaridad perversa, o la concreción de obsesiones patológicas” (Semilla, 2023: 398). En los tres cuentos analizados hay casos de apariencias y ejemplificaciones perversas.

En conclusión, los monstruos de los relatos retratan los miedos actuales que mueven a la sociedad: miedo a no ser la mejor, a no ser hermosa, a vivir bajo el yugo de alguien más, a ser infestada por la enfermedad, a perder la razón, a vivir atormentada y a perder el control sobre lo conocido.

Conclusiones

La presente investigación representa una aportación a los estudios literarios de la narrativa latinoamericana, específicamente argentina, debido a que aborda una obra cuentística contemporánea que busca retratar la realidad desde la marginación y la desigualdad. *Las cosas que perdimos en el fuego* devela una cotidianidad cruda, fantasmal y traumática.

Se trabajó con la autora reconocida como “la maestra del terror” que, si bien, tiene varios acercamientos a su obra, la multiplicidad de sus escritos promueven nuevas propuestas interpretativas. Así, este análisis permitirá el surgimiento de más líneas de estudio, dado que los cuentos aquí estudiados concentran varios de los intereses y tópicos literarios que desarrolla Enriquez en su narrativa.

La interpretación sustentada por el concepto de abyección de Julia Kristeva permitió establecer que los personajes confrontan sus límites, se sienten atraídos por lo inhumano e inmoral, amenazan al orden social, visibilizan la imposibilidad de leyes efectivas y cumplen sus más oscuros deseos.

En este análisis se rastrearon las automutilaciones de los personajes femeninos como una infestación de abyección en sus cuerpos, las jóvenes se configuran a través de deseos, gustos, ideales y protestas sublimes o perversas. Del mismo modo, se revisó la enfermedad como manifestación de lo abyecto, el asco como síntoma y el rol de las narradoras como potenciador por la abyección, y se abordó la relación entre perversión y abyección, puesto que ambas existen a la par.

La perversión según los postulados de Roudinesco se identificó como intrínseca al ser humano, con el fin de obtener goce del mal o subversión del poder. En los relatos la perversión existe con ambas finalidades, aunque no está representada con una situación culmen, se ejemplifica cómo subsiste en la actualidad.

La presencia de la abyección en cada una de las protagonistas es diferente y particular. Se manifiesta en su comportamiento, en su rutina, en sus ideales, en sus deseos, en la belleza y en la libertad. Cada una de ellas vive un proceso de atracción y repulsión que culmina con la manifestación de su lado oscuro. Esto mientras desafían nociones como correcto e incorrecto, lucidez y locura, salud y enfermedad, moral y amoral, belleza y fealdad, opresión y libertad.

La enfermedad se representa como una forma de cuestionar las prácticas sociales respecto del cuerpo: el aislamiento y la cura (las únicas posibilidades de ser una persona funcional dentro de la sociedad). En esta investigación este tema no fue abordado a profundidad, pero la noción de denuncia que contiene un cuerpo enfermo y abyecto puede funcionar como base de una línea de estudio.

Los personajes transgreden y subvierten normas, límites y leyes, aún en espacios que ostentan orden, progreso y seguridad como la escuela o el hogar. Siguen sus deseos sin importar la moral o lo humano. Se convierten en sus propios verdugos y devienen monstruosos, sin necesidad de poseer cualidades extraordinarias.

En los relatos, la ruptura del comportamiento ideal conlleva a la expulsión y a la marginación. Así, existen dos posibilidades: contenerse y reintegrarse o generar un nuevo modelo de mundo. Como se ejemplificó en “Las cosas que perdimos en el fuego”, donde surge el mundo de las monstruas.

En el presente trabajo se eligieron tres cuentos: “Fin de curso”, “Nada de carne sobre nosotras” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, selección que inaugura posibles combinaciones en la misma línea interpretativa.

Con esta propuesta también se revisaron tópicos como la literatura fantástica, gótica, de terror, de horror y de horror social, las definiciones y los ejemplos no fueron exhaustivos, puesto que eran la introducción para comprender cómo funciona la poética de Enriquez y cómo inserta tópicos partiendo de la literatura de horror, aunque, si bien se reconoció que la autora escribe terror fue con la finalidad de englobar su narrativa, por tanto, la excepción fue con la obra que se trabajó.

En cuanto a las características de la literatura de terror y horror se intentó diferenciarlas con precisión, pues se analizó la obra según las características de la literatura de horror social. También se necesitarán más matices que distingan sus elementos para un análisis más específico, ya que su conceptualización es compleja y sus barreras se entrecruzan.

La literatura de horror social permite abordar problemáticas sociales que evidencian situaciones marginales y, a la par, las denuncia. En el horror la cotidianidad no necesita de seres sobrenaturales, fantasmas o monstruos tradicionales para generar miedo, funciona con

la focalización en las preocupaciones, los deseos y los anhelos anormales para desestructurar el mundo civilizado.

El deterioro físico, emocional y mental de los personajes femeninos representados a través de la enfermedad, la locura, la repugnancia y la monstruosidad permiten que sus decisiones y acciones fueran puestas al margen de lo humano y lo inhumano, por tanto, generaron una atracción por lo abyecto e influencias perversas que incitaban a corromper normas e ir en contra de la armonía del orden, así, el lado oscuro se manifestaba con frecuencia cuando en él se insertaban la perversión emparentada con la abyección.

Y respecto al tópico de la locura no fue un tema central en la investigación. Derivado del eje central de este trabajo surgieron nociones que no fueron trabajadas porque excederían los objetivos, tales como lo ominoso y lo tabú, que podrían rastrearse en los otros relatos y en conjunto con los ya analizados de *Las cosas que perdimos en el fuego*, así que se reitera que todavía hay más líneas interpretativas por proponer.

Finalmente, de forma general sobre la narrativa de Enriquez, se reitera que en ella hay situaciones cotidianas que ostentan la poca o nula humanidad que una persona puede poseer. Refleja casos de violencia y de injusticia que retratan como la indiferencia es más común que la empatía. Los personajes abyectos que construye son prueba de ello, pues desdibujan los límites entre las nociones de lo correcto y lo incorrecto, juegan e implementan técnicas para explotar el goce del mal. Lo que permite que el lado oscuro, ya sea de un individuo o una sociedad que se pretende dejar bajo tinieblas, no deje de existir y permita que el carácter transgresor de lo abyecto y lo perverso aumente. La existencia de esa parte velada del ser humano se manifestó a través de los deseos más peligrosos que cumplieron los personajes y que volvieron sus cuerpos abyectos.

Sin embargo, también hay personajes marginales que cuestionan su comportamiento diario, aunque ello les cueste la libertad o la vida, y gracias a su actuar heroico instauran una pizca de sentido revolucionario.

Así, la lectura de sus relatos permiten visibilizar la realidad falaz, terrible y oscura en la que se vive, mientras se hace un recordativo sutil de no olvidar el presente ni el pasado, tal como sucede con el tópico de la dictadura argentina y el objetivo de la remembranza histórica. Recordar permitirá el cuestionamiento de los constructos e ideales sociales y dudar sobre la conveniencia de las costumbres que aceptan el sufrimiento, el goce ilimitado y la violencia.

Aunque el mundo real este lejos de la utopía, es importante dar el primer paso a una concientización moral y social. Por eso es fundamental el acercamiento a la literatura de horror social, para entrever que los peores miedos nacen en el actuar humano, lejos de lo sobrenatural, miedos que arrebatan el aliento y silencian pensamientos.

Bibliografía

- Albarrán Bernal, M. D. (2021). *Unheimlich y outsiders: hacia la instauración de un nuevo orden normativo en cinco cuentos de “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez*. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma del estado de México. Disponible en <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/110308>
- Alonso Collada, I. O. (2014). *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*. Tesis doctoral. Universidad de León. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/dctes?codigo=67004>
- Álvarez Lobato, C. (2022). “Una mirada a la infancia: el espanto social en ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enríquez”, *Escritos*, 64, pp. 60-76. Disponible en <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/issue/view/602>
- Álvarez, N. (2016). “Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica en la Hécabe de Eurípides”, *Filología y Lingüística de la universidad de Costa Rica*, núm., pp. 31-48. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267093003>
- Ansolabehere, P. J. (2018). “Apuntes sobre el terror argentino”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 13, pp. 3-6. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/2578/2639>
- Becerril, S. (2020). *Terror y gótico en “Nuestra parte de noche”, de Mariana Enríquez. Una historia de vida y muerte*. Tesis. Universidad de Salamanca. Disponible en <https://gredos.usal.es/handle/10366/145644?locale-attribute=fr>
- Bocutti, A. (2020). “En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de “El Hombre de la Pierna” de Giovanna Rivero y “La respiración cavernaria” de Samanta Schweblin”, *Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*, 24, pp. 306-333. Disponible en https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1763520/683197/Altre_Modernit%C3%A0_Enfermedad.pdf
- Bravo, V. (2005). “El miedo y la literatura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, pp. 13-17. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110013A>
- Buttler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Paidós.

- Cannavacciuolo, M. (2019). “Bajo la piel de la enfermedad, dos cuentos de Mariana Enríquez”, *Orillas*, 8, pp. 43-57. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7662001>
- Casado, C. (2021). “Aproximaciones a lo monstruoso y lo femenino: de lo “humano” a lo posthumano”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 43, pp. 15-19. Disponible en <https://revpubli.unileon.es/index.php/EEHHFilologia/issue/view/447>
- Castellano, C. (2015). “Poéticas feministas de la abyección en la literatura”, *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, 2, pp. 77-86. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/158354193.pdf>
- Chiani, M. (2021). *Escrituras en voz. Conversaciones sobre literatura argentina*. Universidad Nacional de la Plata.
- Ciénega, E. P. (2013). “Mutaciones del cuerpo: hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las practicas estéticas contemporáneas”, *Revista de Psicoanálisis. Teoría Crítica y Cultura*. Disponible en <https://es.scribd.com/document/488092704/Erika-Cienega-MUTACIONESDELCUERPO-lo-abyecto-pdf>
- Clute, J. (2015). *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*. Gigamesh. Disponible en <https://es.scribd.com/document/692247354/28-b-Clute-John-El-Jardin-Crepuscular-Breve-Glosario-Del-Horror>
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura: Berkley*. Alfaguara. Disponible en <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/primeraspaginasclasesliteratura.pdf>
- Cultura Argentina. *Cosas imposibles. Cuentos fantásticos y de terror*. Programa libros y casas. Disponible en https://librosycasas.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2015/11/CosasImposibles_Digital.pdf
- Drucaroff, E. (2016). “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?”, *El matadero*, 10, pp. 23-40. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>
- Drucaroff, E. (2020). *Terror, grotesco y unheimlich en la narrativa argentina actual: algunas reflexiones*. Universidad de Buenos Aires. Disponible en

- http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_3.pdf
- Enriquez, M. (2014). “Mi mundo privado” [entrevista realizada por Fernando Bogado]. En *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5210-2014-01-05.html>
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2017). “Las obsesiones de Mariana Enríquez” [entrevista realizada por Elisa Navarro]. En *Zero grados*. Disponible en <https://www.zgrados.com/las-obsesiones-mariana-enriquez/>
- Enriquez, M. (2019). “La suma de todos los miedos” [entrevista realizada por Flavio Lo Presti]. En *Cuaderno WHR*. Disponible en <https://cuadernowhr.com/2019/12/21/la-suma-de-todos-los-miedos/>
- Enriquez, M. (2021). “Desbordes: Entrevista a Mariana Enríquez”, *Escrituras en voz. Conversaciones sobre literatura argentina*, 73, pp. 309-344. Disponible en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4686/pm.4686.pdf>
- Enriquez, M. (2021). “Mariana Enríquez, la reina de la literatura de terror: una lectura ideal para Halloween” [entrevista realizada por Paka Díaz]. En *Woman*. Disponible en <https://woman.elperiodico.com/lifestyle/mariana-enriquez-reina-literatura-terror-76764431>
- Enriquez, M. (2022). “Mariana Enríquez: “Para mí, lo más natural es escribir como un varón”” [entrevista realizada por Bernardo Gutiérrez]. En *Cultura*. Disponible en <https://www.epe.es/es/cultura/20220307/mariana-enriquez-escribir-varon-bajar-peor-13322433>
- Figari, C. (2009). “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación” en *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible en <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20160217052521/09emociones.pdf>
- Flores Carruitero, M. G. (2021). *Chicos abyectos: El cuerpo infantil y juvenil en los cuentos “El chico sucio y “Bajo el agua negra” de Mariana Enríquez*. Tesis de licenciatura.

- Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/18165>
- Goicochea, A. (2020). “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez”, *Lindes-Estudios sociales del arte y de la cultura*, 15, pp. 1-13. Disponible en http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf
- Gómez, E. (2021). *Psicología del miedo*. Universidad de Granada. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/350485321_PSICOLOGIA_DEL_MIEDO
- González, A. (1984). “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos*, 7, pp. 207-226. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58542.pdf>
- González, F. D. (2017). “El horror en la literatura”, *ACTIO NOVA: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, pp. 27-50. Disponible en <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>
- Gutiérrez, B. (2019). *Renovación de un género. El terror social latinoamericano de Mariana Enríquez*. SENALC. Disponible en <https://www.senalc.com/2019/07/01/renovacion-de-un-genero-el-terror-social-latinoamericano-de-mariana-enriquez/#:~:text=Narra%20la%20historia%20de%20Pablo,de%20muerte%20fascin%20al%20protagonista>.
- Llácer, E. V. (2022). *El placer estético del terror. Tres cuentos de Edgar Allan Poe*. Universitat de Valencia. Disponible en <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/cfe5aaa5-15d5-4a97-8eb4-7743a8d1793f/content>
- Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura*. Libros Tauro. Disponible en <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Lovecraft,%20H.P.%20-%20El%20horror%20sobrenatural%20en.pdf>
- Llopis, R. (2022). “Introducción”, *Antología de cuentos de terror*. Disponible en https://www.alianzaeditorial.es/primer_capitulo/antologia-de-cuentos-de-terror-1.pdf

- Martínez, E. (2014). “La perversión como una desviación a la norma”, *Revista Estudios*, 28, pp. 341-355. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5466947>
- Muñoz, V. (2015). *Escalofríos. Relatos clásicos del más allá*. Clásicos Algar. Disponible en <https://es.scribd.com/document/422143530/Escalofrios>
- Nieto, O. (2016). “El sistema de lo fantástico: la quinta esencia de la literatura”, *Revista Ciencias*, 67, pp. 18-23. Disponible en http://revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/67_4/PDF/Fantastico.pdf
- Olmedo, N. (2022). “Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez”, *Tesis (Lima)*, 20, pp. 315-326. Disponible en <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23525/18590>
- Pastorino, A. (2018). *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enríquez*. Tesis. Universidad de San Andrés. Disponible en <https://repositorio.udesa.edu.ar/items/96e154e3-d7d3-4ac6-a7bb-00631d12898d/full>
- Paz Salinas, M. (2020). *La fealdad como postura ética. Un análisis funcional de los personajes femeninos en el cuento ‘Fin de curso’ de Mariana Enríquez*. Tesis. Goteborgs Universitet. Disponible en https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/66298/gupea_2077_66298_1.pdf;jsessionid=6F9078B64CF06288DAFA5D6B6F1CC61C?sequence=1
- Pérez, R. (2023). “Los miedos encarnados: el imaginario cultural del cuerpo en la cuentística de Mariana Enríquez”, *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 22, pp. 1-14. Disponible en <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7854634012/>
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva estudio de teoría narrativa*. Siglo veintiuno. Disponible en <https://es.scribd.com/document/468818189/Luz-Aurora-Pimentel-El-relato-en-perspectiva>
- Raso, L. E. (2017). “Narrativa de posdictadura: las argucias de la memoria”, *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas*, 21, pp. 73-96. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7426550>

- Reyes Cortés, R. J. (2018). *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147295>
- Roas, D. (2019). “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”, *Revista de literatura*, 161, pp. 29-56. Disponible en <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Frevistadeliteratura.revistas.csic.es%2Findex.php%2Frevistadeliteratura%2Farticle%2Fdownload%2F482%2F494%2F492>
- Romero, L. A. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica. Disponible en https://www.academia.edu/35807675/Breve_historia_contemporanea_de_la_argentina
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Anagrama. Disponible en <https://significanteotro.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/roudinesco-elisabeth-nuestro-lado-oscuro.pdf>
- Salazar, R. (2011). “Los miedos ocultos en la sociedad del siglo XXI”, *Theomai*, 23, pp. 24-34. Disponible en http://revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO%2023/2_RobSalazar%20_24-34_.pdf
- Sánchez, B. E. (2009). *Locura y literatura: la otra mirada*. Universidad del Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad. Disponible en <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53719>
- Sánchez, L. A. (2019). *Problemáticas en la traducción al noruego de la literatura latinoamericana de horror: el caso de la narrativa de Mariana Enríquez*. Tesina. Universidad i Oslo. Disponible en <https://www.duo.uio.no/handle/10852/70205>
- Sánchez, M. (2021). “Necrofagia, abyección, tabú y muerte del genio: una hipótesis de lectura de ‘Carne’ de Mariana Enriquez”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 50, pp. 409-414. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8368332>
- Scarabelli, L. (2019). “A modo de introducción El imaginario de la enfermedad en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Orillas: revista d’ispanística*, 8, pp. 1-4. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7661997>

- Semilla, M. (2023). “Formas y sentido de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enriquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas” en *Devenir monstruoso. Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/167770>
- Solaz, L. (2003). “Literatura gótica”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23, pp. 1-9. Disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/151906.pdf>
- Tur, H. (2004). “Reflexiones sobre la figura del monstruo”, *Tropellas: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 15, pp. 539-550. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2911244>
- Vázquez, K. F. (2018). “Los finales en la literatura infantil contemporánea”, *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 11, pp. 27-42. Disponible en <https://revistes.uab.cat/jtl3/article/view/v11-n1-fernandez-gamboa>
- Yelovich, I. (2020). “El terror social. Vindicación de un género ‘menor’: ecocrítica y ecofeminismo en ‘Bajo el agua negra’ y ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez”, *Qvadrata. Estudios sobre educación, artes y humanidades*, 3, pp. 143-155. Disponible en <https://vocero.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/767>