



Universidad Autónoma del Estado de México
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Letras Latinoamericanas



T E S I S

***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***

**Que para obtener el título de
Licenciada en Letras Latinoamericanas**

Presenta:

Mónica Daniela Albarrán Bernal

Asesor:

Mtro. Juan Carlos Vásquez Pérez

Toluca, Estado de México; 2019

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Generalidades.....	6
1.1 Vestigios de una dictadura.....	6
1.2 El coqueteo con lo fantástico.....	12
1.3 Una aproximación a la narrativa de Mariana Enríquez.....	14
Capítulo 2. Lo <i>unheimlich</i> y lo <i>outsider</i>	18
2.1 Del horror a lo <i>unheimlich</i>	18
2.2 La ruptura del orden: los <i>outsiders</i>	22
2.3 El orden del caos: la ruptura normativa.....	26
2.4 Hacia una instauración del mundo normativo.....	30
Capítulo 3 <i>Unheimlich</i> y <i>outsiders</i> : la instauración de un nuevo orden normativo en la narrativa de Enríquez.....	32
3.1 La leyenda, lo infantil monstruoso y la locura en “El chico sucio” y “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”	32
3.1.1 “El chico sucio”	32
3.1.1.1 Marginación social.....	32
3.1.1.2 La violencia: estigma de los <i>outsiders</i>	34
3.1.1.3 La leyenda de Gauchito Gil y San La Muerte.....	36
3.1.1.4 El elemento <i>unheimlich</i> y la ruptura normativa.....	39
3.1.2 “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”....	44
3.1.2.1 La recreación de la leyenda.....	44
3.1.2.2 Lo infantil monstruoso.....	46
3.1.2.3 Lo <i>unheimlich</i> : el otro.....	49
3.1.2.4 Lo <i>outsider</i> : el monstruo humano	52
3.1.3 La leyenda y la instauración del orden normativo en San La Muerte y el Petiso.....	54
3.2 Cuerpos monstruosos en “La casa de Adela” y “Bajo el agua negra”.....	55

3.2.1 “La casa de Adela”	55
3.2.1.1 La tradición de las casas embrujadas	55
3.2.1.2 Lo <i>unheimlich</i> : la casa y la desaparición de Adela	58
3.2.1.3 Lo <i>outsider</i> : el cuerpo monstruoso.....	63
3.2.1.4 Instauración del orden normativo.....	65
3.2.2 “Bajo el agua negra”	67
3.2.2.1 El monstruo de las profundidades del mar.....	67
3.2.2.2 Lo <i>unheimlich</i> : evocación a Cthulhu	69
3.2.2.3 Lo <i>outsider</i> : monstruos; mutantes.....	73
3.2.2.4 Instauración del orden normativo.....	75
3.2.3 La normatividad y la instauración del orden normativo en Adela y los mutantes de la villa.....	78
3.3 Hacia una estética de lo <i>unheimlich</i> en “Las cosas que perdimos en el fuego”	79
3.3.1 Lo <i>outsider</i> : quema de brujas.....	79
3.3.2 Hacia una estética de lo <i>unheimlich</i>	83
3.3.3 Instauración del orden normativo	88
Conclusiones.....	91
Referencias.....	95

El cine y la literatura de horror son una invitación a dejarse llevar simbólicamente por una conducta desviada y antisocial, a cometer actos de violencia gratuita, a consentir nuestras pueriles fantasías de poder, a entregarnos a nuestros miedos más cobardes. Quizá, más que otra cosa, la novela o película de horror nos dice que está bien unirse a la masa, a convertirse en un ser completamente tribal, destruir al forastero.

Stephen King

Introducción

Analizar una obra literaria contemporánea que no ha sido estudiada con anterioridad requiere mucha creatividad y perspicacia. *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez fue publicada en 2016, tres años antes al momento de la escritura de esta tesis; sin embargo, resulta imprescindible el análisis de la literatura latinoamericana contemporánea para que, en la posteridad, estos estudios queden como referente para futuros investigadores.

Hasta este momento, se conocen solamente dos trabajos sobre el texto antes mencionado: el primero es un artículo de Adriana Goicochea titulado “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez” (2018) que versa sobre la influencia del género gótico y la relación de la posdictadura dentro de sus cuentos; el segundo se titula “Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samantha Schweblin” (2018), una tesis de grado de licenciatura realizada por Jimena Reyes.

El primero analiza de manera breve “La casa de Adela”; su argumento se basa en que “en el relato no solo se lee lo gótico, sino que este es su tema principal. Allí están sus fundamentos y una condición que le es esencial. Su tesis es que el gótico es un prisma para ver otro modo de concebir lo humano” (Goicochea,2018:6); el texto concluye con la advertencia de que la narrativa de Enríquez entra en el género gótico, pero, a su vez, tiene una fuerte carga política al ser ella una escritora perteneciente a la generación de posdictadura.

El segundo es un análisis profundo sobre el cuerpo y su monstruosidad en “La casa de Adela”, “Nada de carne sobre nosotras”, “El patio del vecino” y “Las cosas que perdimos en el fuego”. La autora advierte que el cuerpo juega un papel muy importante en los textos mencionados; a Adela le falta un brazo; Vera es una calavera y la protagonista del cuento la recoge; ahí el cuerpo es inexistente; en “El patio del vecino”, el cuerpo es el de un niño monstruoso con los dientes afilados, y en “Las cosas que perdimos en el fuego”, las mujeres se inmolan. En cada caso, estos cuentos apelan a una estética de lo monstruoso, exactamente como la autora explica sobre Adela: “[...] al ser una niña de corporalidad monstruosa, es una

corporalidad cultural, siguiendo las siete tesis de Cohen: el monstruo es la corporización de un cierto momento cultural, Adela es el reflejo de su propio tiempo, vive en la época del capitalismo en decadencia y la circunda la violencia” (Reyes, 2018: 27).

Mariana Enríquez pertenece a la generación de la posdictadura en Argentina y es una de las escritoras más sobresalientes de su época, al menos en el contexto latinoamericano. La crítica literaria la comenzó a ver desde la publicación de su primera novela, *Bajar es lo peor* (1995), se editó cuando tenía tan solo 21 años.

En 2016, la escritora publicó *Las cosas que perdimos en el fuego* que fue editado por Anagrama; este libro contiene 11 cuentos que siguen un mismo hilo narrativo: el terror cotidiano. Sin embargo, también toca otros tópicos, por ejemplo, la posdictadura, que estará presente en todo el libro; o el tópico de las mujeres, que están, en su mayoría, desequilibradas: se queman, son anoréxicas, deprimidas o están enfermas. En contraparte, los hombres de Mariana son débiles, malvados, lastiman a las mujeres o no tienen un papel protagónico, los deja en un segundo plano; de igual forma los niños de sus cuentos son monstruosos, les falta extremidades, tienen dientes afilados, son mutantes, asesinos o se suicidan; cabe destacar que en casi todos sus cuentos deja entrever la precariedad en la que viven sus personajes; escribe sobre los barrios más bajos de Argentina, donde la pobreza, la marginación y la violencia son caldo de cultivo para su creatividad.

Cabe preguntar cuál es la importancia de Mariana Enríquez y su obra literaria. En un mundo donde se publica mucho *Las cosas que perdimos en el fuego* es una joya narrativa; en primer lugar, toma elementos que provienen de la vida cotidiana y de situaciones que podrían pasarle a casi cualquier persona, muy alejados del lugar común del cuento de terror en el que se usan recursos como fantasmas o monstruos.

Los cuentos de Mariana son, en su mayoría, de un terror que va de la mano con la realidad que dejó la Argentina de la dictadura, es decir, escribe sobre cuestiones que provocan miedo y que se encuentran en el mundo fáctico, y que podría sentir cualquiera, por ejemplo, la depresión, los cargos de consciencia, el terror de saber que un hombre puede quemar tu cuerpo, o ir caminando por la calle

y encontrar un vagabundo que comience a atacarte. Ese es el terror con el que juega Enríquez: situaciones que todos viven dentro de un mundo de violencia.

Es importante recordar que los textos de la autora pertenecen al cuento latinoamericano contemporáneo, es decir, presenta ciertas características particulares que ha adquirido en este lado del mapa, por ejemplo, puede moverse en un terreno experimental, retomar temas de la realidad y transformarlos en lo mágico, lo maravilloso o lo fantástico; y sobre todo, la realidad latinoamericana se presenta como un objeto de estudio (Pollmann;2019:2); las narraciones de Enríquez tienen las características mencionadas excepto la experimentación con la unidad temporal.

Otra de las características de la narrativa de Enríquez es que sus cuentos recuerdan a los clásicos de terror; es imposible leerla y no distinguir entre sus chicas pálidas la belleza de Anabelle de Poe y su languidez a punto de morir. Enríquez es discípula de Stephen King, como lo ha confesado en innumerables ocasiones, pero también de las hermanas Brönte —de hecho, el epígrafe de *Las cosas que perdimos en el fuego* es de *Wuthering Heights*—y el horror insinuado es una de las características del cuento de Poe, donde el lector tiene que descubrir por dónde viene lo siniestro, si desde el contexto, si de algún lugar o personaje, o desde la focalización del narrador.

La narrativa de Enríquez resulta una combinación entre los cuentos de terror clásicos y el terror que trajeron los cambios políticos del siglo XX; Mariana se preocupa por escribir sobre esos horrores, pero desde la colectividad; una de las características de la literatura contemporánea es que se escribe desde y por la individualidad, sin embargo *Las cosas que perdimos en el fuego* está pensando en el otro, no es alguien que pierde algo en un incendio, son todas las cosas que se perdieron en la dictadura y todas sus consecuencias sociales.

En el presente trabajo de investigación nos propusimos analizar cinco cuentos partiendo de dos elementos: lo *unheimlich* y lo *outsider*. Teniendo en cuenta lo anterior, pretendo demostrar que los personajes desviados crean, desde su anormalidad, una nueva normativa y una estética de lo siniestro.

En ese tenor, se expone que los personajes de Mariana Enríquez entran en la tipología *outsider* definida por Howard Becker, gracias a que su comportamiento desviado y anormal rompe con las normas rigentes del universo ficcional y crean una nueva normatividad. Dentro de esas reglas, los personajes aceptan una estética de lo *unheimlich* que van construyendo a lo largo de los cuentos.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta tesis está dividida en tres capítulos: el primero contiene un breve recorrido a la obra literaria de Mariana Enríquez, sus influencias y, sobre todo, el contexto de la posdictadura y cómo sus estragos influyeron de manera directa a su estilo literario. De igual forma, explico que, en el mundo ficcional de Enríquez, se destacan personajes femeninos fuertes y contestatarios que le ayudan a construir unos cuentos que, de pronto, coquetean con el género fantástico.

En el segundo capítulo se encuentra el marco teórico que está dividido en dos partes: en el primero se expone el concepto de *unheimlich* o lo siniestro; para tal efecto, citaré a Freud porque su artículo “Unheimlich” trata el término desde la etimología de la palabra y las acepciones que conlleva; el término tiene la palabra *Heimlich* que significa *familiar*; posteriormente, explica cómo se puede usar el término en la literatura.

En el segundo apartado se explica el concepto *outsider* propuesto por Howard Becker en *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*, donde sienta las bases de las desviaciones en la sociedad, *outsider* es un término que se relacionará en los cuentos de Mariana Enríquez partiendo de la premisa de que los personajes, al romper con las normas, reconstruyen una nueva normatividad.

Para tal efecto, además de Becker, se retoman a dos filósofos que ayudarán a explicar a fondo la hipótesis: Foucault y Canguilhem. Foucault explica que los anormales son los seres o personajes que tienen cierto comportamiento antisocial dentro de un mundo normativo; pueden tener la categoría de monstruos, tanto biológicos como psicológicos; así pues, los monstruos rompen con el poder normativo de los que se llamarían “normales”.

Por su parte, Canguilhem ve la anormalidad como una patología que no necesariamente debe ser curada. Por el contrario, al haber una ruptura y teniendo

en cuenta la existencia de los anormales y los desviados, se puede pensar en otra forma de estructura mental donde los desviados y los anormales se convierten en una especie de ley. Los desviados reconstruyen un nuevo orden normativo donde ahora ellos son los que dictan las reglas.

En el tercer capítulo se aplicarán los conceptos antes mencionado en cinco cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Los que se eligieron fueron: “El chico sucio”, “Pablito clavó un clavito, una evocación del Petiso Orejudo”, “La casa de Adela”, “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego”. Se retomarán porque los personajes, que nos presentan los diversos narradores, tienen características de la desviación que propone Becker; es decir, son personajes que se salen de la normatividad social y crean un nuevo universo normativo donde ellos, de alguna forma, son los que mandan.

En los primeros cuatro convergen ciertos puntos, por ejemplo, tanto el “Chico sucio” como “Pablito clavó un clavito, una evocación del Petiso Orejudo” tienen como hilo conductor la leyenda, tanto del Petiso como San La Muerte, respectivamente; además, en ambos cuentos se ve la infancia desde una perspectiva monstruosa.

En el siguiente apartado del tercer capítulo se estudian los cuentos “La casa de Adela” y “Bajo el agua negra” porque ambos tienen como hilo conductor el rescate de temas en la literatura de terror clásica como las casas embrujadas y la literatura náutica, tópicos que Mariana Enríquez retoma y los reconstruye en el contexto de la Argentina posdictadura.

Finalmente, se analizará el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” porque es el que da título a la antología y porque las chicas quemadas, empezando por la chica del subte, son la representación de una conducta *outsider*, es decir, ese cuento, particularmente, ejemplifica perfectamente la desviación que propone Becker y lo *unheimlich* de Freud, ya que hacen del horror de inmolarse algo tan cotidiano, que se empieza a hacer en masa creando una estética de lo siniestro.

Capítulo 1. Generalidades

1.1 Vestigios de una dictadura

Mariana Enríquez nació en Argentina en 1976, justo el año en que comenzó la dictadura de Jorge Rafael Videla. Es licenciada en Comunicación y ha trabajado como columnista y periodista en distintos medios. Su primera novela publicada fue *Bajar es lo peor* (1995); posteriormente publicó *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios* (2013), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Esto es el mar* (2017), *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo* (2014) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

La narrativa de Enríquez relaciona ficción con hechos históricos. Aunque la historicidad en los cuentos no es algo en lo que se centrará esta investigación, sí resulta importante mencionarlo porque, como cualquier otro escritor, Enríquez es hija de su tiempo y para analizar su obra literaria es conveniente comprenderla dentro de su generación –aunque, por supuesto, su obra se puede leer e interpretar sin el contexto histórico–; al respecto, Elsa Drucaroff (2016: 32) explica que Enríquez pertenece a la generación de posdictadura cuyos integrantes empezaron a escribir a finales de los ochenta y a publicar en el cambio de siglo.

La denominación “narrativa de generaciones de posdictadura” alude rasgos novedosos de los escritores que nacieron después de 1960 y surgieron en los 90. Elsa Drucaroff, (sic) subraya que hay un componente generacional fundamental y que está asociado no solo a aspectos temporales sino también a un trauma. Si bien reconoce que esta escritura representa una discontinuidad, también afirma que establece un diálogo productivo con la tradición (Goicochea, 2018: 3).

Esta generación se caracteriza principalmente por escritores jóvenes que se han apoderado de la pluma de una manera crítica y contestataria; por su parte, Strejilevich (2006: 3) afirma que la literatura que se escribió en la posdictadura está en los límites entre lo literario y lo testimonial; lo narrativo tiene tintes tanto filosóficos como poéticos, pero siempre busca relatar lo inenarrable: los horrores que se vivenciaron en esa época.

Estos escritores se decantaron en menor medida por escribir lírica y en su mayoría escribieron novela o cuento, precisamente como Enríquez; pero todos ellos

escriben sobre lo mismo: la dictadura. Strejilevich (2006:5) asegura que la producción artística y estética sobre la dictadura no es una moda que los artistas de la época retomaron, sino más bien un desafío, ya que el arte, y sobre todo la literatura, logran narrar desde un ojo distinto al de la historia oficial, mostrando una perspectiva más crítica, pero sin banalizar el horror que se vivió. La literatura relata reconociendo el pasado, pero también cuenta las cosas de manera distinta a la de la historia.

En este sentido, escritores¹ de la generación de Mariana Enríquez ven en la escritura un espacio de crítica y de exploración; por lo tanto, hay que recordar un poco esa historia oficial, entender lo que sucedió en la dictadura militar y por qué es tan importante en la narrativa de Enríquez.

“En Argentina, entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983, el poder político estuvo en manos de militares y civiles que tomaron el gobierno tras derrocar a un gobierno democrático” (Parisi, 2013: 159). Después de derrocar al régimen peronista, ese mismo 24 de marzo, se empezaron a analizar las consecuencias que provocó la dictadura en la población, principalmente desde dos planos: lo social y lo psicológico; respecto al primer punto, destacan las consecuencias de índole político y cultural; en lo psicológico, la gente se encontraba conmocionada, las víctimas, tanto directas como indirectas, no pudieron razonar lo sucedido, sin embargo con el tiempo, y a modo de resarcir los daños causados en la gente, se logró construir un sistema de justicia que incluyó la implementación de un nuevo sistema cultural y la recuperación de la memoria (Parisi, 2013: 61).

Una de las consecuencias que afectó directamente a la población fue la reestructuración de un nuevo sistema de gobierno que comenzó en 1976 hasta la caída de María Estela Perón, en 1983. Esa época fue muy dolorosa para los ciudadanos² porque muchas personas “desaparecían”, sencillamente se borraban

¹ Entre los autores de la generación posdictadura sobresalen, además de Mariana Enríquez, Leonardo Oyola (1973), Alejandro Parisi (1976), Pedro Mairal (1970), Ricardo Romero (1976), Alejandro Alonso (1970), Leandro Ávalos Blacha (1980), Juan José Burzi (1976), Mercedes Giuffré (1972), Germán Maggiori (1971) y Natalia Moret (1978), entre otros (Drucaroff; 2016: 32).

² Desde la caída de María Estela Perón se estableció una junta militar llamada Proceso de Reorganización Nacional comandada por el Teniente General Jorge Rafael Videla.

del mapa. El gobierno intentó hacer creer a la población que se iban porque estaban metidos en la delincuencia organizada; sin embargo, eso no era verdad, porque, en su mayoría eran intelectuales, escritores, estudiantes y personas que se sospechaba, estaban en contra del régimen; algunos fueron encontrados en los Centros Clandestinos de Detención (CCD), que eran una especie de campo de concentración, donde se metían a los que se consideraban sospechosos (Navarro, 2017).

Hubo cerca de 340 CCD a lo largo de las 23 provincias de Argentina; en estos centros se torturaba tanto física como psicológicamente a todos los que llegaban y se les despojaba de todas sus pertenencias, inclusive les quitaban a sus hijos recién nacidos. La desaparición de los niños recién nacidos se convirtió en un gran problema nacional, ya que eran “adoptados” por otras familias, pero no se llevaba un registro de quien los acogía.

Los niños desaparecidos nunca regresaron a los brazos de sus padres; las abuelas de esos niños que ahora serían adultos, crearon la comisión de “Abuelas de Plaza Mayo”; todas ellas buscaron a sus nietos e hijos que fueron arrancados de sus brazos; inclusive, el 25 de agosto de 2018 (tras la muerte de Chicha Mariani), la propia Mariana Enríquez publicó el artículo *Chicha Mariani* en *El País*, a propósito de estas abuelas, donde argumenta que “son las mujeres más admirables de mi país”. Efectivamente, la historia que narra Enríquez en ese artículo es verídico, Chicha Mariani fue una activista que buscó a su nieta Clara Anahí durante 42 años. Por desgracia nunca la encontró.

Respecto a la cultura, la dictadura dejó estragos que toda guerra deja:

Una sociedad censurada, con sus instituciones amenazadas, con prohibiciones para la difusión cultural, con libros quemados y artistas e intelectuales expulsados al exilio o a la censura, con cientos de carreras de nivel terciario y universitarias cerradas, vio afectada su vitalidad cultural” (Parisi, 2013: 164).

La cultura fue sesgada para toda la población, sobre todo para los intelectuales que, posteriormente, fueron acusados de hacer confabulaciones políticas. De igual forma, la prohibición y quema de libros fue algo que mermó la libertad de expresión, tanto de escritores como de lectores.

La vida de la población fue afectada profundamente, la gente presentó problemas psicológicos como paranoia, diversas manías y en muchos casos, fuertes síntomas de depresión. Strejilevich (2006: 1) asegura que eso es lo que deja una dictadura, o una guerra, terror en la gente; sin embargo, esos traumas pueden ser caldo de cultivo para el arte y la literatura, es decir, transformar esos monstruos terribles que deja una crisis social.

Mariana Enríquez transforma el terror de la gente, e incluso el propio, y lo convierte en literatura, porque después de atravesar y de vivir —aunque Mariana no lo vivió directamente —una crisis social de esa magnitud “de sus ruinas surgen estéticas que tratan de plasmar el horror, que intentan a tientas, desesperadamente, crear, con los viejos ojos de la narración y del arte, una nueva forma de ser en el mundo desde la “pobre memoria personal” (Strejilevich, 2006: 1).

Mariana Enríquez crea una estética basada en el horror de los recuerdos y de la memoria colectiva. Retoma la historicidad de los hechos para recordar el espíritu combativo de la gente y crear un diálogo con los lectores tanto del pasado como del presente. La escritora retoma los horrores que dejó la dictadura, el miedo de la gente, y los transforma en sus cuentos convirtiéndolos en literatura; por eso es tan importante escribir sobre una crisis social de esa magnitud:

El trabajo de la memoria que al contar se apropia y junta los trozos de su amputado mapa, se va llevando a cabo desde distintas perspectivas, con un sinfín de estrategias que intentan tanto recuperar como cuestionar el imaginario de la resistencia y denunciar el legado de la dictadura (Strejilevich; 2006: 1).

Entre las características de la literatura de posdictadura en Argentina se encuentran, por ejemplo, que las narraciones seguirán, regularmente, una línea estética-ideológica muy particular, en la que utilizarán como recurso principal, un modo ficcional realista (Lojo, 2000: 21). Según Lojo, el modo ficcional realista retoma las problemáticas sociales y culturales de la época, en este caso de la dictadura; Mariana Enríquez inyecta perfectamente la problemática y la construye de una manera estética; no es que sus cuentos sean realistas en el sentido estricto de la palabra o de la corriente literaria del realismo, sino que retoma la realidad para transformarla y verla de una manera crítica, ya que solamente viendo el pasado es

posible transformar el presente. Enríquez reconstruye el pasado en sus cuentos diciendo y construyendo otra verdad.

La “representación (preferentemente crítica) de la sociedad argentina más o menos contemporánea a la enunciación narrativa o a una época no muy lejana que repercute sobre el presente y de algún modo contribuye a entenderlo” (Lojo, 2000: 21). La sociedad argentina posdictadura está muy bien retratada en los cuentos de Enríquez; en casi todos sus textos existen dos polarizaciones de la sociedad: por un lado, están los personajes ricos y por otro, están los que viven con muchas carencias o incluso en la indigencia.

Otra de las características es que la “minuciosa construcción de personajes y preferencia por la introspección psicológica; el monólogo interior, la descripción de sentimientos y sensaciones forman parte del canon estético vigente en la épica de surgimiento de estas narradoras” (Lojo, 2000: 21). Así que la construcción de los personajes de Enríquez se ve englobada en la categoría de Lojo; los narradores de sus cuentos son tanto homodiegéticos como heterodiegéticos; los personajes cuentan su propia historia desde su perspectiva, los diálogos son escasos y sólo los utiliza para explicar ciertas cosas o para reforzarlas: “Le compré a Vera unas luces de decoración, las que se usan para adornar el árbol de Navidad. No podía seguir viéndola sin ojos o, mejor dicho, con los ojos muertos, así que decidí que dentro de las cuencas vacías brillaran las lamparitas” (Enríquez, 2016: 97). Se estructuran a los personajes desde su propia óptica. En los cuentos con narrador heterodiegético podemos ver que los diálogos abundan y el narrador le cede la voz a los personajes o él mismo aclara lo que quieren decir y pensar los personajes: “Decía que Pablo estaba obsesionado con el Petiso” (Enríquez, 2016: 50).

Finalmente, Lojo explica que “en todas las escritoras la problemática de la mujer en la sociedad, su instalación en el mapa de las relaciones de poder, los condicionamientos culturales y biológicos que la marcan, tienen un lugar especial que puede o no vincularse con posiciones feministas más o menos agresivas o contestatarias” (Lojo, 2000:21); así pues, las narraciones de la época resultan ser contestatarias y con tintes feministas muy marcados. En el caso de los cuentos que nos ocupan, el feminismo está muy latente, si bien, puede o no leerse desde esa

perspectiva, los cuentos se prestan a ser leídos desde ahí, así como la deconstrucción de estereotipos femeninos. Esta tesis no se centrará en el feminismo, pero resulta necesario mencionarlo porque es una característica de la literatura de posdictadura y es muy importante en la construcción de la narrativa de la escritora.

Los puntos anteriormente expuestos corresponden a las características de la literatura posdictadura de la que Mariana Enríquez es parte; sin embargo, en cuestión estilística se destacan otros elementos, por ejemplo, que la narrativa haya predominado y esté escrita por mujeres (Lojo; 2000:19), o que, entre las innovaciones respecto a la trama se encuentre la construcción de personajes femeninos mucho más libres de los estereotipos de escritores varones, ya que los personajes remarcan un punto de vista de género, tópicos que se ven reflejados en la narrativa de Enríquez: en la mayoría de los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* los personajes rondan el cuerpo, la presencia femenina y sus estereotipos.

Las mujeres de Mariana Enríquez no son la *femme fatale*, pero tampoco son buenas, lindas y hermosas; son personajes que crean, desde su particularidad, nuevas reglas, se construyen y se deconstruyen de diversas maneras; como bien lo dijo Enríquez, el hilo de sus cuentos es lo *unheimlich* femenino (Fernández, 2017) y eso también está dentro de las características que resultaron en la literatura argentina posdictadura. “Toda esta corriente, que combina estructuras narrativas más o menos canónicas (no se puede hablar de la creación de un genérico) con una comprensión de la sociedad, la familia y el rol de las mujeres reformulada desde el filtro de lo poético, lo simbólico, lo fantástico, lo metafísico” (Lojo, 2000:33).

Entonces, el rol de las mujeres está en juego en los cuentos de Enríquez, el estereotipo femenino se destruye y construye otro con todas sus implicaciones tanto físicas como psíquicas, es decir, el cuerpo ya no es del deseo sino de repulsión; las mujeres no son abnegadas ni buenas madres, sino que enloquecen, se inmolan o están enfermas; de hecho, la cuestión estriba en que, desde la repulsión de la corporalidad y la deconstrucción del estereotipo femenino, se crea una nueva estética y probablemente un nuevo estereotipo.

Tanto los cuerpos como la psique que maneja Enríquez en sus personajes se puede entender como monstruosidades, o bien, como seres que rompen la estructura de la normatividad en su contexto. Todos sus personajes salen de la regla: o son niños monstruosos, como el del “Patio del vecino” o el “Chico sucio”, o son mujeres enfermas, drogadictas y deprimidas como la chica del subte.

1.2 El coqueteo con lo fantástico

En los cuentos de Mariana Enríquez se puede encontrar guiños y algunas características del cuento fantástico; Todorov, al respecto, explica lo siguiente:

Lo fantástico [...] exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados, luego esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética (Todorov, 1981:24).

En primera instancia, Todorov dice que, para considerarse un relato fantástico, es necesario que los personajes se piensen como personas reales, es decir, olvidar a los monstruos, hadas o cualquier ser sobrenatural; los personajes tienen que pertenecer al mundo real pero vivir una situación sobrenatural, algo que no se puedan explicar con las leyes de la naturaleza. Los mismos personajes tienen que vacilar sobre la explicación que se dé a dicho evento “sobrenatural”, buscar una explicación racional, una no racional y aceptar alguna de las dos.

No todos los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* podrían entrar en el cuento fantástico, pero sí, por ejemplo, en “El patio del vecino” o “La casa de Adela”; en ambos cuentos está el elemento fantástico. En el primero se encuentra un niño espantoso con los dientes afilados “el chico no entendía. Se levantó con sus piernas de puros huesos, el sexo desproporcionadamente grande, la cara cubierta de sangre, las tripas y los sedosos pelos negros de Eli” (Enríquez, 2016:118); en ese instante, la narradora no se da cuenta con seguridad si lo que está viendo es

verdad o no; del mismo modo, el lector no sabe si lo que la narradora le está diciendo está sucediendo o es producto de su imaginación y del cargo de conciencia que ella tiene con los niños; es entonces que el lector acepta la explicación que ella da: el niño es real y ella lo está viendo.

Lo mismo sucede en “La casa de Adela”: no se sabe a ciencia cierta cómo fue que la niña desapareció, los otros personajes explican lo que ellos creen haber visto: la casa se tragó a Adela, aunque eso no es algo racional, las casas no se tragan a la gente, la niña no pudo haber desaparecido; es ahí donde el lector tiene que creer la explicación de los niños: “Nunca la encontraron. Ni viva ni muerta. Nos pidieron la descripción del interior de la casa [...] en la casa, le dijimos. Abrió una puerta de la casa, entró en una habitación y ahí debe estar todavía” (Enríquez, 2018: 57). A Adela nunca la vuelven a ver. Entonces, “La casa de Adela” puede entenderse como un cuento fantástico de la misma manera en que se puede entender el cuento de Cortázar “Casa tomada”, donde Irene y el narrador son acorralados en un cuarto por su misma casa.

El elemento fantástico, según Todorov (1981:31), debe tener un instante de vacilación donde ni el lector ni el personaje comprendan totalmente si lo que estaban leyendo-viviendo es algo real, proviene de la realidad o no. Entonces, tanto el lector como los personajes tienen que decidir entre asumir la situación como producto de la imaginación o lo que está sucediendo dentro del relato de verdad está pasando, pero en cualquiera de los dos casos, las leyes del mundo ficcional tienen que seguir su curso, ya sea proveniente de la imaginación y los sentidos o que de verdad haya sucedido algo sobrenatural, tanto el lector como el personaje tienen que aceptarlo, así “las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos” (Todorov, 1981:18).

En los cuentos trabajados en esta tesis, se percibe un aura de extrañeza; esa sensación parte, pues, de los temas ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, es posible aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño (Todorov, 1981:36). Entonces, lo *Unheimlich* está íntimamente ligado con la literatura fantástica según

Todorov, gracias al carácter “extraño” y lleno de tabúes que tiene este subgénero; cabe aclarar que, aunque en este apartado se expone sobre sobre el coqueteo del género los cuentos de Enríquez, esta tesis no se basará en el tema de lo fantástico, pero resulta oportuno mencionarlo.

1.3 Una aproximación a la narrativa de Mariana Enríquez

A finales del siglo XVIII y durante el XIX, sobre todo en Inglaterra y Estados Unidos, hubo una especie de *boom* de la literatura gótica y de terror. Hoffman, Poe, las hermanas Brönte, Bram Stoker, Sheridan Le Fanu y, por supuesto, la mítica *phantasmagoría* de Mary Shelley, Polidory y Byron fueron los escritores precursores de la literatura de terror; retomaron leyendas de vampiros, personajes históricos como Vlad Tepes, o escenarios tenebrosos tipo, casas grandes y embrujadas como en *Cumbres borrascosas*.

Estas novelas –y la *nouvelle* de Polidori– fueron un parteaguas para la literatura de terror, es decir, ellos (re)construyeron el género literario de terror utilizando elementos que no estaban tan cercanos a los fantasmas, sino que más bien era un terror que se construía de una manera mucho más compleja, justamente, basado en el ambiente gótico de la época.

Sin embargo, después de que ellos inauguraran el género de terror moderno, el tema se quedó en una tumba silenciosa hasta que llegaron Shirley Jackson, Jean Koontz, Clive Barker, Stephen King y actualmente, en el contexto latinoamericano, Mariana Enríquez.

Para Enríquez, los escritores antes mencionados son caldo de cultivo en su narrativa: “Toda la tradición de historias de fantasmas inglesas, las *ghost stories* inglesas, que para mí constituyen un corpus importantísimo; las novelas góticas como *Frankenstein* [...] con Shirley Jackson. Más tarde, en los setenta con Stephen King, uno de los autores que logra incorporar lo cotidiano al horror, lo psicológico al horror” (Reif,2017). Esa influencia se puede observar en la construcción de sus cuentos, por ejemplo, Shirley Jackson es un claro ejemplo porque se ve su huella en el cuento “La casa de Adela”, donde la casa es un corpus siniestro, al igual que

en *La Maldición de Hill House*, un ente vivo que se traga a los personajes; la idea de la casa antigua, y dejar entrever que en el inmueble hay una presencia maligna, pero que esa presencia puede ser real o no, es una situación muy parecida a lo que sucede en *Hill House*.

Stephen King es, por supuesto, una presencia constante en su narrativa; sobre todo, la cuestión del terror de lo cotidiano. King construye sus novelas partiendo de cuestiones que podría vivir cualquiera, por ejemplo, en *Cujo*, Donna Trenton no puede salir del auto porque afuera está su enorme perro rabioso, siente el calor encerrado, quiere ir al baño y no puede; nadie puede rescatarla. Ese terror es psicológico, muy alejado de las *ghost stories*, es decir, King puede tomar un perro de Maine y hacer que eso se convierta en una situación siniestra. Lo mismo hace Enríquez, toma de donde vive los elementos para construir sus cuentos: “El material lo saco de todos lados, de la calle. De los casos. El primer cuento de este libro – LCQPEEF³– es el caso del niño que asesinaron en Mercedes, Ramoncito, un crimen que llegó a obsesionarme” (Caviglia, 2019). Y así es como nació el “El Chico Sucio”, uno de los mejores cuentos de Enríquez; partiendo de una situación cotidiana como puede ser un niño de la calle, la autora va construyendo una situación siniestra, así que su terror no es explícito. Como los buenos maestros del género, lo sugiere.

Otro de los temas favoritos de Enríquez es la adolescencia; por ejemplo, en *Este es el mar*, *Bajar es lo peor* y *Chicos que vuelven*, que son una *nouvelle*, el tema central es la adolescencia. En *Este es el mar* 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. Helena es fan de James, pero pertenece al Enjambre, el club de fans de James y ahí todas están muertas por él, literalmente muertas.

³ A lo largo de esta tesis, me referiré a la obra estudiada “Las cosas que perdimos en el fuego” con sus siglas: LCQPEEF para ahorrar tiempo y espacio.

La música también es un punto importante, porque al leer la novela se siente que el lector está inmerso en un concierto de rock pesado, atascado en un *slam* donde no se puede salir sin unos buenos codazos. El *soundtrack* es de Kurt Cobain, Morrison y Sid Vicious, músicos que son leyenda y que murieron de manera sospechosa a una edad tempranísima, justo en la cúspide de su carrera musical, porque James, al igual que esas leyendas del rock, muere por el exceso de drogas, sexo y *rock and roll*.

Otro tema que retoma Mariana y de manera constante en su narrativa, sobre todo en *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Chicos que vuelven*, es el de la dictadura, pero en esos dos libros el tema se vuelve un personaje:

–Yo creo que incluso la posdictadura fue un momento que me marcó, pensándolo como escritora. La dictadura empezó el (sic) 1976, terminó cuando tenía ocho o nueve años. El registro de eso es puramente sensorial. Tenía una familia que tenía una posición política. No estábamos en riesgo real, pero sí había un momento de secretos. La orden era “esto no lo repitas” y no estaba muy claro por qué. En mi casa se hablaba muy libremente, los eufemismos se me quedaban grabados. Mi papá decía cosas como “Manuel no vino más a trabajar”. Había formas de nombrar la violencia y la ausencia. En la dictadura argentina [...] era mucho más secreta la violencia, no tenía fusilamientos en las calles. Se pretendía que no era salvaje y eso hacía que hubiese muchos campos de concentración en los barrios. [...]. Toda la prensa hablaba de lo que había pasado en dictadura. Mis papás compraban todo porque querían confirmar lo que sabían. Yo leía estas historias. Pensaba ¿mis compañeros de colegio son o no son los que son? ¿mis papás son mis papás o me robaron? Toda esa literatura periodística de la pos dictadura era realmente un bombardeo. Leer un reportaje a un torturador contando cómo se llevaba a una joven, qué le hacía, dónde la ponía [...]. Para mí fueron las primeras historias de terror real. Hay parte de mi imaginación creativa que se mezcló con lo que leía en ese momento (Ramírez, 2018).

Así pues, la dictadura es una constante en su narrativa, de manera que ese tema se encuentra mucho más visible en *Chicos que vuelven*, donde retoma a todas las personas y niños que desaparecieron en la dictadura, porque fueron arrebatados de sus padres. En la *nouvelle* los niños desaparecen, sin embargo, sucede algo: regresan de ese lugar donde se los llevaron, pero ya no son niños, ahora son una especie de *zombies*; lo interesante es que regresan del más allá para volver con su familia, después de haber desaparecido a consecuencia de la dictadura. Ahí se ve la influencia que tuvieron los desaparecidos en Enríquez y la relación que tiene, por ejemplo, con su artículo de Chicha Mariani y el robo de bebés.

Hasta este punto, se ha explicado la introducción y algunas cuestiones generales de la narrativa de Mariana Enríquez; en primera instancia, se habló de cuál sería la estructura de la tesis y cómo y porqué se eligieron los cuentos que se estudiarán en esta tesis. De igual forma, se ahondó en el contexto de la escritora en cuestión, y la influencia que tuvo la dictadura en su narrativa. Por otro lado, se indagó en que los cuentos de LCQPEEF podrían ser del género fantástico y de terror.

Capítulo 2. Lo *unheimlich* y lo *outsider*

En el siguiente capítulo se expondrán los términos *unheimlich* y *outsider* que son los conceptos que se implementarán en esta tesis; ambos términos servirán para dar una interpretación de los cuentos de Mariana Enríquez.

2.1 Del horror a lo *unheimlich*

Freud escribió en 1919 el artículo “Lo *Unheimlich*”⁴, lo ominoso o lo siniestro, donde estudia esa palabra desde sus acepciones etimológicas hasta el concepto que engloba. En cuanto a la procedencia de la palabra *unheimlich* se tiene que es de origen alemán y su interpretación más cercana al español podría ser “inquietante”. Freud explica que, así como tiene esa definición, también se debe tomar en cuenta que dentro de ese término está el vocablo *Heimlich*, que es lo contrario a lo *unheimlich*. En ese caso, *Heimlich* sería lo familiar. Así pues, se podría decir que tenemos un oxímoron: lo inquietante y lo familiar dentro de *unheimlich*, como a continuación lo explica Freud:

Lo más interesante para nosotros es que la palabrita Heimlich, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesta Unheimlich. Por consiguiente, lo Heimlich deviene unheimlich [...]. En general, quedamos advertidos de que esta palabra Heimlich no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representación que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto (Freud, 2009: 225).

En un principio Freud dice que “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” (Freud, 2009: 220); aquí se pregunta Freud una cuestión fundamental para la comprensión del concepto: efectivamente, depende mucho de

⁴ En español no tenemos una palabra que se pueda traducir literalmente a lo *unheimlich*, pero los intérpretes de la obra de Freud lo han traducido como lo ominoso o siniestro; sin embargo, a lo largo de esta investigación, se utilizará el término en el idioma original, puesto que engloba un significado transversal.

las condiciones en lo que se presente eso que resulta familiar y aterrador al mismo tiempo.

Una de esas condiciones, dice Freud, es que lo *unheimlich* “es todo lo que, estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz (2009: 225)”; lo anterior se puede ejemplificar en el cuento de “El hombre de arena” de Hoffman, donde está Coppelius, un personaje que resulta familiar en el contexto del narrador, pero que, con el tiempo, esa figura se va desvaneciendo y se va convirtiendo en el Hombre de Arena. Si se analiza, el personaje no es más que una alegoría del pensamiento de la imaginación de Nathaniel, pero con el paso de los años y el “trauma”, por decirlo de alguna manera, se va mitificando y desemboca en Coppola. En ese ejemplo se puede ver cómo lo familiar deviene en siniestro. Como a Nathaniel niño le impactó mucho la historia del Hombre de Arena, no hizo otra cosa más que remitificar la historia en una persona que él temía. Incluso lo dice de esta manera:

El Hombre de Arena me había deslizado en el mundo de lo fantástico, donde el espíritu infantil se introduce tan fácilmente. Nada me complacía tanto como leer o escuchar horribles historias de genios, brujas y duendes; pero por encima de todas las escalofriantes apariciones, prefería el Hombre de Arena (Hoffmann, 2010: 5).

En ese caso, lo *unheimlich* proviene de lo *heimlich*, que en el cuento de Hoffmann se presentó con la figura del Hombre de Arena; cuando Nathaniel es adulto, su tranquilidad se ve en peligro desde el momento en que Coppola le empezó a recordar a Coppelius. Es ahí donde lo *unheimlich* se presenta porque todo comienza desde el sosiego de su casa; hay algo que rompe con esa confianza y con esa intimidad; entonces lo *unheimlich* se presenta cuando Nathaniel se da cuenta que algo malo sucede dentro de su hogar y el bienestar que le da lo familiar de su hogar se rompe y se convierte en algo siniestro, sentimiento que con los años se va a intensificar.

“De hecho su teoría de que lo siniestro aparece cuando los deseos inconscientes, destinados a no cumplirse en la realidad, son externalizados y llegan a ser reales, deriva hasta cierto punto de esta definición” (Lira, 2005: 221), porque parece que lo *unheimlich* proviene de lo más profundo del ser, como si todos los miedos que se han tenido durante la infancia, cobrasen vida y se convirtieran en

una situación que nos provocara una sensación de miedo, de terror desmedido y sin sentido.

Otra de las situaciones que se vuelven siniestras, según Freud, es la automatización de los objetos inanimados que se ejemplifica en el cuento de Hoffmann con Olimpia que, aunque parecía un ser vivo, lo único que podía responder era con un “ah” porque no tiene alma, es una muñeca cuya “vida” se le había concedido por medio de prácticas oscuras: “se estremeció como cuando tocó por primera vez la fría mano de Olimpia, y la leyenda de la novia muerta le vino de pronto a la memoria; pero al abrazar y besar a Olimpia sus labios parecían cobrar el calor de la vida” (Hoffmann, 2010: 73); ahí Nathaniel se percató de que Olimpia es la encarnación de una de las leyendas que su nana le contaba cuando era niño; lo mismo pensó cuando sucedió lo del Hombre de Arena, sus miedos infantiles se volvieron realidad.

Esa situación la explica Jentsch (en Freud, 2009: 227).

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí, es una persona o es un autómata y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar y aclarar al instante el problema, y, como hemos dicho si tal hiciera desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento de E.T.A. Hoffmann ha realizado con éxito, y repetidas veces, esta maniobra psicológica en sus cuentos fantásticos.

Otro de los motivos que provocan lo *unheimlich* es el doble. Así como lo afirma Freud: “el motivo del “doble” ha sido estudiado a fondo por O. Rank en un trabajo que lleva ese título” (1914b). En él se indagan los vínculos del doble con la propia imagen vista en el espejo y con la sombra, el espíritu tutelar, la doctrina del alma y el miedo a la muerte [...]” (Freud, 2009: 235) Para Otto Rank el doble es prácticamente la descripción o simbolización de las duplicaciones del *yo* que puede vislumbrarse desde un gemelo, una persona que se puede parecer mucho a uno mismo o en otros casos, el propio reflejo en el espejo.

“Lo otro ominoso, que viene de lo superado, muestra ese carácter en el vivenciar y en la creación literaria que se sitúa en el terreno de la realidad material, pero puede perder parte de su efecto en las realidades ficticias creadas por el

escritor” (Freud, 2009: 250). Respecto a lo anterior que describe Freud, es importante recalcar que lo *unheimlich* no viene de la fantasía ni siquiera de lo monstruoso. Lo *unheimlich* difiere por completo de eso que podríamos llamar el terror que provocan, por ejemplo, las obras de Lovecraft o Mary Shelley, porque el término *unheimlich* no tienen nada que ver con la fantasía ni fantasmas ni monstruos.

Lo *unheimlich* es una construcción que proviene de las cosas que comúnmente se conoce y con las que se convive todos los días; sin embargo, es necesario que esa cotidianidad se rompa, pero no por un fantasma o un ser sobrenatural o monstruoso, sino por algo que está muy dentro de nosotros, por ejemplo, con Nathaniel que su angustia viene de la infancia y en la adultez llega de un momento a otro.

Lo *unheimlich* es una construcción simbólica porque rompe nuestro corpus simbólico, y lo remitifica o lo canaliza de una manera nociva:

Lo ominoso se presenta como lo amenazador, lo aciago, lo trágico, lo abominable, (repugnante, detestable). Sin duda lo amenazador también es inquietante porque lleva la carga de lo malintencionado, lo perverso o diabólico. No hay que olvidar que en lo ominoso se incluyen las prácticas mágicas o secretas, en una cultura que tiene una concepción diabólica de ésta (Lira, 2005: 215).

Esas son las condiciones en las que se fragua lo *unheimlich* como sentimiento hacia el mundo; son factores que no están asociados con lo sobrenatural, pero sí están muy cercanos a la familiaridad del entorno y una ruptura simbólica al orden de las cosas; de igual forma, Freud asegura que “hasta podría decirse que con esta primera comprobación queda tramitado el interés psicoanalítico por el problema de lo ominoso; el resto probablemente exija una indagación estética” (Freud, 2009: 246). Lo que quiere decir es que el tema de lo *unheimlich* va mucho más allá del ámbito de lo psicoanalítico, por ejemplo, exige un estudio de lo *unheimlich* en la estética.

2.2 La ruptura del orden: los *outsiders*

Lo *unheimlich* está íntimamente relacionado con la ruptura de la norma y, por ende, con personajes de ruptura; así pues, ¿cómo se construyen personajes que entren en una categoría, si no *unheimlich* sí fuera de la norma? Es decir, lo *unheimlich* se percibe, pero entonces ¿cómo podrían funcionar los personajes en este mundo? Por supuesto, con la ruptura de las leyes, pero teniendo en cuenta que dentro de un mundo donde las normas han sido rotas se crean otras, ¿quiénes son los que destruyen el mundo normal?

El comportamiento humano puede variar dependiendo de dónde y cómo se ha desarrollado socialmente. Howard Becker en *Outsiders, hacia una sociología de la desviación* (2009) ahondó en el comportamiento humano, donde destaca las características de personas con problemas de comportamiento, que van desde la depresión y todas las enfermedades mentales, hasta cuestiones como la drogadicción. Todas estas personas tienen un punto en común: su vida permanece fuera de la norma. Becker les llamó *outsiders*.⁵

Los *outsiders* se caracterizan por tener un comportamiento antisocial, pero ¿qué es lo que los convierte en *outsiders*? ¿Qué es lo que los trastoca de tal manera que da como resultado fallas de personalidad? ¿Cómo funciona el mecanismo mental de los *outsiders* para que se comporten de esa manera? Si la sociedad se maneja mediante normas, cómo es que llega un grupo de personas y quebranta esa normatividad; y si rompen esa normatividad, entonces, ¿crean otras normas?

“Todos los grupos sociales establecen reglas, y en determinado momento y bajo ciertas circunstancias, también intentan aplicarlas. Esas reglas sociales definen las situaciones y comportamientos considerados apropiados, diferenciando las acciones “correctas” de las “equivocadas” y prohibidas” (Becker, 2009: 21). Como vivimos en una sociedad normativa, la mayoría es quien emite esas reglas de comportamiento, y cuando uno sale de esa normatividad, inmediatamente se le excluye. Lo anormal y todo lo que sale de las normas establecidas se vuelve oculto,

⁵ El término *outsider* puede traducirse al español como *desviado*, pero, a lo largo de esta tesis, se decidió utilizar la palabra en su idioma original ya que estamos frente a un concepto que engloba todo un significado.

porque si se expresa, si de pronto se deja ser, entonces, la sociedad se ve desestabilizada: hay una ruptura de la normatividad. Cuando la regla que debe ser aplicada por alguien es violentada nace un marginal, un *outsider*, cuya postura frente al resto resulta interesante. Su punto de vista tendría que ser potencialmente distinto al del grupo social al que pertenece. Como seres humanos, se tiene derecho y necesidad de diferenciarse de los otros; sin embargo, esas diferencias no siempre son bien aceptadas por la sociedad en la que nos movemos. Cuando eso sucede, dice Becker, puede que el *outsider* vea a la sociedad, a su vez, como *outsider*, es decir, que el marginal termine marginando a los demás.

La marginalidad de las personas obedece al “grado” de infracción que se cometa, por ejemplo, no es lo mismo aquel que comete una infracción de tránsito a aquel que asesina a una persona. Depende mucho lo que hizo el marginal y la manera en que los otros reaccionen frente a ese acto; después de todo, cometer una infracción de tránsito, o bien, beber de más en una fiesta, no hace a una persona un marginal. Hasta cierto punto, la ruptura de las reglas sociales siempre se puede medir respecto a su gravedad y su constancia.

“El *outsider* –quien se desvía de un grupo de reglas– ha sido sujeto de múltiples especulaciones, teorías y estudios científicos. Lo que el hombre común quiere saber sobre los *outsiders* es por qué lo hacen, qué los lleva a hacer algo prohibido y cómo es posible dar cuenta de esa transgresión” (Becker,2009:23). Investigar a los anormales de una manera científicista puede resultar contraproducente; al estar tratando con seres humanos no se puede esperar que reaccionen todos de forma igual. Sin embargo, estas investigaciones, según Becker, tratan de demostrar que “existe algo inherente a estas desviaciones” (2009: 23) y responden a una característica personal que hace que inevitablemente se cometa un acto desviado:

La gente generalmente piensa que los actos que se desvían de la norma son intencionales. Creen que la persona que comete un acto desviado, incluso por primera vez (y quizá sobre todo esa primera vez), lo hace a propósito, que la intención puede ser plenamente consciente o no, pero que existe un motivo detrás de su accionar (Becker, 2009: 45).

Si bien hay algunos casos en que la ruptura de la normatividad es a propósito, como por ejemplo, el uso de estupefacientes, o el hecho de cometer un ilícito planeado, la mayoría de los actos desviados no son intencionales, de hecho, el desviado no sabe que lo es sino hasta el momento en que un “normal” le dice que cometió una infracción; por lo tanto, es posible que el *outsider* en cuestión no sepa o no conozca la regla que ha infringido, así que, en su mayoría, los *outsiders* actúan de manera involuntaria ya sea porque desconocen la regla que han roto, o bien, porque el individuo presentó acciones desviadas desde su infancia o la estructura social en el que se desarrolló lo convirtió en un *outsider* (Becker;2009:45).

Para Becker es importante esclarecer una definición de la desviación o de los *outsiders*; la primera característica que pone resulta quizá obvia: “define como desviado todo aquello que se aparta de la norma” (Becker, 2009: 24). Teniendo eso en cuenta, todo aquel que sea diferenciado por la más mínima característica puede entrar en la categoría de desviado. Incluso condiciones como ser zurdo, ser pelirrojo, tener una deficiencia física, alguna enfermedad mental o la falta de algún miembro del cuerpo se considera una desviación.

“Un punto de vista menos simplista pero mucho más generalizado, identifica al *outsider* con algo esencialmente patológico y que revela la presencia de una “enfermedad” (Becker, 2009: 24); es decir, cuando el cuerpo humano se encuentra sano y la mente funciona de la manera en que la medicina, la psicología y la sociedad esperan se considera a una persona sana y normal. Sin embargo, cuando la salud se deteriora, o bien hay una clara enfermedad, entonces, se puede decir que hay un desvío a la norma física. Así es como la patología entra en el engranaje de lo *outsider*.

Todo lo que no se considera dentro de la norma social puede considerarse “enfermedad” o una forma de desviación. Inclusive la homosexualidad por muchos años fue considerada un padecimiento. No sólo los trastornos mentales o físicos se consideran desviaciones sociales, sino circunstancias como la delincuencia, el arte, las actividades políticas y de rebeldía, incluso el divorcio, porque se considera el fracaso del matrimonio (Szasz en Becker, 2009: 26).

Una de las perspectivas sociológicas que definen a un *outsider* es que el individuo fracasa al obedecer las reglas de un grupo en concreto; sin embargo, dentro de una sociedad pueden convivir un sinnúmero de grupos sociales; es decir, un individuo puede romper las reglas de un grupo social para poder entrar en otro, pero, ¿este hecho lo hace un *outsider*? Tal vez si se rompe una regla de un club, por ejemplo, el individuo en cuestión será considerado un *outsider* dentro de ese grupo en específico. Pero no por el resto de la sociedad, porque rompió las reglas, pero en un contexto reducido. Entonces, se puede considerar ser un *outsider* dentro de los parámetros de un grupo determinado; pero también se debe tener en cuenta que hay reglas que son practicadas por una mayoría, por ejemplo, las leyes de un país, o bien, los mandamientos y preceptos de una religión. Cuando estas reglas son rotas, entonces se considera al individuo un *outsider* y, por ende, tiene que pagar las consecuencias.

Una afirmación en la cual Becker ahonda es que “la desviación es creada por la sociedad” (Becker, 2009: 28); suena a una contradicción en un principio, pero si se piensa que la sociedad es quien pone las reglas de comportamiento, entonces también es la culpable de que esas reglas se rompan. “Los grupos sociales crean la desviación al establecer las normas cuya infracción constituye una desviación” (Becker, 2009: 28). Si tenemos esto en cuenta, entonces la desviación es la consecuencia de las normas aplicadas. Si no existieran normas, entonces, no se cometería ninguna desviación, ergo, no existirían *outsiders*.

Así pues, para que existan las desviaciones, tiene que haber dos componentes: tanto el *outsider*, quien es el que comete la infracción, y la sociedad normativa, que es la que pone las reglas; sin embargo, para que exista la desviación es importante poner atención en la reacción de la normatividad; es decir, cuando alguien comete un acto desviado, entonces, la otra parte de la sociedad debe tener una reacción contraria:

La respuesta de la gente a un comportamiento considerado como desviado varía enormemente, y algunas de esas variaciones merecen ser mencionadas. En primer lugar, está la variación a lo largo del tiempo. La persona que ha cometido un acto “desviado” puede recibir en un determinado momento una respuesta mucho más indulgente que otro (Becker, 2009: 31).

Eso significa que el acto desviado se podrá “calificar” dependiendo de su gravedad, es decir, depende mucho la persona que lo comete, pero también importa el sector social que está siendo perjudicado por el *outsider*. La desviación es un producto que necesariamente involucra la respuesta del otro. El otro que es la sociedad normativa tiene que reaccionar negativamente frente al *outsider*. Si no existiera esa respuesta negativa, tampoco existiría la desviación. “En resumidas cuentas, el hecho de que un acto sea desviado o no depende en parte de la naturaleza del acto en sí, (vale decir, si viola o no una norma) y en parte de la respuesta de los demás” (Becker, 2009: 33).

En suma, se considera un *outsider* a todo aquel que salga de la normatividad dominante en un contexto social determinado y ponga en riesgo la heteronomía del mismo grupo social en el que se está desarrollando la desviación. Aquí es importante, entonces, observar muy de cerca la función del grupo normativo, o qué es lo que se considera políticamente correcto. Cuando esas normas son rotas, debe considerarse qué comportamientos son lo suficientemente subversivos para ser considerados como *outsiders*.

2.3 El orden del caos: la ruptura normativa

Para Michel Foucault una de las formas más comunes para gobernar a cierto grupo de personas es la normalización de sus actitudes. Para tal efecto, cita a Canguilhem, quien teoriza sobre la norma y la normalización. La normalización de la sociedad comenzó en el siglo XVIII; desde ese momento se instauró la idea de que la sociedad debía ser normativa y hasta cierto punto políticamente correcta, sin embargo, lo más importante es que la ley no es una ley natural, es decir, que las leyes por las cuales nos regimos, funcionan, pero dentro de un grupo social donde son aceptadas esas leyes.

La norma no se define en absoluto como una ley natural, sino por el papel de exigencia y coerción que es capaz de ejercer con respecto a los ámbitos en que se aplica. La norma, por consiguiente, es portadora de una pretensión de poder. No simplemente, y ni siquiera, un principio de inteligibilidad; es un elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio de poder [...] la norma trae aparejados a la vez un principio de calificación y un principio de corrección. Su

función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo (Foucault, 2006: 57).

Entonces, entendemos la normatividad como un sistema de poder; quienes aceptan las leyes, y en este caso es una mayoría, será el lado que tiene el poder normativo. Es así como se legitima el comportamiento de las personas de determinado grupo. La legitimación es lo que normaliza el comportamiento humano, porque a partir de la legitimación del comportamiento, podemos pensar en que hay conductas aceptadas y otras rechazadas.

Todo está relacionado con el poder, según Foucault; sin embargo, como él lo expone, el poder no es represivo, al contrario, ya que, si se toma en cuenta el poder como algo represor, entonces estaríamos regresando a una sociedad esclavista y nos estaríamos alejando de lo que hay de novedoso y de particular; entonces, el poder es creador en el sentido de que funda una normatividad, ergo, instaura al anormal. “Lo que el siglo XVIII introdujo mediante el sistema disciplina con efecto de normalización, el sistema disciplina-normalización, me parece que es un poder que, de hecho, no es represivo sino productivo” (Foucault, 2006: 59). La creación de la disciplina y la normalización que se empezó a estructurar a partir del siglo XVII es un poder que lejos de ser negativo, en el sentido de represión, es un poder positivo, porque crea otros nuevos mecanismos y cuando destruye el mecanismo de la normatividad, se crea, entonces, un nuevo mecanismo: el anormal según Foucault, o el *outsider*, según Becker.

En palabras de Foucault, la anomalía se puede construir desde tres elementos; el primero de ellos, es el *monstruo humano* que piensa al monstruo desde una perspectiva jurídica, porque el monstruo está rompiendo con las leyes de la sociedad, pero también es un monstruo biológico que hace lo mismo con las de la naturaleza. El *monstruo humano* despedaza las leyes físicas y jurídicas porque es un fenómeno extremo, “es el límite, el punto de derrumbe de la ley, al mismo tiempo, la excepción que solo se encuentra, precisamente, en casos extremos” (Foucault, 2006: 61); es así como la monstruo combina tanto lo humanamente posible, como lo imposible y la infracción es llevada a su punto más alto.

El *monstruo* está contra lo inherente porque quiebra el mundo natural y también restituye uno nuevo; en sí están todas las desviaciones que puedan emanar de él. La monstruosidad es física pero también mental; va desde una anomalía o carencia física hasta las anomalías mentales. El monstruo es el anormal por excelencia. “Digamos que el anormal (y esto a finales del siglo XIX y tal vez hasta el siglo XX [...]) es en el fondo un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado” (Foucault, 2006: 63).

La segunda categoría que pertenece a la patología de la anomalía es *el individuo a corregir*. El marco de referencia de esta categoría es la sociedad, el individuo y, en suma, su relación con esas dos polaridades. Viene desde la institución de la familia y su poder reformante, hasta la sociedad y sus leyes impuestas. En la familia es donde surge el individuo a corregir. El hombre a corregir se diferencia del monstruo porque, entre su patología, se puede encontrar rasgos moralizantes, por lo tanto, es un fenómeno corriente.

El individuo a corregir es “la persona que hay que corregir se presenta en ese carácter en la medida que fracasaron todas las técnicas, todos los procedimientos, todas las inversiones conocida y familiares de domesticación mediante los cuales se pudo intentar corregirla” (Foucault, 2006: 64); a pesar de todas las técnicas para normalizarlo, este individuo será siempre incorregible.

La tercera categoría es el *masturbador*; este individuo se desenvuelve en un mundo más estrecho, no es la familia ni es la sociedad, es el propio cuerpo en la privacidad del dormitorio; son todas esas células que giran alrededor del propio cuerpo. “La masturbación es el secreto universal, el secreto compartido por todo el mundo, pero que nadie comunica nunca a ningún otro. Es el secreto poseído por todos, el secreto que no llega jamás a la conciencia de uno mismo y al discurso universal” (Foucault; 2006:65). El *masturbador* permite entender que todas las patologías provienen de la sexualidad —desde el punto de vista de Foucault—; no obstante, es un asunto completamente discutible. Las patologías, y el poder de la normatividad, pueden provenir de otras cosas, incluso desde la naturaleza biológica:

El anormal del siglo XIX es el descendiente de estos tres individuos, que son el monstruo, el incorregible y el masturbado. El individuo anormal del siglo XIX va a seguir marcado —y muy tímidamente, en la práctica médica, en la práctica judicial

tanto en el saber cómo en las instituciones que van a rodearlo— por esa especie de monstruosidad cada vez más difusa y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable y cada vez mejor cerca por ciertos aparatos de rectificación (Foucault, 2006: 65).

Estas tres categorías pueden resumir perfectamente a los anormales del siglo xx y su relación con el entorno y la normatividad que están rompiendo. El monstruo es el individuo que rompe las leyes biológicas y las judiciales. El incorregible es el que está dentro de la normatividad familiar y que quiebra esas reglas de convivencia. La tercera categoría es mucho más particular, porque se trata de la corporalidad del individuo. Estos controles de anomalía organizan y codifican el poder y la anomalía.

Podemos entender a la anormalidad como una enfermedad. Para Canguilhem la anormalidad es de hecho, una patología. Es la enfermedad, pero también resulta ser la representación ontológica del ser. El estado normal del cuerpo y la mente deben estar en armonía una con la otra; cuando aparece la anormalidad, ese equilibrio se rompe. La enfermedad perturba el equilibrio entre la *Physis* (Canguilhem, 1971: 18).

La anomalía o la enfermedad son un fracaso de la vida, pero, también, puede considerarse un éxito. Cuando estamos frente a una patología, inmediatamente nuestro cerebro se remite a lo monstruoso y a algo malo que no debe estar ahí. Y no me refiero a la falla morfológica, sino también a las exageraciones de la vida. Por ejemplo, una gran montaña, muchas veces puede relacionarse con lo monstruoso.

En todo caso, tanto un monstruo como las características desmedidas de una cosa o una situación “se hallan fuera de la norma. La norma a la que lo enorme escapa es simplemente métrica. ¿Por qué en este caso se acusa a lo enorme solo desde el punto de vista del tamaño?” (Canguilhem, 1962: 34). Lo que resulta ante nuestros ojos algo enorme, puede convertirse en monstruoso. También lo desconocido y lo que tememos. Todos esos sentimientos se vuelven enormes frente nuestros ojos. El sentimiento hacia una araña ¿es miedo?, o ¿sólo es un sentimiento tan grande que no podemos controlar?

2.4 Hacia la instauración de un mundo normativo

¿Si entendemos la anormalidad como una enfermedad, no podemos, acaso, asumir que la anormalidad es una nueva forma de estructura mental? Si ponemos esa idea sobre la mesa, entonces nos estaríamos acercando a una idea esencial para los *outsiders*. Ellos, de hecho, tiene una estructura mental, e incluso física, distinta al resto.

Explicándolo de otra manera “lo normal biológico sólo es revelado, como ya se dijo, por las infracciones a la norma, y que sólo hay conciencia concreta o científica de la vida por obra de la enfermedad” (Canguilhem, 1962: 386); es decir, esa anomalía no aísla a los que están enfermos, al contrario, los acerca a los normales, porque desde la salud es posible vislumbrar la enfermedad; por lo tanto, desde lo normal es posible distinguir lo anormal. Los *outsiders*, los enfermos ¿se darán cuenta, acaso, que son la representación del mal frente a esa normalidad? Los normales se percatan cuando hay una irrupción a la normalidad, pero los *outsiders* no lo perciben así. Ellos funcionan dentro de su particular mundo normativo, y los que están sanos no entran en ese mundo, porque a partir de lo outsider se reafirma el mundo normativo; dicho de otra manera, los outsiders crean un mundo normativo donde los “normales” no tienen cabida y viceversa.

En tal caso, una de las partes fundamentales de la enfermedad, aparte del síntoma, es la restitución de lo normal, es decir, la cura de la patología. El mundo normativo es el que quiere que el *outsider*, se cure para que así pueda entrar en el mundo normativo otra vez y que las estructuras sociales vuelvan a la normalidad, es decir, se instaure un mundo normativo, pero ahora desde lo *outsider*.

Ahora, ¿qué pasaría si lo *outsider* se va metiendo a esa normatividad? Es decir, la cura no es volver a la normalidad, sino destruir lo normal, para restituir una normatividad nueva. La desviación dejaría de ser desviación, porque volviendo al juego de poder, la normalización parte del grupo social que acepta las conductas válidas.

Tanto lo anormal como lo *unheimlich* instauran un nuevo orden normativo. Ambos conceptos parten de la idea de la ruptura de la normatividad, pero ambos

crean, a su manera, un nuevo orden normativo con sus implicaciones sociales, físicas, estéticas, artísticas y literarias.

Así pues, a lo largo de este capítulo expuse el marco teórico de la presente tesis que abarcan dos conceptos: lo *unheimlich* y los *outsiders*. El primer término será aplicado a los cuentos de Mariana Enríquez puesto que ella retoma situaciones que pueden ser muy comunes y cotidianas como una casa abandonada, una reunión con unos amigos adolescentes, la amistad de los niños o bien, el nacimiento de un bebé, así como cuestiones sociales que pueden afectar a la sociedad tal como la pobreza, la marginación y la violencia; y todo eso lo va construyendo de una forma siniestra.

En este capítulo expuse los dos términos que se aplicarán a la presente tesis. En primer lugar, está lo *unheimlich*, término que se utilizará a lo largo de este trabajo con su traducción más utilizada que sería lo *unheimlich* y el concepto *outsider* que acuñó el sociólogo Howard Becker utiliza para denotar a individuos que tienen un comportamiento antisocial y por ende salen de la normatividad imperante; de igual forma, expliqué que, para Foucault, la anormalidad es un juego de poder; los desviados en algún momento pueden ser los que construyen nuevas normas y los que estaban en la normatividad pueden convertirse en *outsiders*.

Capítulo 3. *Unheimlich* y *outsiders*: la instauración de un nuevo orden normativo en la narrativa de Enríquez

3.1 La leyenda, lo infantil monstruoso y la locura en “El chico sucio” y “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”

Varios son los temas recurrentes en *Las cosas que perdimos en el fuego*; pero en particular, lo infantil monstruoso como en el “El Chico sucio”, o el hijo recién nacido de “Pablo e Pablito clavó un clavito, una evocación del Petiso Orejudo”; otros temas recurrentes son la locura e incluso la enfermedad. Por ejemplo, en los dos cuentos mencionados, los personajes están locos, la infancia es monstruosa y, en ambos, el hilo conductor es la leyenda.

3.1.1 “El chico sucio”

3.1.1.1 Marginación social

Los cuentos de Mariana Enríquez tienen una fuerte influencia social, es decir, están plagados de la Argentina posdictadura; esa característica se ve inmediatamente en el primer cuento “El chico sucio”, donde la narradora hace un retrato sobre la situación que hay en el barrio donde vive: Constitución, un lugar complicado y peligroso de Buenos Aires. “No quedan muchos lugares como Constitución en la ciudad, que salvo por las villas de la periferia, [...] Constitución no es fácil y es hermoso, con todos esos rincones que alguna vez fueron lujosos” (Enríquez, 2016: 7); ahí nos explica el contraste del barrio que en algún momento fue lujoso, símbolo de la opulencia de la época, pero ya no lo es: ahora se muestra un lugar en decadencia, donde la pobreza y la delincuencia son algo cotidiano.

Lo primero que se nos presenta al leer “El chico sucio” es la diferencia existente entre la casa de la narradora y lo que hay atravesando la puerta de su casa; la calle resulta ser un lugar lleno de peligro, incluso, en algún punto, la narradora dice que ya la habían asaltado, pero ella sabe perfectamente dónde

moverse para no correr peligro: “dos veces me robaron el bolso, y me tiraron al suelo. La primera vez hice la denuncia a la policía; la segunda vez ya sabía que era inútil, que la policía les tenía permitido robar sobre la avenida” (Enríquez, 2016: 7).

Desde ese instante, se entiende que las diferencias sociales son un tema importante en el cuento. La narradora vive en una casa antigua, vieja y muy grande, incluso se sabe que el lugar donde ella vive se consideraba un barrio de clase media alta. “Pero el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado” (Enríquez, 2016: 6); de hecho, asegura que nadie quiere establecerse de nuevo en el barrio.

Los personajes que salen inmediatamente son Lala y Sarita. Lala está cortando el cabello a la narradora (cuyo nombre nunca nos es revelado) e inmediatamente se sabe que ellas dos son transexuales y Lala es prostituta. Lo interesante surge cuando se entiende la diferencia aparente entre la narradora, que tiene un trabajo, una casa y, al parecer, dinero, respecto a Lala y Sarita; son sus amigas, pero sienten la brecha que las separa. Incluso la narradora está consciente de sus privilegios, por lo tanto, aunque vive en ese barrio, no está expuesta a todo lo que hay allá afuera:

—Qué sabrás vos de lo que pasa en serio por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo. Tiene un poco de razón, aunque me molesta escucharlo así, me molesta que ella tan sinceramente, me ubique en mi lugar, la mujer de clase media que cree ser desafiante porque decidió vivir en el barrio más peligroso de Buenos Aires (Enríquez, 2016:9).

La narradora tiene ciertos privilegios, lo cual le permite ver, desde una perspectiva alejada, lo que están viviendo sus vecinos. Se infiere que la calle donde se encuentra su casa está repleta de vagabundos y gente sin hogar. Aunque ella ya está acostumbrada a ver la miseria humana observa a un niño y a su madre. Ellos le llaman la atención y no sabe por qué. “Frente a mi casa, en una esquina que alguna vez fue una despensa y ahora es un edificio tapiado para que nadie pueda ocuparlo, las puertas y ventanas bloqueadas con ladrillos, vive una mujer joven con su hijo” (Enríquez, 2016: 7).

En el momento en que ella los observa y se percata de que la mamá del niño está embarazada y drogada, se rompe el orden normativo que la narradora había estado viviendo. El niño le permite ver más allá del privilegio social que ella goza, y

también comprende que afuera de su casa hay otro mundo, muy diferente que el que le da la frescura de su enorme casa: “También vive mucha gente en la calle. No tanta como la plaza Congreso, a unos dos kilómetros de mi puerta; ahí hay un verdadero campamento” (Enríquez, 2016: 7). Es entonces, cuando el universo normativo se rompe, la narradora entra de lleno al universo *outsider* porque se concientiza de que sus vecinos y el mundo que está allá afuera son otros, muy distintos a lo que ella concebía, porque, aunque conocía a sus vecinos y sabe cómo está la delincuencia, no es hasta que ve al niño sucio cuando algo dentro de ella se rompe. Se percata que ella es la que está dentro de ese mundo, y decide participar, pero sin involucrarse. La marginación y la pobreza en la que viven sus vecinos es un punto muy importante en el cuento, ya que desde ahí se desglosan dos temas recurrentes: la violencia y la santería.

3.1.1.2 La violencia: estigma de los *outsiders*

Según la Real Academia Español (2019), la violencia se puede entender como una “acción violenta o contra el natural modo de proceder”; esta definición permite comprender la violencia que ejercen los personajes dentro del cuento y que se manifiesta como un modo antinatural de actuar. Es decir, no es normal lo que hacen al chico sucio, ni siquiera dentro del mundo normativo en el que los personajes se mueven. La violencia ejercida hacía el niño fue demasiado lejos:

A las diez, se sabía que la cabeza estaba pelada hasta el hueso y que no se había encontrado pelo en la zona. También que los párpados estaban cosidos y la lengua mordida, no se sabía si por el propio chico muerto [...] también se sabía que había sido torturado: el torso estaba cubierto de quemaduras de cigarrillos. Sospechaban de un ataque sexual (Enríquez, 2016: 14).

La violencia y la pobreza en el cuento son temas centrales, por ejemplo, la madre del chico sucio vive en pobreza extrema, porque ni siquiera tienen una casa donde dormir. Tanto la violencia como la pobreza son comunes en los *outsiders*; es decir la violencia en el cuento es de carácter físico, pero también es ejercida psicológicamente por la madre hacia el niño, quien tendría que estar cerca de su madre o de algún adulto que se responsabilice de él, pero no es el caso de Chico Sucio: “—¿Qué te pasó? —le pregunté. —Mi mamá no volvió— dijo. Tenía la voz

menos áspera pero no sonaba como un chico de cinco años. — ¿Te dejó solo? Sí con la cabeza. —¿Tenés miedo? —Tengo hambre — me contestó” (Enríquez, 2016: 15).

En ese tenor:

La agresión es una conducta de individuos o grupos calificados como desadaptados, que han tenido una socialización a-normal, entre otras muchas causas presentes en las investigaciones. Una vez asentado esto, se asume que tales individuos o grupos son, en alguna forma, ajenos al conjunto de la sociedad definida como normal (Castellano, 2012; 680).

El ejercicio de la violencia es parte del engranaje de de los *outsiders*, de personas cuyo desarrollo tanto físico, mental, emocional y económico no se ha dado en las mejores condiciones. La violencia está íntimamente relacionada con la pobreza, porque como el individuo en cuestión no ha tenido las posibilidades de tener un desarrollo “normal”, de alguna manera expone esas carencias violentando al otro como es el caso de la mamá del chico sucio, que, aunque la narradora haya alimentado y comprado un helado a su hijo, ella, en vez de agradecersele, se enfurece y se indigna, incluso, se puede pensar que siente celos, porque ella no puede darle un helado a su hijo.

La madre del chico sucio y él mismo son exactamente la definición de un *outsider* propuesto por Becker: se caracterizan por estar fuera de la normatividad del mundo. Vale recordar que la normatividad tiene que ver con la concepción que se tiene del mundo y de cierto momento histórico; si bien es verdad que la Argentina que nos muestra Enríquez, es una Argentina casi sin normas ni reglas, aún existe una idea de lo que debería ser considerado normal. La narradora aún esperaba una acción determinada del niño, por ejemplo, le dice “malagradecido” porque no la defendió de su madre: “Me enojé con él por malagradecido, porque no me defendió ¡de su madre! ¡Me enojé con un chico aterrorizado, hijo de una madre adicta, un chico de cinco años que vive en la calle” (Enríquez, 2016:14). Se lo dice a modo de reproche hacia sí misma, de arrepentimiento, como si esperar algo de él, de alguien que no tiene nada en la vida fuera irracional.

La reacción de la narradora podría interpretarse desde la cercanía que tuvo con el chico. A pesar de la crueldad con el que fue tratado, la violación y el hecho que lo hayan degollado, no fue eso lo que la trastornó porque, de alguna manera,

estaba acostumbrada a la violencia. Se sentía arrepentida porque no pudo hacer nada por él: “¡Por qué no lo cuidé, por qué no averigüé cómo sacárselo a su madre, por qué al menos no le di un baño! [...] ¿Cómo lo deje andar descalzo, de noche, por estas calles oscuras? No tendría que haberlo dejado volver con su madre” (Enríquez, 2016: 14). Por eso, la muerte violenta del chico conmociona tanto a la narradora puesto que se siente culpable. Su culpabilidad viene de su propio ego, ya que si lo hubiese ayudado, se hubiera sentido bien con ella misma.

En el cuento, el ejercicio de la violencia también es parte de lo *outsider* en el que están inmersos. Ya que, se supone, el mundo y la sociedad deben estar a salvo de la violencia, por eso existen policías e instancias gubernamentales cuyo objetivo es regular esa violencia tan marcada. En la Argentina posdictadura, la violencia es algo cotidiano, e incluso, ya se ve como algo “normal”: “existe una vía normada para el desenvolvimiento de los individuos en sociedad que salvaguarda la integridad física y psicológica de la persona, a través de la coerción ejercida por distintos medios, constituciones, leyes, costumbres” (Castellano, 2012: 681), pero eso no pasa en Constitución, porque la autoridad no existe. Si bien la narradora dice que los policías no se meterían en una riña de mujeres, en ningún momento se ve que la policía pudiese intervenir en la violencia en la que viven sus habitantes.

3.1.1.3 La leyenda del Gauchito Gil y San La Muerte

Se puede conocer a un pueblo haciendo una revisión de sus leyendas. En el cuento que nos ocupa, la leyenda del Gauchito Gil es un elemento importante, porque desde su estructura se crea otro tipo de narrativa: lo que sucede en el universo ficcional, por ejemplo, el descuartizamiento y la violación al chico sucio: “Para la media noche, nadie había reclamado el cuerpo. También se sabía que había sido torturado: el torso estaba cubierto de quemaduras de cigarrillos. Sospechaban en un ataque sexual que se confirmó alrededor de las dos de la mañana” (Enríquez, 2016: 22). Lo anterior es la representación de esa leyenda y la creencia de la gente en dos figuras religiosas: Gauchito Gil Y San la Muerte.

La leyenda del Gauchito Gil tiene dos variaciones; la primera cuenta que en el siglo XIX existió un gaucho que ayudaba a los pobres, de hecho, se le comparó innumerables veces con Robin Hood por que cometía delitos para ayudar a la gente que lo necesitaba. Su nombre fue Antonio Mamerto Gil Núñez y nació en Pay Ubre, una comunidad cercana a Mercedes, en Argentina. Se sabe que peleó en la guerra contra Paraguay en el siglo XIX; sin embargo, desertó. Desde ese momento se le trató como forastero y lo empezaron a cazar para que respondiera por todos sus crímenes. Cuando lo encontraron, lo subieron a la horca, y en ese momento, el Gauchito Gil le dijo a su verdugo: "No me mates, que te va a llegar una carta que dice que soy inocente". El verdugo respondió: "No te vas a salvar" y el Gauchito dijo: "Cuando llegue la carta vas a recibir la noticia de que tu hijo está enfermo y morirá; rezá en mi nombre y tu hijo se va a salvar" (TN, 2018).

Cuando su verdugo recibió la carta donde decía que el gaucho era inocente, su hijo, efectivamente, cayó enfermo de gravedad, pero empezó a rezar por el alma del Gaucho y su hijo se salvó. Desde entonces, la historia se volvió popular, y la gente comenzó a hacerle mandas, pidiéndole desde salud, hasta dinero.

La segunda versión de la leyenda (Vieira, 2014: 215) es mucho más interesante, porque no nos muestra un Gaucho bueno ni mártir, al contrario. En esta versión sabemos que el Gaucho estaba alistado para pelear contra Paraguay, sin embargo, él nunca estuvo de acuerdo con alistarse porque pensaba que ellos eran sus hermanos. Decidió entonces huir. Entre sus peripecias se cuenta que incluso, con la mirada podía curar a los enfermos, una técnica muy utilizada para la canonización popular.

Cuando el gaucho fue encontrado por sus captores, le preguntaron por el motivo de su huída, a lo que él contestó, que, en sueños, se le apareció un dios guaraní llamado Ñandeyara y le dijo que no debía ir a la guerra porque estaría peleando con sus hermanos de la misma sangre. Posteriormente el gaucho se internó en los bosques y ahí estuvo viviendo a base de semillas y animales que podía cazar; desde ese momento, varios de sus compañeros se fueron con él y desde ahí, comenzó a tener seguidores.

Muchos de sus compañeros se dieron cuenta que Gil los hipnotizaba y tenía poderes sobrenaturales como curar a los heridos y enfermos con las manos. Sobre su captura no hay demasiada variación con la versión anterior que ya expuse. Le dieron caza y le dijo a su captor que era inocente y que si no lo soltaba su hijo iba a enfermar de gravedad. Su verdugo no le creyó y lo degolló.

Otro de los santos que aparece en *El chico sucio* es San La Muerte: “Y ella (Lala) me contó que hay montones de San La Muerte <allá atrás> es una referencia al otro lado de la estación” (Enríquez, 2016: 11). Cuando el chico sucio hace referencia a San La Muerte, lo describe como esqueletos, y se nota que le tiene miedo. San La Muerte es un santo que en otros lados de Latinoamérica se le conoce como La Santa Muerte.

Este santo, al igual que el Gauchito Gil tiene una historia muy interesante. Se dice que el culto a la Santa Muerte proviene de los años 60, cuando un hombre en Catemaco, Veracruz, vio la figura de una calavera dibujada en las paredes de su choza. El hombre, asustado fue a ver al cura de su localidad para que la viera con sus propios ojos y la canonizara. El cura, como es natural, se negó a canonizarla, pero la gente comenzó a rezarle y rendirle culto. (Basílica Santa Muerte, 2019)

Sin embargo, San La muerte es un santo pagano cuyo origen se puede rastrear en el norte de Argentina, más precisamente en la localidad de Santa Ana en Corrientes, y la leyenda está muy ligada con la cosmovisión de los indígenas y los jesuitas cuando llegaron a colonizarlos (Torres, 2016). Aunque tanto San la Muerte como la Santa Muerte tienen el mismo espíritu, sólo cambian la representación de su figura, porque en México, por ejemplo, la Santa Muerte es representada con distintos elementos, como un mundo o una báscula y la visten de diferentes colores. San La Muerte, a su vez, es también una calavera, sin embargo, tiene un elemento que la identifica con una guadaña, y se le colocan listones o accesorios de color rojo, el color de los gauchos.

Dentro del cuento, a Gauchito Gill lo relacionan con lo bueno, o con un santo milagroso, pero de una manera positiva. A San La Muerte, inmediatamente se le relaciona con el santo malo, el que se encuentra al otro lado de la estación que se antoja un lugar malo, donde la delincuencia se intensifica, como lo dice el chico

sucio: “—El guacho es bueno — dijo—. Pero el otro no. Lo dijo en voz baja, mirando las velas. —qué otro — le pregunté. — El esqueleto — me dijo—. Allá atrás hay esqueletos” (Enríquez; 2016:11).

El elemento de la leyenda dentro del cuento es muy importante, porque lo que le hicieron al chico sucio fue una recreación de la misma. Lo degollaron como degollaron a Gauchito Gil. Y aunque se infiere que la madre le ofrece en sacrificio a su hijo junto con el bebé que estaba esperando a San La Muerte: “—Eso están diciendo. Que es satánico. No, satánico no. Dicen que fue un sacrificio, una ofrenda a San la Muerte” (Enríquez, 2016:16). La interacción con la leyenda y la realidad, así como la polaridad que hay entre los dos santos, es un elemento que se podría considerar como uno de los elementos siniestros del cuento porque, aunque se piensa que las leyendas, son un tema que se encuentra en la cotidianidad y folclor de un pueblo, independientemente si son violentas o no, no es común que la gente las represente literalmente, es decir, si quieren representar una leyenda la actúan, actúan, por ejemplo, la muerte o el asesinato de alguien, más no lo comenten. El hecho de que lo hayan cometido, literalmente, hace que se convierta en algo siniestro, algo que definitivamente no debería haber pasado.

El elemento de la leyenda, además de darle un hilo conductor al cuento, hace pensar que el pueblo de Argentina está muy arraigado a sus raíces culturales e incluso costumbristas y que la gente cree todavía en santería, donde un santo dé algo a cambio de un sacrificio. Esto es muy interesante en la narrativa de Enríquez, ya que lo que hace, es retomar las construcciones simbólicas de la gente común y corriente, y las transforma en literatura. Desde algo tan común como es la adoración de un santo, construye una historia, por ejemplo, el chico sucio es la representación del Gauchito Gil.

3.1.1.4 El elemento *unheimlich* y la ruptura normativa

Lo *unheimlich* dentro del cuento se encuentra, por ejemplo, en la violencia que se ejerció en el niño, pero, sin dejar de lado la casa donde vive la narradora. La narradora nos cuenta que la casa donde vive es viejísima, y es muy grande para que ella viva sola, entonces, desde ese momento, el edificio habitacional funciona

para ambientar el cuento que inmediatamente nos remite a las casas encantadas, cuya característica principal, al menos las que nos han mostrado en películas y libros, es que son enormes y muy viejas:

 Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución, la casa de mis abuelos paternos, una mole de piedra y puertas de hierro pintadas de verde sobre la calle Virreyes, con detalles art decó y antiguos mosaicos en el suelo tan gastados que, si se me ocurriera encerar los pisos, podría inaugurar una pista de patinaje (Enríquez, 2016: 6).

La casa es uno de los elementos siniestros porque justamente, es un *locus* donde se desarrolla gran parte de la narración; por un lado, cumple la función de representar un lugar seguro para la narradora, porque desde un principio, dice que siente una fuerte fascinación por la casa: “yo siempre estuve enamorada de esta casa, y, de chica, cuando se la alquilaron a un buffet de abogados, recuerdo mi mal humor, cuánto extrañaba estas habitaciones de ventanas y el patio interno que parecía un jardín secreto” (Enríquez, 2016: 6). Desde el primer párrafo del cuento, se puede percibir que algo no anda bien en la casa, por eso, la narradora dice que sus papás nunca entendieron la fascinación que tiene ella por la residencia. La casa es el lugar seguro de la narradora, representa la clase media, ya inexistente, en el barrio de Constitución, y también, la polarización de los dos mundos, el de la narradora y el chico sucio. En el momento en que el chico sucio puso sus pies en la casa, esa tranquilidad se rompe, ya no es el refugio seguro, sino un lugar profano que se torna siniestro.

Con la entrada del chico sucio, ella se vuelve consciente de que allá afuera existen dos elementos: la pobreza y la marginación, sin embargo, el niño le muestra otras posibilidades, un mundo distinto. Desde el momento en que el niño le dice que del otro lado hay calaveras, se siente que va a pasarle algo, porque las ve con temor.

El niño en sí mismo también es otro elemento que podría considerarse siniestro, y que, a su vez, rompe con el mundo normativo; sin embargo ayuda a entrar a la narradora al mundo *outsider* de donde es el niño. El chico sucio provoca cierta inquietud, su silencio prolongado y su hambre voraz se nota inmediatamente que esa conducta a la narradora le inquieta. El niño está lo más alejado de lo que

debería ser un niño: feliz, alimentado, con una madre que lo cuide y lo quiere. Él no tiene nada de eso, y esa situación es lo que a la narradora le inquieta porque no es como debería ser o como ella esperaría que fuera; es entonces, el niño quien rompe la estructura normativa de la narradora y la mete a su mundo desviado, donde él y su madre viven.

La madre es otro elemento que ayuda a que el orden normativo del cuento se restablezca, pero al otro lado, es decir, al lado de los *outsiders*. La madre del chico sucio es una mujer, que, si se encuentra en la cotidianidad provocaría asco, lástima e incluso miedo y, es un elemento que contribuye a la ruptura de la normatividad y la construcción del otro orden que es el de los *outsiders*. Ella es un claro ejemplo de lo desviado, porque lo que le hizo a sus hijos, no cabe en la normatividad del mundo de la narradora. Por el contrario, lo despedaza, por eso, tanto la policía, como Lala y los vecinos de Constitución se quedaron estremecidos.

El sacrificio del chico sucio es algo que se acepta en el otro lado de la estación: “—Eso están diciendo. Que es satánico. No, satánico no. Dicen que un sacrificio, una ofrenda a San La Muerte” (Enríquez, 2016: 16); la madre del chico sucio es un error morfológico de la naturaleza, no es normal, es un choque a la normatividad del mundo de la narradora:

Basta una frustración de esta confianza, una diferencia morfológica, una apariencia de ambigüedad específica, para que un temor radical se apodere de nosotros. Aceptado el temor, se dirá ¿pero por qué radical? Porque somos seres vivos, resultados reales de las leyes de la vida, nos concierne doblemente; porque un fracaso hubiese podido alcanzarnos y un fracaso podría acontecer por causa nuestra. Solo porque en tanto que hombres, somos seres vivos, un malogro morfológico es, a nuestros ojos vivientes, un monstruo (Canguilhem, 1962: 33).

La madre del chico sucio es, a los ojos de la narradora un monstruo, su acto fue monstruoso, porque no es posible que ella haya entregado a sus dos hijos a San la Muerte: “ —¡Yo se los di! —me gritó. El grito fue para mí, me miraba a los ojos, con ese horrible reconocimiento. Y después se acarició el vientre vacío con las dos manos y dijo bien claro y alto: —Y a éste también se los di. Se los prometí a los dos” (Enríquez, 2016: 20). La madre es un monstruo, un error morfológico de la naturaleza. A la narradora le provoca un gran miedo, pero también una fuerte impotencia; sin embargo, ella lo acepta, la narradora que en un principio era parte

del mundo normativo, rompe completamente con ese mundo y se interna de lleno al de la madre del chico sucio; su casa dejó de ser el lugar seguro donde la frescura de su alto techo la hacía sentir cómoda.

El cuento “El chico sucio” es un primer ejemplo de cómo lo *unheimlich* y los *outsiders* o personajes desviados construyen un nuevo orden normativo, donde impera todos los elementos que se encuentran “del otro lado” la maldad, lo monstruoso, la pobreza, lo asqueroso e incluso lo satánico. Y aunque a un nivel social, podría decirse que solo es la representación de la Argentina posdictadura, siempre hay algo más dentro de la estructura de un buen cuento.

En un primer nivel está el problema social, pero en la otra historia, en la profunda⁶, en la que se tiene que escarbar para llegar, podemos ver una situación terrible, que, sin embargo, funciona en la ficción del cuento; entonces, la narradora se transforma, ella también en el fondo es una *outsider* porque la casa donde vive nadie quisiera vivir, salvo ella: “ A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas” (Enríquez, 2016: 20).

En ese punto es cuando se puede dar otra interpretación completamente diferente ¿qué pasaría si, efectivamente, todo fue una historia inventada por la narradora? Se presiente que la narradora también está al borde de la locura, igual que la madre del chico sucio. El cuento tiene dos mujeres locas, la madre y la narradora. ¿A cuál de las dos le creemos? A la drogadicta o la loca que se esfuerza por llevar una vida “normal” en un mundo donde la normalidad no tiene cabida.

Finalmente, aunque la narradora nos estuviera mintiendo y todo ella se lo hubiese inventando, seguiríamos presenciado un nuevo orden normativo, donde la locura de la narradora saldría a flote donde ya no lucha contra lo que presenció, al contrario: lo acepta:

Quando cerré la puerta no sentí el alivio de las habitaciones frescas, de la escalera de madera, del patio interno de los azulejos antiguos [...]. Esperaba los golpes

⁶ Según Roberto Piglia (1986) “El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada ¿cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento. Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes”.

suaves de la mano pegajosa del chico sucio o el ruido de su cabeza rodando por la escalera. Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez que lo dejara pasar (Enríquez, 2016:20).

La locura, entonces, ya está implantada en la narradora. Acepta la situación, la asume y la vive como su nueva realidad. Lo anormal que ella había presenciado, la maldad, lo satánico, la violencia y lo *unheimlich* del chico sucio, los adhiere a su ser. Sabe que ese es el mundo donde vive ahora, porque el normativo se rompió. Y ahora, también se da cuenta que está dentro de otro mundo normativo, creado por ella, por el chico sucio y por su madre, donde la locura, la suya y la de la madre, son aceptadas por ellos mismos.

En tal caso, es importante destacar los matices del final abierto del cuento; hasta este momento se ha afirmado que la mamá da en sacrificio a sus dos hijos, aunque, es solamente una interpretación, ya que el niño sacrificado podría ser Nachito: “<<Nora, Nora, ¿ quién cree que le hizo esto a Nachito?>> —Se llamaba Nacho — susurré. Y de pronto ahí estaba, en pantalla, Nora, un primer plano de su llanto y sus gritos. Y no era la madre del chico sucio. Era una mujer completamente diferente” (Enríquez, 2016: 25). Y desde ese momento, se puede pensar que todo ha sido imaginación de la narradora; pero el final no es conclusivo, ya que la mamá del Chico sucio, le grita a la narradora lo siguiente: “—Yo se los di! —Me gritó” (Enríquez, 2016: 32), por lo tanto, es válida la interpretación de que, efectivamente, el chico sucio fue el niño sacrificado.

Por otro lado, también cabe la lectura que el niño sacrificado es la manera en que la narradora muestra lo que le pudo haber pasado al chico sucio; si tenemos esa lectura, entonces se puede ir más allá pensando en que a todos los niños les puede pasar lo que al chico sucio, finalmente, es la recreación de una leyenda y las leyendas apelan a la colectividad.

3.1.2 “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”

3.1.2.1 La recreación de la leyenda

En este cuento, la leyenda del Petiso Orejudo resulta ser la vena narrativa, es decir, para comprender con más profundidad el cuento, es necesario conocer la leyenda del Petiso Orejudo, porque el cuento es una recreación, o como bien lo dice el título del cuento, una evocación de la misma.

La leyenda de Cayetano Santos Godino comenzó cuando tenía 16 años y empezó a asesinar a niños, o al menos a intentarlo. Después de la desaparición de varios niños y bebés, casi recién nacidos, empezaron a sospechar de Cayetano. Cuando lo detuvieron contaba con tan sólo 16 años, y confesó haber sido el autor del crimen de cuatro niños.

Cayetano fue hijo de inmigrantes calabreses de clase muy baja, cuando llegaron a Argentina se instalaron en un convento por la zona de Parque Patricio. Su infancia estuvo tristemente marcada por maltratos y golpes de su padre, por lo tanto, desde ese momento comenzó a odiar su infancia y la de los demás. Se sabe que desde los 7 años empezó a golpear a sus compañeros de la escuela, y a uno en particular casi lo mata a golpes; no logró su cometido porque al niño lo salvó un policía de la golpiza que el Petiso le estaba propinando. Posteriormente, sus intentos de asesinato se agravaron, pero hasta ese momento ninguno había logrado culminar. Intentó ahogar a un niño y a otro le quemó los párpados. Pero el Petiso lograba huir de las escenas del crimen y no pudieron agarrarlo hasta que cumplió los 16 años (De Sousa, 2019).

Se creó la figura del gran asesino serial que mataba niños y no era tan así. Sucede que se usó por mucho tiempo su figura para decirles a los chicos que no salgan a las calles. Se lo considera un asesino serial, aunque en realidad tiene pocas víctimas, no porque no las quisiera tener sino porque en muchos casos no le salían o no podía concretar los asesinatos. El hecho de que fuera menor de edad tiene que ver con la leyenda que surge de este personaje (Contreras en De Sousa, 2019).

Prosiguió sus fechorías tratando de asesinar niños chiquitos; sin embargo, casi siempre sus intentos se veían frustrados hasta que cometió el crimen de

Gesualdo Giordano, un niño de aproximadamente tres años. Se dice que logró engañarlo con la promesa de comprarle unos caramelos y así pudo atrapar al niño. Posteriormente, se lo llevó a un sitio donde lo golpeó salvajemente y le clavó un clavo en el cráneo. Lo del clavo se quedó en la memoria de la gente porque pensaban que ese era su *modus operandi*, que el clavo era de alguna manera, su firma personal (De Sousa, 2019).

Cuando la policía logró agarrarlo, lo metieron a la penitenciaría, ahí, los médicos lo trataron porque pensaban que padecía de sus facultades mentales, así que decidieron hacerle una reducción al tamaño de sus orejas, ya que pensaban que su locura provenía de ellas. En cualquier caso, la leyenda del Petiso Orejudo ha funcionado para insturarlo miedo a los niños, algo así como la le leyenda del Coco o el Robachicos, que funciona para asustarlos y que se porten bien (De Sousa, 2019).

La leyenda del Petiso Orejudo funciona, dentro del cuento, como un hilo conductor, ya que el narrador, que es Pablo, cuenta la historia del Petiso en un *tour* turístico donde se narra la historia de distintos asesinos seriales que han actuado en Argentina, aunque sólo le obsesiona la del Petiso Orejudo.

En el cuento, Pablo realiza un seguimiento minucioso de la historia del Petiso, porque lo tiene obsesionado. ¿Por qué nace en el narrador la obsesión hacia el Petiso? Esa pregunta es muy puntual ya que al responderla se podrá comprender la razón de porqué el narrador se obsesiona con el Petiso. El asesino mata niños; esa situación permite que Pablo sienta cercanía con él porque se vincula con su reciente historia personal.

Cuando Pablo cuenta la historia del Petiso, explica que la muerte de niños pequeños obsesiona al personaje desde el momento en que su hermano Godino falleció a los diez meses de edad. Desde que el Petiso tuvo esa cercanía con la muerte, se empecinó con la muerte de los niños pequeños, y cuando los peritos le preguntaban por qué mataba el Petiso contestaba: “Nadie vuelve de la muerte. Mi hermanito nunca volvió. Simplemente se pudre bajo la tierra” (Enríquez, 2016: 48). Entonces, la muerte de su hermano lo marcó y, a partir de ahí, pareciera que quería recrear la muerte de su hermano porque todas sus víctimas eran niños pequeños.

Como el caso de Ana Neri que tenía tan sólo año y medio. Se la llevó a un baldío, le golpeó la cabeza con una enorme piedra e intentó enterrarla inconsciente pero viva. Sin embargo, un policía llegó y el Petiso pudo zafarse de la culpa, porque dijo que estaba ayudando a la niña y alguien más la había atacado. El policía le creyó al Petiso, porque finalmente, también era un niño de 9 años. No pensó que de verdad era un asesino.

Y así varios casos más. En el cuento, Pablo disfruta contar las fechorías del Petiso, pero dice que una en particular le encantaba por la reacción de la gente. Cuando mató a Jesualdo Giordano y la cuestión del clavo. “Sin duda, era el que más horror les causaba a los turistas y a lo mejor por eso le gustaba: porque le resultaba placentero contarle y esperar la reacción” (Enríquez, 2016: 51), y aunque la gente se asustaba no pedían que parara el relato. Lo que más los conmovía era el clavo que le había insertado en el cráneo después de haberlo matado. El clavo es importante porque es el elemento con el que cierra el cuento; Pablo se va a dormir con un clavo en la mano mientras ve a su hijo y a su esposa. Y es en ese instante cuando el lector puede pensar que Pablo mata a su hijo y si no lo mata, al menos fantasea con eso.

3.1.2.2 Lo infantil monstruoso

En el cuento, Pablo (el narrador) acaba de ser padre. Sin embargo, a él no le entusiasma su nueva condición como progenitor. No por el hecho en sí de serlo, sino porque cuando su hijo nació su esposa cambió con él. Ya no es la esposa divertida que solía ser, ahora ya no lo deja hacer muchas cosas que antes sí, por ejemplo, fumar dentro del apartamento y también le exige que gane más dinero o que se muden a un barrio de clase alta donde pudieran vivir tranquilos:

Pablo no recordaba por qué tener un hijo le habría parecido una buena idea. Ella no hablaba de otra cosa. Se habían terminado las charlas sobre los vecinos, las películas, los escándalos familiares, los trabajos, la política, la comida, los viajes. Ahora solo hablaba del bebé y hacía como que escuchaba cuando se trataban otros temas (Enríquez, 2016: 49).

En ese sentido, Pablo, como hombre, como esposo y como ser humano, se siente relegado a un segundo plano. Su hijo, en vez de que los uniese más como

pareja, los separó. En un principio, no se ve que Pablo sea un mal padre, no maltrata a su hijo, pero tampoco es el centro de su vida. Sólo siente que ha sido desplazado por ese intruso que resulta ser su hijo quien, con el tiempo se convierte en un obstáculo entre él y su esposa. Incluso, Pablo dejó de contarle ciertas cosas a su pareja, por ejemplo, la primera vez que se le apareció el Petiso: “Esa noche cuando llegó a su casa, Pablo no le contó a su mujer que había visto el espectro del Petiso [...]. Dos años atrás, cuando todavía podían confesarse cualquier cosa sin miedo, sin recelo. Era una de las tantas cosas que habían cambiado desde el nacimiento del bebé” (Enríquez, 2016: 49).

El nacimiento de su hijo los separó y eso es algo que a Pablo le molesta profundamente. Sin embargo, parece que nunca se lo dice a su esposa. Hace exactamente lo que ella quiere y nunca le explica que se siente relegado por su hijo. Incluso él piensa que esa actitud es temporal y que probablemente sea a causa de la depresión posparto, una cuestión muy común cuando las madres recientemente dan a luz:

Se llamaba Joaquín; tenía seis meses, pero Pablo seguía diciéndole <el bebé> [...] el bebé no le prestaba demasiada atención, aún estaba aferrado a su madre, y ella no ayudaba [...] se había convertido en otra persona. Temerosa, desconfiada, obsesiva. A veces, Pablo se preguntaba si no estaría sufriendo una depresión posparto (Enríquez, 2016: 49).

La cuestión aquí es que su esposa no se muestra deprimida. Eso se lo inventa Pablo porque se niega a ver la cruda realidad: su hijo es más importante que él para ella. “Otras solamente se malhumoraba y recordaba con nostalgia y algo—mucho— de enojo los años previos al bebé” (Enríquez, 2016: 50). Su hijo se convirtió literalmente en el centro del universo de su esposa. Entonces, Pablo comienza a ver a su hijo como un impedimento, como una piedra que se interpone en la relación con su esposa: “Ella ya no lo escuchaba, por ejemplo. Fingía hacerlo, sonreía y hacía que sí con la cabeza, pero estaba pensando en comprar zapatillo o zanahoria para el bebé” (Enríquez, 2016: 50).

El hijo es para Pablo un impedimento para poder estar con su esposa, tal como era la relación que tenía anteriormente con ella justo antes de que naciera su hijo Joaquín. “Se llamaba Joaquín; tenía seis meses, pero Pablo seguía diciéndole “el bebé”. Lo quería —al menos eso creía, pero el bebé no le prestaba demasiada

atención, aún estaba aferrado a su madre, y ella no ayudaba, no ayudaba para nada. Se había convertido en otra persona” (Enríquez, 2016: 49). La esposa de Pablo no se volvió otra persona, sino más bien, se convirtió en madre, y sus preocupaciones se transformaron; es lógico que ya no quiera que Pablo fume en el apartamento porque la salud del bebé es primero.

La maternidad muchas veces cambia a las parejas, el nacimiento de un niño puede ser tanto bueno o malo en las relaciones. En este caso, Pablo resultó afectado; su esposa cambió con él y aunque él piense, al menos en apariencia, que quiere a su hijo, se da cuenta que él no forma parte del binomio madre-hijo, por eso, aunque su hijo tenga un nombre de pila, le sigue llamándolo con la generalización de “bebé”, negando, así, su paternidad; cuando uno nombra a alguien o a algo, se apropia de él, el nombre dota de personalidad al objeto o persona en cuestión.

Esta situación repercute como es natural, no sólo en la relación de pareja, sino también se vio reflejada en su trabajo, porque comenzó a refugiarse en él. Aunque pareciera que siempre le había gustado, en los últimos tiempos, se había obsesionado con uno de los personajes de las historias que contaba en el *tour* que daba en el autobús: El Petiso Orejudo.

El niño, frente a los ojos de Pablo, no es un bebé solamente, ni siquiera es su hijo, es quien está separándolo de su esposa, y el que cambió la vida que antes tenían. El niño es el monstruo que destruyó todo lo que tenía Pablo, por eso, inconscientemente— y a veces no tan inconscientemente— Pablo fantasea con matar a su hijo, porque sólo de esa manera será posible que su vida regrese a lo que era antes. “Lo único que parecía registrar, como si la despertara de un sopor, era el nombre del Petiso Orejudo. Como si su mente se iluminara con la visión de los ojos del idiota asesino” (Enríquez, 2016: 50).

No es casual su obsesión con el Petiso. La idea de asesinar a un niño, al igual que el Petiso, le empieza a hacer ruido en la cabeza. A Pablo se le implantó la idea —inconscientemente porque en el cuento no dice literalmente que quiere matar a su hijo, pero se infiere— de que era posible la muerte de su hijo. El Petiso fue la principal razón, o inspiración, Pero también el hecho de que su esposa le comenzó a decir que temía la muerte súbita de su hijo: “había un cuarto esperándolo, pero

ella no se animaba a dejarlo a dormir solo, le tenía miedo al <síndrome de muerte súbita>” (Enríquez, 2016:50).

La infancia, la niñez y el hecho de ser padre, así como el repudio a la infancia por parte del Petiso, se fueron clavando en la mente de Pablo; para él, su hijo se convirtió en un estorbo que se fue interponiendo entre su matrimonio. Pablo, al verse solo, porque ya ni su esposa estaba con él, se refugió en la leyenda del Petiso y se le fue implantando en la cotidianidad y comienza a “verlo” cuando cuenta su historia en el *tour* : “Era él, sin duda, inconfundible. Los ojos grandes y húmedos, que parecían llenos de ternura, pero en realidad era un pozo oscuro de idiocia” (Enríquez, 2016:47).

3.2.3 Lo *unheimlich*: el otro

La figura del Petiso Orejudo, además de convertirse en una obsesión para él también se volvió en la compañía que su esposa le negó; Pablo comenzó a ver al Petiso y pensó que realmente se le estaba apareciendo. El espectro del Petiso se fue convirtiendo, poco a poco en una compañía latente:

Por eso, antes que terror, sintió sorpresa al verlo. Era él, sin duda, inconfundible. Los ojos grandes y húmedos, que parecían llenos de ternura, pero en realidad eran un pozo de idocia. El chaleco oscuro y la estatura baja, los hombros esmirriados y en las manos esa sogá fina [...]. Y las orejas enormes, puntiagudas y simpáticas de Cayetano Santos Godino, el Petiso Orejudo (Enríquez, 2016: 48).

Así pues, el Petiso se fue convirtiendo en una compañía que lejos de asustar, le gustaba. Godino era hasta cierto punto un amigo, o al menos así lo veía Pablo. La figura del Petiso, entonces, se puede asumir como una especie de alteridad de Pablo. Porque precisamente, se le pareció cuando la idea de asesinar a su hijo se fue volviendo cada vez más fuerte. El Petiso Orejudo se empezó a convertir en el *Otro* de Pablo.

Freud explica que el doble tiene mucho que ver con la propia imagen que se tiene de sí mismo, así como con la imagen que vemos en el espejo, el alma y el miedo a la muerte. Asegura que el alma es el primer registro que se tiene del doble porque el alma parte de uno, pero no es el cuerpo ni es uno mismo. Sino una

alteridad que no se sabe dónde está, pero se presiente. El doble está en relación con el narcisismo de la propia figura, pero también es un signo “de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte” (Freud, 2009: 234).

El otro está íntimamente relacionado con el desarrollo del *yo*, y puede ser esa figura que se interpone entre el *yo* verdadero y el *yo* que se pretende ser. “[...] sirve a la observación de sí y a la autocrítica, desempeña el trabajo de la censura psíquica y se vuelve notoria para nuestra conciencia como <conciencia moral>” (Freud, 2009: 235). De alguna manera, el otro resulta ser una crítica del *yo*, aunque el *otro* va mucho más allá de la bifurcación del alma o el espíritu.

Entonces, podemos entender que el Petiso Orejudo, el que se le presenta a Pablo cuando está contando su leyenda, es una proyección del *yo* de Pablo. En otras palabras. El Petiso Orejudo es una alteridad de Pablo, porque el Petiso representa lo que en el fondo es, o quiere hacer, que es deshacerse de su hijo para que su esposa y él tengan la vida que antes tenían.

El Petiso Orejudo representa en la vida de Pablo lo que realmente es, por eso se le aparece de repente: “Al día siguiente de la discusión, el Petiso volvió al ómnibus. Esta vez estaba más cerca de él, casi al lado del conductor, que claramente no lo veía. Pablo no se sentía diferente, solo algo inquieto” (Enríquez, 2016: 52). El Petiso, o el espectro del Petiso se encuentra pues, a lado de Pablo. Camina a su lado aunque nadie más lo vea.

“La palabra *doppelgänger*, de acuerdo con Juan Antonio Molina Foix, quiere decir “el que camina al lado” o el compañero de ruta” (Estañol, 2012: 267). El Petiso Orejudo es el *doppelgänger* o el doble de Pablo. La cuestión del doble en el cuento del Petiso es muy importante porque ahí se encuentra lo *unheimlich* del cuento. O al menos uno de los elementos siniestros. Hay que recordar que el elemento *unheimlich* lo podemos encontrar en la cotidianidad. Y Pablo ve al Petiso dentro de la cotidianidad de su trabajo. La primera vez que se lo “ve” está contando su historia, y posteriormente, las veces que se le aparece de igual forma se encuentra en su trabajo.

¿Por qué de pronto se le aparece el Petiso a Pablo? Porque el Petiso se convierte en su sombra, en su otro *yo*. Es importante volver a esa pregunta, porque

ahí radica el problema central del cuento: en el fondo el hijo de Pablo es un estorbo para él, sin embargo, como no puede matarlo fantasea con la idea y el Petiso es quien lo inspira. El doble es en ese sentido una especie de liberación para el narrador: “la creación de un doble es una verdadera liberación, un gran acto de libertad” (Estañol, 2012: 270).

El Petiso, además de representar el deseo reprimido de aniquilar a su propio hijo, es la representación de lo que desea, pero lo que no puede hacer. El Petiso le da la posibilidad a Pablo de vivir una realidad que él no puede vivir. Que es matar a un niño, porque además de ser ilegal, es su propio hijo. “El otro puede ser una alimaña persecutoria a quien tratamos de enterrar o puede ser aquél que fuimos y odiamos, o el que nos gustaría haber sido, con aquellas virtudes que nadie tiene” (Estañol, 2012: 271).

El doble es la representación de lo que realmente no podemos ser ni hacer. Por eso Pablo se lo inventa o su psique lo ve, por que como no puede hacer lo que realmente quiere, goza con la fantasía de que él, en algún momento puede ser el Petiso Orejudo y asesinar a su propio hijo. Finalmente, el Petiso asesinaba por placer, pero Pablo lo desea porque quiere que su vida vuelva a ser como antes y que su esposa le vuelva a hacer caso. Pablo sabe que el Petiso es un monstruo por ser un infanticida. Pero Pablo, ¿de verdad quiere convertirse en el monstruo que realmente es? Su mente lo traiciona y sólo falta un clic, un clavito, un impulso para que se vuelva el monstruo que quiere ser.

3.2.4 Lo *outsider*: el monstruo humano

Las tres fases de la anormalidad propuesto por Foucault son: *el monstruo humano, el individuo a corregir y el masturbador*. Los monstruos, en este sentido, son considerados por Foucault unos anormales, unos desviados, o como lo diría Becker, son unos *outsiders* porque son individuos que rompen con el mundo normativo. Así que el Petiso podría considerarse un monstruo, pero también Pablo. Ambos son monstruos humanos, no por la mixtura de especies, porque obviamente no la hay, sino porque ambos rompen las leyes humanas.

La noción de Foucault del monstruo humano es aquella que rompe con la noción de la naturaleza y las leyes del orden jurídico. Es entonces, un monstruo humano aquel que dentro de su cuerpo tiene una mixtura de formas y especies y aquel que quiebra las leyes humanas y jurídicas. Es decir, un monstruo, en el sentido jurídico, sería un asesino, un violador, un ratero o cualquier acto que destruya las leyes jurídicas. Por lo tanto, el Petiso Orejudo es un monstruo humano.

Foucault explica (2006: 61) que el monstruo es el límite entre la ley y el orden. El monstruo jurídico viola esas leyes de una manera extrema porque es quien combina tanto lo posible como lo imposible. El monstruo humano contradice la ley y la infracción que *comete está en el extremo* de la ley jurídica y de la naturaleza. El monstruo es el anormal por excelencia, porque además de violar la ley, ejerce violencia en su contexto.

En ese sentido, “la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar a sí mismo todas las desviaciones que puedan derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible” (2006: 63). Esa afirmación de sí mismo se reduce prácticamente a una arqueología del deseo y el instinto. El monstruo es monstruoso porque se deja llevar por sus instintos y no obedece a otra cosa que no sea el complacimento inmediato satisfaciendo sus deseos.

Pablo y el Petiso son monstruos del tipo humano porque ambos están transgrediendo la ley humana, el Petiso al matar a niños y Pablo al fantasear que quiere matar a su propio hijo como lo haría el Petiso, clavándole un clavo en el

cráneo. Ambos se encuentran al borde de la locura y justo en esa instancia es en la que los dos se vuelven *outsiders*.

El instinto como regulador de la locura [...] los actos monstruosos, es decir, sin razón, de algunos criminales en realidad se producían no simplemente a partir de la laguna que señala la ausencia de razón, sino por cierta dinámica mórbida de los instintos [...] la noción de instinto va a poder aparecer y formarse: pues el instinto será desde luego, el gran vector del problema de la anomalía, e incluso el operador por medio del cual la monstruosidad criminal y la simple locura patológica van a encontrar su monstruosidad criminal (Vásquez, 2012: 34).

El Petiso es, entonces, un individuo que lleva su instinto hasta el desborde de la razón y se convierte en un individuo peligroso, un *outsider* por excelencia. Pablo, en el cuento se encuentra entre el cometer el asesinato o no. No dice exactamente que lo va a matar, o que ya lo mató, sin embargo, se infiere que puede hacerlo. Ahora bien, por el hecho de pensarlo, ya está convirtiéndose en un monstruo porque transgrede las leyes de la naturaleza de padre e hijo. Se espera, que él, siendo su padre, lo proteja no que piense en asesinarlo porque le estorba.

En tal caso, Pablo transgrede el universo simbólico en el que vive. Se podría decir que a Pablo le pasó lo que al Quijote, de tanto contar la historia del Petiso, el Petiso comenzó a ser parte de él. La aversión que siente al estar con su hijo se fue convirtiendo en un deseo profundo de hacer lo que su compañero hacía: asesinar niños.

Finalmente, es importante hacer hincapié en el título del cuento: “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” tiene un final abierto, porque he afirmado que Pablo desea la muerte de su hijo a pesar de que en ningún momento dice: “quiero matar a mi hijo”, es decir, en ningún momento expresa ese deseo, pero se infiere, y más cuando se toma en cuenta el título del cuento “Pablito clavó un clavito [...]” y se asocia intrínsecamente con el trabalenguas: “Pablito clavó un clavito en la calva de un calvito”, entonces, ese final “abierto” cobra sentido, es decir, el título del cuento ayuda a la interpretación del propio cuento, ya que el narrador se llama Pablo, y cuando concluye el cuento se acuesta con el piolín o el clavo que le recuerda al Petiso: “y decidió acostarse en el sofá del living, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos”. Lo que hace pensar en el trabalenguas y en el hecho de que el Petiso haya matado, en su momento, enterrándole un clavo al cráneo de un niño. En ese tenor, es imposible no asociar el “calvito” del trabalenguas

al que alude el título del cuento, con la calva del propio hijo de Pablo, es decir, el título se presta para pensar que, en efecto, Pablo clavó un clavito en la calvita de su hijo, y es ahí cuando evoca al Petiso.

3.1.3 La leyenda y la instauración del orden normativo con San la Muerte y el Petiso

A modo de conclusión de este subcapítulo es imperativo recalcar cómo es la ruptura de la normatividad y la creación de un nuevo orden normativo dentro de los cuentos anteriormente estudiados. En primera instancia, está la figura de San La Muerte y lo que implica en la vida del chico sucio. Gracias a que su madre era creyente de San la Muerte, el chico sucio y su hermanito, fueron sacrificados. Ahí el mundo normativo se ve resquebrajado porque no se espera que su madre lo sacrifique o que consienta el sacrificio.

Posteriormente, el orden se restablece cuando la narradora del cuento entra de lleno al mundo donde vive tanto el niño sucio como su madre. Acepta su locura y el que donde ella vive es el horror. El chico sucio y su madre son *outsiders*, pero también la narradora que se aísla en una casa donde nadie “en su sano juicio” viviría. Y el elemento *unheimlich* siempre está presente, tanto en la representación del chico sucio, con su silencio, así como el horror cotidiano en el que vive la narradora.

En el cuento del Petiso, la normatividad se quiebra cuando el Petiso, como personaje, asesina a los niños; es un monstruo en el sentido que Foucault lo explica, pero, sobre todo, el orden establecido se destruye cuando Pablo piensa en asesinar a su propio hijo. De nuevo, no se espera que un padre sienta aversión a su hijo y mucho menos en que piense en asesinarlo, en clavarle un clavo en el cráneo. Sin embargo, el orden se reestablece dentro de sus posibilidades. Pablo acepta sus sentimientos hacia su hijo, por eso, toma el clavo entre los dedos y se va a acostar. De alguna manera, sus sentimientos los descarga al contar la historia del Petiso y horrorizar a sus expectantes.

El elemento *unheimlich* está en la sombra que se convierte el Petiso en la vida de Pablo. Y, sobre todo, en el elemento del clavo que tiene Pablo entre los dedos. La familiaridad de la esposa de Pablo y su hijo rompe cuando el narrador dice que “su mujer y su hijo dormían en la cama, juntos. Sintió que no los conocía” (Enríquez, 2016: 53). La familiaridad y lo hogareño se rompe por completo, y se inserta en su cotidianidad un aura siniestra que indudablemente siente el lector.

3.2. Cuerpos monstruosos en “La casa de Adela” y “Bajo el agua negra”

En los siguientes cuentos que se van a estudiar hay un elemento en común: la monstruosidad física. El primero, “La casa de Adela”, la monstruosidad radica en el cuerpo de Adela porque le falta un brazo y eso la convierte en una *outsider*, característica que se explicará más adelante; y el elemento *unheimlich* se encuentra en la casa abandonada donde Enríquez retoma la tradición de las casas embrujadas. En el segundo cuento, la monstruosidad también es física porque los habitantes de la Villa son mutantes, y debajo del agua negra hay un monstruo cuya tradición proviene de la literatura náutica y muy particularmente del cuento *La llamada de Cthulhu* de Lovecraft.

3.2.1 “La casa de Adela”

3.2.1.1 La tradición de las Casas embrujadas

El espacio narrativo en el cuento “La casa de Adela” es vital; en primera instancia debemos entender la importancia del título: la casa abandonada resulta ser un *locus* simbólico donde la narradora y los personajes se mueven dentro del cuento. En este caso, el espacio funciona como un componente narrativo, e incluso se puede pensar que la casa es, de hecho, un personaje. Así pues, se debe considerar al espacio como un lugar que interfiere directamente tanto en la historia como en los

personajes. El espacio, o sea, la casa explica simbólicamente las acciones de los personajes.

“El espacio en que se ubican los protagonistas y en que se desarrollan las acciones de la historia nos es ofrecido en la narración a través del discurso que nos permite evocar la escena de los acontecimientos” (Berinstáin, 1997: 91). La casa que aparece en el cuento explica y desarrolla el comportamiento de los personajes, por ejemplo, en el suicidio del hermano de Clara, la narradora.

El cuento de Enríquez retoma la tradición de las casas encantadas, de las casas con fantasmas, o bien, de las casas que aterrorizan a todo aquel que las habita u osa poner un pie encima de ellas. Como, por ejemplo, la “Caída de la casa Usher” de Poe, “La casa de los siete tejados” de Nathaniel Hawthorne, “La casa y el cerebro” de Edwar Bulwer, “El fantasma de Canterville” de Oscar Wilde, por supuesto “Casa tomada” de Cortázar, pero muy particularmente “Hill House” de Sherly Jackson.

Es importante recalcar “La maldición de Hill House” y “Casa Tomada” porque, en ambos espacios, no nos encontramos frente a casas precisamente con fantasmas, no en el sentido de “El fantasma de Canterville” de Oscar Wilde. Sin embargo, en ambos textos, la casa toma un papel muy importante dentro de la narración. El espacio se convierte en un personaje y no es de ninguna manera una casa común y corriente: las casas tienen vida. En “Casa tomada”, la vivienda es un personaje y va acorralando a las personas que viven ahí hasta dejarlas arrinconadas en un sólo cuarto.

“La maldición de Hill House”, por su parte, tampoco es una casa donde hay fantasmas. Pero la casa está viva. Todo aquel que llega a ella no puede habitarla tranquilamente, incluso, cuando los personajes llegan a habitar *Hill House* el doctor Montage, les explica lo siguiente:

Las casas descritas en el Levítico como tsaraas, <leprosas>, o la expresión de Homero para el averno: *aidao domos*, la casa de Hades; no hará falta que les recuerde, creo yo, que el concepto de que ciertas casas están prohibidas o son impuras, quizá sagradas, es tan antiguo como la mente humana. Ciertamente existen lugares a los que inevitablemente se les atribuye una atmósfera de santidad y bondad; no sería por tanto demasiado fantasioso afirmar que algunas casas son malas de nacimiento [...]. Nadie sabe, ni siquiera, por qué algunas casas son descritas mediante el apelativo de encantadas (Jackson, 2019).

“La casa de Adela”, como se puede observar, corresponde a la tradición de las casas mágicas, o las casas que tienen además de una historia, son antiquísimas y se les considera un ente vivo. Las casas embrujadas tienen vida propia y se desarrollan dentro de la narración como un personaje más. Las casas mágicas o embrujadas han sido muy importantes en la literatura, tanto fantástica como de terror, ya que la casa se constituye como un espacio “anómalo, extraño e incluso, en sí mismo, propiamente fantástico. Desde los pétreos castillos de la novela gótica de fines del XVIII, XIX, “la casa es un espacio clave para el género, que dará pie a una multiplicidad de situaciones y variantes” (Honores, 2010:70). La casa, como *locus*, establece redes como espacio fantástico, como espacio sobrenatural y como espacio de interconexiones entre la ficción, es decir, conecta la ficción con la realidad.

Simbólicamente, la casa representa la seguridad de un hogar; también está íntimamente ligada con la parte femenina, la madre y el sentido del refugio y la protección (Chevalier, 1986:259). Se relaciona con la seguridad física y emocional del individuo y la psique. También representa un pequeño universo propio, y de proporciones infinitas para quien las habita; de igual forma, es un lugar de convivencia, de protección y de calidez, sin embargo, las *Haunted houses* rompen con esa familiaridad y la casa se convierte en todo lo contrario de lo antes descrito, justo como en lo siniestro.

Las casas encantadas son un espacio que encierra a quien intenta habitarlas. Sin embargo, este tipo de casas también se encuentran abiertas para que los espíritus y las cosas anómalas se integren a ellas, habitándolas y destrozando la idea de hogar. Ver una casa en ruinas es un choque para la mente y los sentimientos. Una casa en ruinas, muchas veces es un hogar roto.

En el cuento tenemos una casa como lo anteriormente descrito:

Una casa embrujada tan cerca, en el barrio, a dos cuadras apenas, era la pura felicidad [...]. La casa no tenía nada especial a primera vista, pero, si se le prestaba atención, había detalles inquietantes. Las ventanas estaban tapiadas, cerradas completamente, con ladrillos. ¿Para evitar que alguien entrara o que algo saliera? La puerta, de hierro, estaba pintada de marrón oscuro; parece sangre seca, dijo Adela (Enríquez, 2016:41).

Sobre la casa en cuestión, se sabe que, anteriormente, perteneció a unos ancianos que se murieron uno detrás del otro y que al parecer sus hijos se estaban peleando por ella, a pesar de ser una casa prácticamente en ruinas, los habitantes del suburbio pensaban que los hijos de los ancianos estaban luchando por quedarse con ella, sin embargo, nadie los había visto:

Muchos se acordaban de los viejitos: eran rusos o lituanos, muy amables, muy callados. ¿Y los hijos? Algunos decían que peleaban por la herencia. Otros que no visitaban a sus padres, ni siquiera cuando se enfermaron. Nadie los había visto. Nunca. Los hijos, si existían, eran un misterio (Enríquez, 2016:42).

Aunque nadie había visto ni a los hijos ni a albañiles o personas que se encargaran de ella, la casa presentaba algunos signos de que alguien le hacía cambios, por ejemplo, las ventanas que fueron cubiertas con ladrillos y el césped siempre estaba cortado, pero nadie vio que alguien se acercara a la casa a cortar el césped o hiciera trabajos en ella. Sin embargo, la casa se conservaba, si no intacta por el paso del tiempo, presentaba detalles que, si bien a simple vista podrían no ser importantes, recalcan la idea de la casa como un ente vivo.

3.2.1.2 Lo *unheimlich*: la casa y la desaparición de Adela

Si entendemos lo *unheimlich* como algo que se desarrolla en la familiaridad del hogar, de las cosas e incluso de situaciones conocidas, podemos revisar que el concepto “casa” debería tener acepciones del tipo cómodo, confortable, hogareño, etc. y no porque la casa esté fea o se esté cayendo tiene que faltarle esos adjetivos. Sin embargo, la casa rompe con todos esos adjetivos de familiaridad y comodidad. La casa es un lugar siniestro. Todos los personajes saben que algo habita ahí dentro, porque se puede sentir, pero no saben exactamente qué es. Incluso la mamá de Clara y su hermano presienten algo maligno cuando están cerca del inmueble:

Me gustaba especialmente las historias sobre la casa abandonada. Incluso sé cuándo comenzó la obsesión. Fue culpa de mi madre. Una tarde, después de la escuela, mi hermano y yo la acompañamos hasta el supermercado. Ella apuró el paso cuando pasamos furente a la casa abandonada que estaba a media cuadra del negocio [...] —¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagan caso. Trataba de tranquilizarnos, de portarse como una adulta, como una madre—. Por

qué — dijo Pablo. —Por nada, porque está abandonada. —¿Y? —No hagas caso hijo. —¡Decíme, dale! —Me da miedo que se esconda alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa (Enríquez, 2016:40).

La madre de la narradora ha vivido varios años cerca de la casa abandonada, sabe que contiene algo maligno, no sabe qué es ni quién, no sabe de donde proviene ese miedo, o si lo sabe, no se lo quiere contar a sus hijos, pero presiente que hay algo malo en esas paredes que se antojan a punto de derrumbarse. La casa es el lugar y el tema perfecto para que la imaginación de los personajes invente muchas historias, y eso a los niños les repele, pero a la vez les fascina. Le tienen miedo, pero también desean entrar y ver lo que se van a encontrar.

Un punto importante es que estamos frente a personajes que son niños; eso quiere decir que tienen una imaginación mucho más vívida que la de los adultos — no obstante, la madre de Clara le teme a la casa — y los personajes están susceptibles a ver cosas que tal vez no están ahí, más si se contempla que los niños estuvieron viendo películas de terror: “[...] hasta que mi hermano y Adela descubrieron las películas de terror y cambió todo para siempre” (Enríquez, 2016:39).

Desde que Adela y Pablo empezaron a ver las películas de terror, seguido de que la madre les metió la idea de que la casa abandonada tenía algo malvado, los niños comenzaron a interesarse por ella hasta el punto de que comenzaron a contarse historias de terror, donde la casa es la protagonista: “Me gustaban especialmente las historias sobre la casa abandonada. Incluso sé cuándo empezó la obsesión” (Enríquez, 2016: 40). La obsesión empieza cuando su mamá les mete la idea, pero después los personajes están susceptibles gracias a la casa abandonada, las historias y películas de terror que estuvieron viendo.

El momento *unheimlich* aparte de toda el aura que envuelve la casa abandonada y las reacciones de la mamá de Clara y Pablo y las historias de terror, ocurre cuando entran a la casa. Si pensamos que la casa es un lugar común y corriente y está abandonada, podemos imaginarnos que lo que los personajes van a encontrar no es otra cosa que basura, ratas y probablemente algún delincuente que toma a la casa como refugio; sin embargo, eso no es lo que ven los personajes.

Ellos se encuentran con una casa completamente amueblada y con ciertas cosas que los desconciertan:

Recuerdo que caminamos de la mano bajo esa luminosidad que parecía eléctrica, aunque en el techo, donde debería haber lámparas, solo había cables viejos, asomando de los huecos como ramas secas. Parecía la luz del sol. [...] La casa no parecía rara por dentro. En el pequeño hall de entrada estaba la mesa del teléfono. [...] La casa se sentía más grande de lo que parecía desde fuera. Y, zumbaba, como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes. [...] La sala siguiente, el living, tenía sillones sucios, de color mostaza agrisados por el polvo. Contra la pared se apilaban estantes de vidrio. Estaban muy limpios y llenos de pequeños adornos, tan pequeños que tuvimos que acercarnos para verlos. [...] Al principio no supe que estaba viendo. Eran objetos chiquitísimos, de un blanco amarillento, con forma semicircular. Algunos eran redondeados, otros más puntiagudos. No quise tocarlos. —Son uñas— dijo Pablo. [...] En el siguiente estante, el de más arriba, había dientes. Muelas con plomo negro en el centro, como las de mi papá, que las tenía arregladas; incisivos, como los que me molestaban cuando empecé a usar aparatos; [...] Un libro de medicina, de hojas brillantes, abierto en el suelo. Un espejo colgado cerca del techo, ¿quién podía reflejarse ahí? Una pila de ropa blanca (Enríquez, 2016: 44).

La descripción de la casa hecha por Clara nos puede dar ciertas pistas. En primer lugar, la casa no estaba del todo abandonada. Si estuviera abandonada, los delincuentes se hubiesen dedicado a saquearla, y si no la hubiesen saqueado, entonces sí presentaría rasgos de haber sido abandonada por muchos años. Sin embargo, Clara nos explica que su *hall* o su recibidor no era demasiado diferente al suyo e incluso hay un teléfono. Y hay varios aspectos que hacen ver al lector que la casa no se encontraba, al menos por dentro, en condiciones deplorables, incluso lo de la pila de ropa blanca nos puede hacer inferir que la casa sigue habitada, aunque por supuesto, cabe la interpretación de que todo lo que ellos ven dentro, sea producto de su imaginación, es decir, como han estado viendo películas de terror puede que ellos estén predispuestos a ver lo que su imaginación quiere que vean.

Es imposible pasar de largo la descripción de la casa que nos ofrece Clara, no sólo porque nos da pistas de que la casa sigue habitada, sino porque también nos hace pensar que los habitantes de la casa están practicando rituales o bien, practican brujería o algo por el estilo. Nos podemos imaginar eso, porque lo que encuentra son frascos con uñas, ropa blanca que puede usarse en un laboratorio y por supuesto, el libro de medicina. Por un instante podemos pensar que la casa es de un médico o algo parecido, pero ¿por qué un médico tendría frascos con uñas?

Se puede percibir que la casa es un ente vivo y que hay algo maligno dentro de ella. Los personajes lo saben antes incluso de entrar; primero, porque la casa les comenzó a hablar tanto a Adela como a Pablo mucho antes incluso de que la visitaran y segundo cuando ya salen, Clara se percata de que la casa era una “máscara” de algo más, de algo que habitaba la casa: “Recuerdo que los escuche decir “máscara”, no “cáscara”. La casa es una máscara, escuché” (Enríquez, 2016: 45). De igual forma se reitera la idea de que la casa es un ente vivo ya que cuando entraran, las luces se prenden, y las cosas que Pablo tenía en la mochila habían aparecido esparcidas por el pasto: “las herramientas estaban desparramadas sobre el pasto seco del jardín; mojadas, brillaban en la noche. Alguien las había sacado de la mochila. Cuando nos quedamos quietos un minuto, asustados, sorprendidos, alguien cerró la puerta desde adentro. La casa dejó de zumbar” (Enríquez, 2016: 45).

Clara hace hincapié en la palabra *alguien* porque, aunque no haya visto a nadie en particular, sabe que algo o alguien está dentro de la casa o que la casa, en suma, es un alguien. Se insiste en la idea de que la casa es un ente vivo y que los personajes lo saben; la casa resulta ser un elemento *unheimlich* dentro del cuento, ya que, además de lo que implica una casa embrujada, podemos pensar que los personajes son supersticiosos a consecuencia de las películas de terror; la casa es un elemento que se puede encontrar en la realidad común, pero al lector, los personajes o mejor dicho, la ficción le hace creer al lector que la casa está viva, cosa que en la realidad eso resultaría imposible y así lo explica Freud:

Si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objetivo (Freud, 2009: 13).

Enríquez retoma un elemento de la vida cotidiana, que en este caso es una casa abandonada, e incluso, podría decirse que el hecho de que tres niños se cuenten historias de terror es algo también muy cotidiano. En cualquier lugar esos

dos elementos pueden conjugarse. Unos niños que están siendo supersticiosos por las historias que se cuentan entre ellos mismos, por las películas que ven y las leyendas que escuchan en su comunidad. Sin embargo, el lector se encuentra con el elemento *unheimlich* cuando la casa ya no es solamente una casa, sino que ha sido exaltada hasta el punto de romper con la realidad ficcional y se convierte en una casa viva y por supuesto, con otro de los elementos importantes del cuento: la desaparición de Adela.

Cuando los personajes del cuento entran a la casa abandonada, se dan cuenta que la casa está viva y que presenta características en las que el abandono no está presente como la luz y otras cuestiones que anteriormente ya se citó. Lo importante en este subcapítulo es observar qué es lo que sucede con Adela. Clara, la narradora, cuenta que Adela sencillamente desapareció. La casa se la tragó entera:

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 (Enríquez, 2016: 45).

La casa reclamó el cuerpo y el alma de Adela, aunque los adultos y las autoridades nunca creyeron esa historia porque cuando revisaron la casa nada de lo que los niños les explicaron existía. Por dentro no había nada más que ruinas, ni las uñas ni el teléfono, ni el *hall* ni mucho menos luz. La casa efectivamente era una “cáscara”, ¿qué fue entonces lo que se llevó Adela?

Pablo y Clara aseguran que, efectivamente, lo que se llevó a Adela fue la casa y lo que ahí habitaba o la misma casa se la tragó, ¿pero por qué a Adela y no a Pablo o a Clara? Tal vez porque Adela era el elemento que rompía con el orden normativo de los dos hermanos. Adela no encajaba con ellos, ella era rica, y era un monstruo; ellos eran clase medieros, y eran “normales” porque sus cuerpos no presentaban ninguna anormalidad, la casa no podía tragarse a alguien normal, sino a una desviación como Adela.

La casa cumple un rol femenino de acoger al sujeto, pero también de devorarlo físicamente. O incluso de homologarlo a lo femenino, castrarlo. También agregamos que el tópico del doble, en la escena del personaje frente al espejo, actualiza el conflicto interno del personaje. En este caso se trata de dos opciones: la decadencia del cuerpo, lo material (lo físico); frente a lo inmaterial del alma (lo metafísico). Aquí,

el espacio cerrado de la casa asociado a la protección se ve trastocado para convertirse en espacio de protección y de muerte del sujeto (Honores; 2010:78).

La casa, entonces, cumple con su cometido en su calidad de “casa embrujada”: se traga a uno de sus visitantes. Devora a Adela porque esa es tal vez la única manera de mantener el orden normativo. Se traga al personaje que presenta decadencia y monstruosidad corpórea, y no a los otros, que son normales.

Con la desaparición de Adela el orden trastocado llega a su punto máximo. La casa que debería ser una casa abandonada solamente, la cáscara de un hogar, se ve completamente rota. La casa que no es un hogar, también devora y ya no regresa lo que se devoró. En ese punto, los personajes se ven chocados con la lógica de sus padres y las autoridades. La realidad de los niños no es la misma que la de los adultos, ellos no pueden creer que a Adela se la haya tragado la casa, sencillamente la lógica no concibe que una casa, que desde su perspectiva es algo inanimado, pueda tragarse a una persona.

3.2.1.3 Lo *outsider*: el cuerpo monstruoso

Adela y Clara se hicieron amigas por dos razones: la primera fue porque Adela parecía ser una niña rica⁷ y Clara una chica si no pobre, sí de clase media⁸. Adela vivía en un lujoso *chalet* y era considerada por Clara “una princesa de suburbio” porque tenía los mejores juguetes importados que le traía su papá de Estados Unidos, las mejores fiestas de cumpleaños cada 3 de enero y la razón más importante: a Adela le faltaba un brazo.

No hay una historia exacta de como Adela perdió el brazo izquierdo; la narradora nos cuenta que Adela dice que la mordió un perro, sin embargo, su muñón no presenta ningún tipo de cicatriz que pudiese denotar que un perro fue lo que la atacó. Sus padres, por otro lado, aseguran que la carencia del brazo es un mal

⁷ “Nos hicimos amigos porque ella era una princesa de suburbio, mimada en su enorme chalet inglés insertado en nuestro barrio gris de Lanus, tan diferente que parecía un castillo, y sus habitantes, los señores y nosotros, los siervos” (Enríquez, 2016:65).

⁸ Ahí podemos notar de nuevo otro de los tópicos favoritos de Enríquez que es la diferencia entre las distintas clases sociales de la Argentina posdictadura.

congénito. En cualquier caso, ese mal congénito o el accidente que haya sufrido nunca queda precisado con claridad.

Lo interesante aquí es que a Adela no le importa no tener un brazo ni el miedo que despierta, es decir, no la hace sentir mal, ni le incomoda; al contrario, parecía que disfruta la atención extra que recibe porque le falta un brazo y eso la hace notar en su escuela y con sus compañeros:

A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas (Enríquez, 2016:25).

El comportamiento de Adela le valió para que sus compañeros de la escuela le pusieran el epítome de “monstruita”; a Adela eso tampoco le importaba, de hecho, parecía que disfrutaba toda esa situación en la que ella se encontraba: ser diferente, ser rara, que le faltara un brazo y que otros le llamaran monstruito le gustaba. Gozaba incomodando a sus compañeros. Adela es una *outsider*, lo sabe y le encanta serlo.

Adela se sabe un monstruo, sin embargo, cabe preguntar ¿por qué sus padres dicen que lo de su brazo es un mal congénito y ella se inventa un montón de historias para explicar la falta de su brazo? Es muy probable que, haya sido un mal congénito porque según Pablo su muñón no presenta ningún tipo de cicatriz, por otro lado Adela siempre está contando historias de como perdió su brazo tal vez con la intención de que sus amigos la vea más interesante, porque desde una perspectiva social, es mejor hacerse un monstruo que haber nacido uno.

Adela es una desviada, una *outsider* y un monstruo. Becker define la desviación como “el fracaso a la hora de obedecer las normas grupales” (2009: 27) y eso incluye también fracaso a la hora de obedecer las leyes de la naturaleza, la biología y la corporalidad humana. Adela es una desviada en ese sentido, su cuerpo no obedece esas leyes de la naturaleza, he ahí su monstruosidad. Desde la perspectiva de Foucault Adela es un monstruo del tipo biológico porque su monstruosidad parte de su cuerpo.

Adela, en este sentido, es una anormal, pensando que estamos frente a un cuerpo monstruoso y anormal, su cuerpo, y la falta de una extremidad,

inmediatamente se tiene que relacionar con la enfermedad porque su cuerpo no es como el de los otros; ahí, en la falta del brazo radica su diferencia con el resto del mundo. Su anormalidad es por supuesto un juicio de valor, pero aplicable desde su cuerpo desviado y que tiene profunda relación con lo que sucede en la casa: su desaparición.

3.2.1.4 Instauración del orden normativo

Adela es la única que logra poner sus propias reglas sobre la monstruosidad que ella sabe que tiene, no es una interferencia en su vida cotidiana, ni siquiera el repudio que sus compañeros de escuela sienten hacia ella pareciera importarle en lo absoluto. Ella es la que mete a Pablo y a Clara en su mundo, un mundo lleno de lujos, pero también los mete a lo *outsider*. De alguna manera, por ella (quien fue la que empezó con la idea de las películas de terror) se metieron a la casa abandonada.

“Adela logra poner sus propias reglas. Tal vez no hay un orden simbólico restablecido. Nunca intentan entregar la idea ni nada Pablo cae en el punto culmine del proceso, Clara pervive y Adela irrumpe el orden y el caos” (Reyes, 2018:26). Efectivamente, pareciera que, en este cuento solamente, no se restablece el orden. Aunque al principio Adela mete a sus amigos en su “mundo simbólico” el hecho de que Adela haya sido abducida por la casa, rompe el orden normativo de las cosas y del mundo tanto de los adultos como el de los niños.

Al final, ni Pablo ni Clara logran restablecer su orden simbólico. Para ambos hay consecuencias innegables. Clara mantiene pesadillas: “Los sueños de Adela son todos distintos, pero nunca falta la lluvia ni faltamos mi hermano y yo, los dos parados frente a la casa abandonada, con nuestros pilotos amarillos” (Enríquez; 2016:46); y Pablo se suicidó a los 22 años: “Mi hermano se volvió loco igual. Se suicidó a los veintidós años. Yo reconocí el cuerpo destrozado. [...] El siempre soñaba con Adela: en sus sueños, nuestra amiga no tenía uñas ni dientes, sangraba por la boca, sangraban sus manos” (Enríquez; 2016:58).

Clara es la única que permanece en su orden normativo y en su mundo, de tener un cuerpo monstruoso, termina siendo una leyenda “Otra, más pequeña, escrita con fibra, repite el modelo de una leyenda urbana: hay que decir Adela tres veces a la medianoche, frente al espejo, con una vela en la mano” (Enríquez, 2016: 58). Pero sus amigos pierden la cordura y nunca lo aceptan. Clara, de alguna manera, logra sobrevivir, sin embargo Pablo no, y mucho menos los papás de la narradora que tuvieron que mudarse de colonia.

El hecho de que nunca se haya sabido qué fue lo que pasó en realidad con Adela nos lleva de nuevo a la tradición de las casas embrujadas donde pareciera que es una característica desaparecer a las personas que visitan o bien, habitan la casa: “la clave fantástica del relato se cumple al no resolverse el hecho insólito, pues nos queda la duda de si se trató de un sueño o de un hecho real o fáctico, comprobable en la ficción” (Honores, 2010:78). Así pues, la desaparición de Adela nunca se nos aclara incluso los personajes adultos no entran en el universo anormal de la desaparición de Adela, nunca creen que la casa se la haya tragado.

3.2.2. “Bajo el agua negra”

En el cuento “Bajo el agua negra” Enríquez nos lleva de la mano de nuevo a una fuerte denuncia social desde dos perspectivas: la primera: la pobreza que dejó la dictadura a los argentinos de las comunidades más alejadas de la ciudad, y que funciona como un *leitmotiv* dentro de la narrativa; el segundo término es algo que sólo en este cuento se ve muy marcado: la denuncia ecológica. Todo lo anterior desde la monstruosidad física y por supuesto, sin dejar de lado lo *unheimlich*.

3.2.2.1 El monstruo de las profundidades del mar

“Llamadme Ismael”: así comienza una de las obras cumbre de la literatura inglesa; una de las novelas más importantes en la historia de la literatura y un hito de la literatura náutica y los monstruos proveniente de las profundidades del mar: *Moby Dick* de Herman Melville. En esa novela, el mar resulta un personaje igual de importante que Ismael, el Capitán Ajab e incluso el cachalote o la bestia, como muchas veces es aludido. Este libro retoma un tópico que se ha tratado mucho en la literatura: el monstruo de las profundidades. En *Moby Dick* es, por supuesto, el cachalote, y aunque sabía a lo que se enfrentaban Ajab no descansó hasta cazarlo y exterminarlo.

La tradición del monstruo en las profundidades proviene de la idea y la concepción del mar y el agua. El mar es un elemento que asusta por su inmensidad, pero también fascina por su belleza. El miedo que se tiene al agua es un miedo atávico; desde principios de la humanidad, el mar ha sido fuente de miedo, por sus profundidades insondables a los que el ser humano no puede acceder. Pero también es un sinónimo de vida. No sólo por la frase ya hecha de “el agua es vida” sino porque, de hecho, se cree que los seres humanos provenimos del agua.

“Podemos decir sin temor a equivocarnos que nuestra madre es el mar, la mar. ¿Es por esto porque sentimos esa atracción irrefrenable, inconsciente de acercarnos al agua?” (Nebreda, 2017:4). Se tiene la percepción de que el agua fue el inicio de la vida por sus diversas moléculas y su variable desarrollo. La molécula,

con el tiempo, se fue convirtiendo en animales invertebrados hasta que se volvieron peces y animales con espinas (Nebreda, 2017:3). El agua es, en suma, un caldo de cultivo propicio para la creación de la vida y también la muerte. El mar es una seducción atávica inherente al ser humano porque en él está el principio de la vida, pero también el peligro de su final.

Una de las partes más importantes en la tradición de la literatura náutica es lo que habita dentro del mar, ya sea un barco pirata como *La historia de Davy Jones* de Elizabeth Walter —cuya adaptación fue realizada por Disney en el 2006 con el nombre de *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*—o bien un monstruo que provenga de las profundidades del mar como el cachalote de Melville o si nos remontamos un poco a los mitos, podemos encontrar la historia del Kraken y muy particularmente la leyenda del lago Ness.

“Los monstruos marinos, las criaturas abismales que acechan a los barcos y marineros cuya osadía o irresponsabilidad les empuja a perderse aguas adentro, son materia recurrente a en la literatura náutica” (Nebreda, 2017:9). El cuento “Bajo el agua negra” tiene tintes de literatura náutica porque retoma el miedo ancestral de la profundidad del agua y el monstruo que habita en sus entrañas. Si bien no hay marineros ni barcos, y no es lo que se dice un mar sino una especie de río o riachuelo, el agua es un elemento de vital importancia en el cuento, de hecho, podría decirse que es también un personaje. Sin embargo, lo que lo acerca mucho más a la tradición de la literatura náutica es el monstruo, o bien ese “algo” que habita dentro de su insondable profundidad.

Aunque, particularmente el cuento habla de un riachuelo podemos utilizar la simbólica del mar, porque estamos frente a un texto que retoma la literatura náutica. Entonces el mar es “símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos [...]. Pero surgen monstruos de sus profundidades: imágenes de lo subconsciente” (Chevalier, 1969:1461). Entonces, el mar se caracteriza por sus profundidades insondables. Enríquez retoma la simbólica de todos estos derivados y la concentra en un riachuelo que funciona dentro del cuento y su contexto, porque el mar, por sus grandes dimensiones, no se puede encontrar en un pequeño pueblo de arrabal.

Y en este caso, en el agua converge toda la simbólica marítima, sobre todo porque, dentro de sus confines se encuentra el mal, un monstruo que se traduce en la contaminación.

Enríquez retoma la tradición del monstruo de las profundidades marítimas, pero lo traslada a la cotidianidad y a la modernidad de la posdictadura: la contaminación. La contaminación, en este caso, podría decirse que es un monstruo moderno que habita en las inmediaciones de los ríos, los mares y los riachuelos, teniendo mayor predominio en aquellos lugares donde con trabajos da la luz del sol, es decir, lugares marginados por la sociedad; lugares que están en las inmediaciones de las ciudades y, sobre todo, comunidades donde la pobreza, la delincuencia y la soledad son una constante.

La pobreza y la marginación social son un *leitmotiv* dentro de la narrativa de Enríquez; sin embargo, en el cuento en cuestión se maneja el tema de distinta manera; tal vez, en este caso de una forma mucho más universal, ya que la contaminación del agua puede estar en cualquier sitio y afecta a todo el mundo. No sólo son las calles llenas de drogadictos y vagabundos de Constitución que afecta particularmente a uno de los personajes, sino que, en este cuento, la marginación social va mucho más allá. Toca uno de los temas más delicados de la modernidad que es la contaminación de los mantos acuíferos y cómo esa contaminación va mermando la calidad de vida de sus habitantes y los va transformando.

3.2.2.2 Lo *unheimlich*: evocación de Cuthulhu

Así pues, el narrador construye lo *unheimlich* desde la cotidianidad en la que vive el personaje principal: Marina Pinat. Desde un principio nos va introduciendo a la vida cotidiana de esta mujer. Ella es fiscal y aunque sabe que en la villa y sus inmediaciones pasan cosas raras, como el abuso de las autoridades policíacas y la contaminación de sus aguas; el narrador va preparando un terreno mucho más pantanoso para la protagonista.

Se sabe que las aguas que rodean la Villa están contaminadas, lo sabemos porque desde un principio Marina nos cuenta que ayudó a ganar una demanda a

una de las fábricas que usaba el riachuelo como tiradero: “Menos de un año atrás, su investigación había ayudado a que un grupo de familias que vivía cerca de una curtiembre le ganara un juicio a la fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua” (Enríquez, 2016: 90). Y aunque la contaminación no es lo siniestro, sí contribuye a su construcción.

Cuando pensamos en agua contaminada, es evidente que estamos frente a infecciones, y la anoxia; sin embargo, no es factible pensar que dentro de esa agua hay otra cosa. Cuando digo otra cosa me refiero a lo que implica la contaminación de un riachuelo, y a la muerte de los seres vivos que habitan el agua, por ejemplo, peces y demás animales acuíferos; por lo tanto, es tan importante la simbólica del mar, ya que ahí se conjugan la vida y la muerte.

Pareciera que el agua del riachuelo además de estar contaminada, hay algo dentro de ella que, ciertamente, está protegido por las paredes de la villa y sus habitantes. Es decir, sus habitantes saben lo que hay en el agua, por eso se han recluso. Ese algo tampoco es del líquido que hace mutar a los habitantes de la Villa porque pareciera que se han acostumbrado a vivir con las mutaciones y las enfermedades. Sino que es un algo mucho más maligno que hace que del agua surja un ser viviente: “La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte” (Enríquez, 2016: 171).

Por supuesto, Mariana Enríquez retoma otro tópico de la literatura fantástica y de terror, que es el zombie. Suena a cliché por que en los últimos años tanto la literatura contemporánea así como la industria cinematográfica y televisiva han utilizado este recurso, sobre todo, al *zombie*, en una concepción moderna y metafórica que representan los miedos de la sociedad y sus problemas actuales: “En efecto, con el monstruo no abordamos directamente nuestros miedos o deseos, sino que éstos son traducidos mediante metáforas que relacionamos tanto con las cualidades del monstruo como con el conjunto de la narración” (Ferrero, 2011); Enríquez le da otro tratamiento a este tópico, en ningún momento se utiliza la palabra *zombie* pero podemos inferir que también trata ese tema cuando sucede lo de Emanuel.

La narradora nos cuenta que sus colegas policías se han dedicado a amedrentar a los jóvenes de la Villa solamente por diversión. Eso a Marina le molesta profundamente y decide encararlos cuando se entera del caso de Emanuel: “¿Cuántas veces había presenciado la misma escena? ¿Cuántas veces un policía le negaba en su cara, y frente a toda evidencia, que había asesinado a un adolescente pobre? Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes a veces por brutalidad” (Enríquez, 2016: 88). Marina sabía perfectamente que los policías se dedicaban a matar a los jóvenes pobres, porque precisamente su condición de pobreza y marginalidad los hace vulnerables frente a la autoridad de la policía.

Así pues, la policía lejos de protegerlos, los asesinan, o contribuyen a la muerte de los jóvenes, como en el caso de Yamil Corvalán que “apareció a un kilómetro del puente. A esa altura, el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad” (Enríquez, 2016:89); o mucho más particularmente el caso de Emanuel cuyo cuerpo no fue encontrado como fue con Yamil y que según respecto a Emanuel: “El cuerpo de Emanuel no había aparecido. Pero sus padres aseguraban que esa noche había salido con Yamil” (Enríquez, 2016: 89).

Lo que sea que haya dentro del agua hizo que Emanuel, volviera a la vida, como posteriormente lo menciona la drogadicta que va a ver Marina: “ –Algunos saben que salió del agua el Emanuel. –¿Salió la noche que lo tiraron? –No, por eso vine. Salió hace un par de semanas. Volvió hace repoco” (Enríquez, 2016:91). Lo que sea que haya en el agua contaminada, hace que los muertos revivan, se vuelvan zombies.

El elemento *unheimlich* no es en sí el hecho de que se vuelvan zombies, no en sí que Emanuel se haya vuelto zombie, sino lo que lo convirtió en eso, lo que lo regresó a la vida, ese misterio que nadie sabe que es pero que los habitantes de la villa sospechan; lo *unheimlich* es lo que habita en el agua que tampoco es la contaminación que ya sabemos que tiene. Sino algo mucho más oculto:

Unheimlich, dirá Schelling, es «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado». En este aforismo el sentido de *Unheimlich* se superpone al segundo sentido de heimlich. Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro

aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito (Trías, 2011).

Todo lo que habita en el agua del riachuelo debería permanecer oculto, porque no es normal que la gente, después de haber muerto ahogada, resucite. Lo *unheimlich*, es entonces lo que se supone que está dentro del agua. Puede ser un monstruo, pueden ser las sustancias químicas de la fábrica de pieles, o bien, puede ser algo mucho más maligno como algún conjuro o una invocación que habita dentro de las aguas residuales: “Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! ¡Hasta llenaron el río de barcos! ¡Los dejaron estancados ahí”. (Enríquez, 2016: 97). Sea lo que sea, debería permanecer oculto por su naturaleza maligna, sin embargo, sale a la luz, porque tanto Emanuel como Yamil reviven. Cabe destacar que el cuento “Bajo el agua negra” es un guiño a un cuento clásico de la literatura de terror: “La llamada de Cthulhu” de Lovecraft. Esto es importante, porque eso explica perfectamente el culto al ídolo —al menos apelando a la intertextualidad del texto— y si vamos un poco más allá, podemos inferir que lo que hay dentro del agua negra, un agua pantanosa, es Cthulhu o un monstruo creado por Enríquez en conmemoración a Cthulhu, precisamente por eso, los mutantes dicen casi como mantra “En su casa el muerto espera soñando”. Y a los alrededores de la villa está la siguiente inscripción: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAUTHTHRODOG, porque, tanto el mantra, como esas inscripciones ininteligibles remiten inmediatamente al cuento *La llamada de Cthulhu* de Lovecraft: “En su morada de R’lyeh el difunto Cthulhu espera soñando” (Lovecraft: 2005: 525), que sin la traducción sería lo siguiente: Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn un idioma, en un primer término parece ininteligible, hasta que en el cuento.

El culto a ese Dios es lo que transforma y recrea el mundo normativo de los habitantes de la isla; ya que, como rompen el mundo normativo de donde provienen tanto Francisco como Marina, ellos crean otro con sus propias reglas. La isla es un micro-universo donde los mutantes son aceptados y el monstruo que vive debajo del agua, así como el culto al dios pagano. Sin embargo, en ese micro-universo no

hay cabida para el padre Francisco ni la fiscal Marina porque ambos representan instituciones sólidas: la religión y el estado; gobierno terrenal y supraterrrenal.

Los desviados, los *outsiders* de la isla se convierten en los normales. Ellos mismos normalizan lo que están viviendo, y tanto Francisco como Marina que por cierto, son la minoría, se convierten en los desviados: “Toda desviación del tipo específico o, con otras palabras, toda particularidad orgánica que presenta un individuo, comparado con la gran mayoría de los individuos de su especie de su edad, de su sexo, constituye lo que podemos llamar una Anomalía” (Canguilhem, 1970: 98); Marina y Francisco son los que se convierten en *outsiders*, y es así como el mundo normativo se transforma. El mundo que se normaliza implica a los habitantes de la isla. Como Francisco no pudo con eso, él, en su condición de *outsider* se suicida y Marina sale huyendo de la Isla: “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” (Enríquez, 2016: 99). Son los habitantes de la isla los que, desde su perspectiva se convierten en los normales, por supuesto, dentro de esa parte donde están los mutantes.

3.2.2.3 Lo *outsider*: monstruos, mutantes

Así pues, en el cuento “Bajo el agua negra” podemos encontrar un tipo de monstruosidad que acompaña la idea de *outsider* y desviado que se ha estado trabajando. Independientemente de los zombies que ya mencioné en el apartado anterior, la monstruosidad que hay en el cuento en cuestión es una especie de mutación a consecuencia del contacto con las aguas residuales de la Villa del Puente Moreno; esta mutación entraría en la categoría de enfermedad.

“Estar enfermo es un concepto general de no valor que comprende a todos los valores negativos posibles” (Canguilhem, 1970: 88). La noción de enfermedad o el hecho de saberse enfermo y que otros lo sepan inmediatamente te acerca a una especie de cúpula donde evidentemente ya no eres normal, la enfermedad te convierte en un *outsider*, en un marginal que no es bienvenido por la sociedad. Ya que la sociedad desvaloriza a los enfermos, los vuelve indeseables.

Es importante recordar que la enfermedad los convierte en *outsiders* ya que según Becker “la desviación no es una cualidad del acto que la persona comete, sino una consecuencia de la aplicación de reglas y sanciones sobre el “infractor” a manos de terceros” (2009: 28). Si pensamos que las reglas las ponen la mayoría en este caso, la norma sería la salud, si no existe esa salud, los sanos son los que ponen la infracción a los enfermos. Así que la enfermedad de los mutantes hace que se puedan considerar *outsiders* porque la mutación no es una condición normal al menos vista por personas que no viven en la Villa, personas como la fiscal Marina.

Ella, cuando ve a los habitantes de la villa, se siente en shock; si bien sabe que en ese lugar hay muchas cosas que no se conocen afuera de la villa, como los mutantes, no se percibe que los vea como algo natural; ella sabe que son una enfermedad, son mutantes y no provienen de la naturaleza:

Había sido un extenso y complejo juicio penal por daños: los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban los brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de los felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. No recordaba el nombre de los médicos, algo confundidos, le habían dado a ese defecto de nacimiento. Recordaba que uno de ellos lo había llamado <mutaciones> (Enríquez, 2016: 90).

Foucault (2006: 68) explica que el monstruo tiene dos vertientes, una noción jurídica y otra noción médica. La que nos interesa es la noción médica, ya que un monstruo médico es aquel que tiene una deformidad, una lisiadura, o, en fin, un defecto físico como si le faltara algún órgano, o bien, que de alguna manera se encuentre defectuoso. El autor asume que en la monstruosidad física se podría observar una mixtura entre dos especies lo cual es relevante en este caso, ya que los mutantes del cuento tienen ventosas y características que podrían acercarse tanto a animales acuáticos como a mamíferos del tipo felino:

Era uno de los chicos deformes. Lo reconoció de inmediato, cómo no distinguirlos. Con el tiempo, esa cara que de bebés había sido fea se había vuelto todavía más horrible: la nariz muy ancha, como la de un felino, y los ojos muy separados, cerca de las sienes [...]. Los dedos tenían ventosas y eran delgados como colas de calamar. (¿o eran patas? Siempre dudaba de cómo llamarlas). El chico no se detuvo a su lado. Siguió caminando hasta la parroquia, como si la guiara (Enríquez, 2016: 95).

Otro punto es que esa monstruosidad de alguna manera es aceptada por sus habitantes. Es decir, los mutantes son parte de la Villa y todo el mundo lo sabe, lo sabe la fiscal, pero también lo saben sus habitantes y no hay extrañeza sobre la existencia de esos monstruos. Al contrario, lo normalizan, porque los habitantes de la Villa ya están acostumbrados a que haya mutantes conviviendo con ellos. La normalización de las mutaciones proviene, tal vez, de que se les considere una enfermedad, no tanto una monstruosidad.

Los mutantes tienen una desviación, sin embargo, las desviaciones se clasifican por gravedad y su complejidad creciente, es decir, entre más grave sea esa desviación, más difícil y complejo resultará para los demás aceptarla (Canhuilhem, 1970: 99). Como en este caso, los mutantes padecen una patología, los habitantes de la Villa no lo ven como una anomalía imperdonable, solo son desviados y los aceptan porque una patología, con el tiempo se puede normalizar. Situación opuesta con lo que sucede posteriormente con los zombies.

Cuando los habitantes de la Villa saben que Emanuel sale del agua después de haber muerto se asustan y salen corriendo alejándose de él: “Emanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa y algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron” (Enríquez, 2916: 92). Esa desviación se podría considerar mucho más grave que el hecho de ser un mutante. La condición de *zombie* o de resucitado va mucho más allá de una patología, sino más bien podría ser el resultado del monstruo que habita en el agua negra, de una suerte de maldición, de algo que trastoca el orden normativo de la vida y la muerte.

3.2.2.4 Instauración del orden normativo

La restitución del orden normativo se percibe desde que los habitantes de la Villa aceptan a los mutantes como una patología que, aunque incomoda, se asume. Pero la restitución es mucho más clara con el caso de la murga o la procesión. Tenemos tres elementos a tomar en cuenta, que son los tres tipos de monstruos que hay en el cuento: el monstruo de las profundidades del agua, los mutantes y los zombies.

Todos ellos son conjugados por un hilo conductor que no es revelado hasta el final del cuento que es la procesión y el culto a un ídolo pagano: “El ídolo —porque eso era, se dio cuenta Marina —debía ser reciente, porque no había olor a carne podrida en la iglesia. Esa cabeza estaba fresca” (Enríquez, 2016: 96).

Los habitantes de la Villa, entonces, además de ser marginales por la pobreza en la que viven, y por las enfermedades resultantes de la contaminación del agua, son creyentes de una especie de secta. Marina lo presiente desde un principio, sin embargo, piensa que es una murga: “Era la murga⁹, estaba segura. La villa tenía una murga tradicional y siempre festejaban el carnaval”. (Enríquez, 2016: 96). Marina se da cuenta que lo que está presenciando no es un carnaval propio de la Murga, donde si bien es un carnaval pagano, también veneran a Cristo. Sino que lo que estaba presenciando era otro tipo de culto.

Posteriormente, se lo confirma el padre cuando ella va a la iglesia y la encuentra casi destruida. El hecho de que, en una Villa, dónde normalmente se venera a Cristo y una iglesia es parte fundamental tanto en su construcción social como cultural, y de pronto, que esa iglesia haya perdido feligreses, es una forma de romper el orden normativo: “El edificio ya no era una iglesia. Nunca había tenido bancos de madera ni un altar formal, apenas sillas y una mesa desde donde el cura Francisco daba las esporádicas misas. Pero ahora estaba completamente vacío con las paredes llenas de grafitis que replicaban las mismas letras del exterior” (Enríquez, 2016: 96).

De igual forma, el hecho de que Francisco, el sacerdote, se encuentre borracho dentro de la iglesia, contribuye a la ruptura del orden y la normatividad. No se espera que un sacerdote se emborrache, al contrario, de él se espera que sea un modelo. Sin embargo, en el cuento, Francisco se nos muestra completamente desquiciado y cansado, de alguna manera se da cuenta que él, como persona normal, no puede entrar en el mundo *outsider* de la villa: “El cura estaba demacrado y sucio, con la barba demasiado crecida y el pelo tan grasoso que parecía mojado, pero lo más impactante era que estaba borracho y el olor a alcohol le salía por los

⁹ La murga es una suerte de carnaval originario de Uruguay y países caribeños (El observador, 2019)

poros; cuando entró en la iglesia fue como si derramara una botella de whisky sobre el suelo mugriento” (Enríquez, 2016: 96).

El hecho de que Marina vea a Francisco de esa manera, contribuye a acrecentar el terror que ha sentido desde el momento en que entró a la Villa, aunque, la fiscal se sigue aferrando a una explicación lógica sobre lo que ve ahí; por lo tanto, ella sigue pensando que “presenció” una murga, que es cosa común en los barrios bajos, sin embargo, Francisco le dice que no, que eso no es una murga sino otro tipo de culto.

—Lo intenté, ¡lo intenté! Pero no se puede salir, Vos no vas a salir tampoco. Ese chico despertó lo que dormía debajo del agua. ¿No los escuchás? ¿No escuchás los tambores de ese culto de muertos? —Es la murga. —¿La murga? ¿te suena a murga? —Estás borracho ¿Cómo sabías que esa chica estaba embarazada? —Eso no es ninguna murga (Enríquez, 2016: 97).

Cuando Francisco le dice a Marina que él intentó salir, pero no pudo y que lo mismo sucedería con ella, significa que Francisco se niega a entrar al mundo de la Villa; precisamente por eso, toma la decisión de suicidarse. Como sabe perfectamente que él, siendo la figura cristiana, no puede pertenecer a la murga y entiende que los mutantes son algo antinatural no tiene cabida en la Villa; por otro lado, tampoco puede salirse porque, aunque Marina lo intenta sacar, Francisco tiene la certeza de que ya no puede salir. Sabe demasiado, ha visto demasiado, sin embargo, no puede pertenecer a los habitantes de la Villa, por eso se suicida: “Y entonces dejó de apuntarle, bajó el arma y con un movimiento enérgico volvió a subirla, se la metió en la boca y disparó” (Enríquez, 2016:98).

Ni Francisco ni Marina pueden pertenecer a la gente de la Villa, porque son *outsiders*: son adoradores de algún tipo de culto pagano o incluso se puede pensar que es vudú. Francisco le dice dos puntos clave a Marina antes de su suicidio. “Sabes qué quiere decir “Emanuel”? Quiere decir “Dios está con nosotros”. De qué Dios estamos hablando es el problema”. (Enríquez, 2016:97)”. Y “Pero el chico deforme, que se había quedado en un rincón de lo que había sido la iglesia y dijo: —En su casa el muerto espera soñando. —¡Es todo lo que dicen estos retrasados —gritó el cura!” (Enríquez, 2016: 96).

3.2.3. La normatividad y la instauración del orden normativo en Adela y los mutantes de la villa

Adela es la única que, se podría decir, restablece el orden simbólico, pero solamente de ella. Ella, sabiéndose *outsider* y monstruosa, restituye su mundo simbólico al ser abducida por la casa embrujada. Sin embargo, ni Pablo ni Clara ni los otros personajes logran esa restitución. Nadie cree lo que sucedió en la casa y Pablo no puede seguir viviendo con lo que vio y vivió, por eso se suicida.

En *Bajo el agua negra*, los *outsiders* que al principio son los habitantes de la villa, sí logran una restitución del orden simbólico; ellos se convierten en los normativos, imponen sus propias reglas, por eso, la multitud en el culto al dios pagano. Sin embargo, para que el orden normativo se restituya, fue necesario que Francisco como persona “normal” se suicidara, y Marina saliera huyendo de la isla. Ellos se tienen que ir de ese microuniverso que es la isla porque de esa manera, los habitantes de la isla pueden normativizarla e imponer sus propias reglas.

3.3. Hacia una estética de lo *unheimlich* en “Las cosas que perdimos en el fuego”

En este subcapítulo analizaré el cuento homónimo del libro “Las cosas que perdimos en el fuego”; se parte de la idea de que las mujeres fueron quemadas desde la Edad Media y en la época moderna ellas siguen siendo quemadas por sus esposos y novios por el simple hecho de ser mujeres. De igual manera, se recalca que el hecho de que las mujeres comiencen a quemarse a sí mismas es una suerte de apropiación de su cuerpo, y de toma de decisiones; de esa manera, las mujeres del cuento reconstruyen una estética, y podría decirse, que un nuevo estereotipo: las mujeres quemadas son hermosas, en otras palabras, crean una estética de lo siniestro, creando, con esa estética, una nueva normatividad.

3.3.1 Lo *outsider*: quema de brujas

Desde la Edad Media las mujeres fueron estigmatizadas y quemadas literalmente en leña verde cuando se creía que eran brujas o estaban emparentadas con el Diablo; las mujeres que fueron acusadas de brujería se dedicaban a otros oficios muy alejados del culto a Satanás, por ejemplo, muchas de ellas eran médicos que ayudaban a la gente de su comunidad (Sánchez, 2017: 94).

Precisamente su condición de médicos fue lo que las convirtió en mujeres acusadas de brujería, ya que se creía que la medicina y el hecho de curar a la gente era un poder que sólo Dios o el Diablo concedía:

En el imaginario, se propagó la idea que los médicos eran una extensión del diablo, el hijo de la bruja y, por qué no, de la bruja misma. Él era el único que se adueñaba de las almas y de sus cuerpos, ella era quien conocía los remedios que procedían de las plantas, la encargada de curar y de consolar ante la muerte (Sánchez, 2017: 95).

La idea de la mujer como bruja proviene, entonces, de un imaginario colectivo que, si bien está relacionado con el conocimiento médico, también tiene una fuerte relación con la otredad del sexo visto desde la perspectiva masculina y por supuesto, el pecado carnal visto desde el cristianismo.

Tanto la institución cristiana como los hombres veían el peligro en la emancipación de las mujeres; aunque, fue la iglesia la que las asedió acusándolas de brujería. El origen de ese acoso proviene de la transición del Imperio Romano y el cristianismo, sin embargo, según Michelet (en Sánchez, 2017: 95), la aparición de las brujas corresponde particularmente a dos concepciones: “En particular, con los griegos y los romanos, quienes daban cabida a las diferentes deidades, permitían e incluían antagonismos entre ellos. El Cristianismo construyó una batalla para extirpar cualquier antagonismo con su deidad suprema”. La concepción de una lucha perpetua entre el Dios y el Diablo, parecía que también se librara en la tierra, y eran las mujeres, las enviadas del Diablo que se dedicaban a conspirar contra el hombre para llevarlos al pecado (Sánchez, 2017: 96).

Una de las cuestiones por las que se estigmatizó a la mujer, además de lo ya mencionado sobre la medicina, fue el placer. Como el placer era considerado pecado y las mujeres producían placer en el cuerpo masculino, entonces, las mujeres tenían que ser destruidas para purificar al varón.

Los placeres extirpados del cristianismo animarán la desolación de dicho periodo, placer es pecado, pecado es el diablo. La mujer es cercana a la naturaleza, es proclive a la tentación, a ceder a sus placeres, a sus tentaciones, a materializar al diablo en el mundo (Sánchez, 2017: 96).

Así pues, las mujeres tenían prohibido estar cerca de la nobleza y los señores feudales, ya que podían llevarlos a la perdición.

La bruja reunía dos posiciones encontradas, por una parte, era la estigmatizada por la Iglesia, por la Santa Inquisición, perseguida, obligada a esconderse y, por lo tanto, sobre quien recaía una prohibición para que se acercaran a ella, para que la buscaran. La calificaban como un alma violenta, perversa, ávida de venganza, maléfica, capaz de utilizar su poder para satisfacer sus odios, impura. Sin embargo, iban a ella, era la confesora de aquellos excluidos de la cristiandad, excluidos en tanto miserables (Sánchez, 2017: 96).

A pesar de que su calidad de “bruja” las excluía de una alta sociedad, como la nobleza, también se recurría a ellas, porque en la “bruja” se encontraban la cura, los brebajes; mentían y manipulaban la verdad, pero también se podía recurrir a ellas para saber los secretos de todo el pueblo. En suma, las mujeres a las que se les ponía el epítome de “brujas” eran mujeres sabias, con conocimiento en medicina; eran parteras, o bien, eran mujeres solas, sin la “protección” de un hombre; ya fueran ancianas o jóvenes, pero rompían con la idea de mujeres sumisas que se dedicaban al hogar: “En una sociedad en la que la designación de roles sociales para las mujeres era muy rígida (eran madres, esposas, monjas o prostitutas), las mujeres que se salían de estas categorías eran vistas como “brujas” (Martínez, 2019) ya que rompían con los cánones establecidos de la época.

La quema de brujas representó algo que durante muchos años ha estado presente en la sociedad: el repudio, el odio hacia la mujer. Por supuesto, la mujer ya no es vista como la bruja que se pensaba en la Edad Media, ahora la mujer es también peligrosa porque se sale de los estereotipos del *deber ser* femenino. Estamos frente a los llamados patrones normativos y estereotípicos que forman y deforman a la sociedad preponderante. Son normas que definen *el deber ser* tanto femenino como de cualquier categoría; mediante esas normas se aprende a ser mujer: ser mujer femenina, ser mujer de cierta edad, ser mujer con ciertas características físicas o psíquicas. Cuando esas categorías normativas no resultan

como estamos acostumbrados, por ejemplo, si una mujer no parece mujer, o una mujer parece hombre o viceversa, el observador siente una profunda incomodidad (Limoné, 2003).

Entonces, pareciera que el comportamiento y la estética de una mujer tienen que estar apegados a los roles si es que se quiere ver como “mujer de verdad”. Según Flavia Limoné (2003), el rol femenino ha sido resumido en tres grandes tópicos: madre-cuidadora, esposa-compañera y deseable-atractiva. La mujer había sido, en el sentido de ser, en concordancia con el hombre.

En este punto se centrará en el tópico de deseable-atractiva, ya que la construcción de mujer ha estado marcada por muchos estereotipos de belleza que, si no se cumplen, la mujer no será ni deseable ni atractiva. Un estereotipo de género responde a la idea de que un hombre o una mujer tendría ciertas características físicas para ser considerado bello o aceptado socialmente:

Los estereotipos de género están constituidos por aquellas imágenes relacionadas con la imagen del hombre o de la mujer, producto de una percepción sesgada acerca de su comportamiento y actitudes. En cualquier caso, los estereotipos de género «invisibilizan» a cualquiera de los dos –hombre o mujer– y afecta la promoción de la igualdad, dificultando el usufructo homogéneo de políticas y programas que se desarrollan en el seno de las sociedades. Debido a que ha sido la mujer el miembro de la pareja más afectada por los estereotipos reflejados en los medios de comunicación, nos referiremos directamente al caso femenino, que es el que ocupa el desarrollo de nuestro trabajo (Aguaded, 2011: 116).

Tanto los medios de comunicación masivos y libros han construido un estereotipo sobre la belleza femenina y si se ve a una mujer que lo rompe, se convierte en una *outsider*, ya no es tomada en cuenta, ya que la sociedad le reprocha el no cumplir con ese estereotipo. Sin embargo, esos estereotipos, con el paso de los años, se han ido resquebrajando, la belleza femenina que ha imperado se está rompiendo poco a poco, tanto la belleza como los roles femeninos han ido cambiando, un trabajo que empezaron las brujas de la Edad Media y que se ha ido afianzando con el paso de los siglos.

La belleza femenina y su rol de pareja, amante y compañera ya no son los mismos que antaño y aunque, ya es mucho más aceptado y visibilizado el cambio, todavía se pueden vislumbrar que los estereotipos siguen siendo algo muy común, tanto en hombres como en mujeres, pero sobre todo el estereotipo recae mucho

más en el cuerpo femenino, por ejemplo, en los años 50 las mujeres eran bellas si es que tenían amplias caderas, pechos grandes y “curvas peligrosas”; en los años 60 y 70, el cuerpo femenino debió haber perdido peso en el abdomen, las caderas y los senos. A finales de los 70 había perdido casi toda la grasa muscular para convertirse en un cuerpo delgado, pero atlético (Domene, 2017: 8).

Entonces, el cuerpo ha tenido que ir cambiando con los años y adaptarse al estereotipo de belleza en turno; a principios de los 2000 el estereotipo era la delgadez extrema, situación que decantó en enfermedades como la bulimia y la anorexia. En la época actual, el cuerpo femenino ha cambiado drásticamente, ya no se alaba la delgadez extrema, sino que se busca un cuerpo delgado, atlético, pero sano o fitness. De igual forma, las mujeres XL¹⁰, mujeres trans¹¹ o mujeres de color, han ido acaparando las pasarelas de moda y campañas publicitarias. Es decir, el estereotipo ha ido cambiando con el transcurso de los años, sin embargo, aunque cambie con un ideal de “gustarse a sí mismas”, pareciera que ese no ha sido un logro real, el cuerpo femenino sigue cambiando, pero siempre para gustarle al otro.

3.3.2 Hacia una estética de lo *unheimlich*

En “Las cosas que perdimos en el fuego” podemos ver cómo Enríquez conjuga tanto la idea de la quema de brujas, la estética y los estereotipos del cuerpo femenino y, sobre todo, cómo esos dos aspectos han estado íntimamente relacionados con la relación bilateral mujer-hombre, así como la violencia ejercida por los hombres hacía las mujeres, una violencia que ha matado mujeres desde la Edad Media hasta el día de hoy.

Enríquez retoma la idea de la quema de brujas de la Edad Media y la transforma a la modernidad o posmodernidad. Ahora ya no se quema a las mujeres porque se piense que sean brujas o tengan pacto con el diablo, sin embargo, la

¹⁰ La marca Dove sacó una campaña en 2006 con mujeres talla XL, de color y de edad avanzada llamada “Por la belleza real Dove” donde recalca la idea de que el cuerpo ideal no es el que tienen las *top model*.

¹¹ H&M en marzo de 2019 lanzó una campaña publicitaria con Victoria Volkova, youtuber e influencer mexicana que se hizo famosa por haber publicado todo su proceso de transición hacia una mujer transexual.

violencia hacia ellas sigue vigente; los hombres ya no las queman en leña verde, les echan ácido en el rostro, las mutilan, las violan, las golpean. “Las cosas que perdimos en el fuego”, a partir de la violencia hacia la mujer, reconstruye una estética.

La escritora juega con el estereotipo de belleza, sus mujeres no son mujeres hermosas ni mucho menos, tampoco son feas en el estricto significado de la palabra. Las mujeres de Mariana están quemadas, y apuesta para que ese cuerpo quemado se vuelva una moda contestataria y disruptiva. Las mujeres deciden sobre su cuerpo; ya no es el hombre que las destroza, ellas son las que se destrozan a sí mismas para que el otro, que es el hombre no las dañe.

En el cuento en cuestión, podemos ver que la primera es la chica del subte; su esposo la quemó:

Juan Martín Pozzi, su marido. Llevaba tres años casada con él. No tenían hijos. 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 hecho alcohol en la cara y le acercó el encendedor. Cuando ella no podía hablar, cuando estaba en el hospital y todos esperaban que muriera, Pozzi dijo que se había quemado sola, se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada (Enríquez, 2016: 106).

Cuando el marido de la chica del subte le dijo a todo mundo que ella misma se había prendido fuego, le creyeron. El padre de ella le creyó, los doctores, todos. No fue hasta que ella misma despertó y desmintió la versión de su marido. Él la quemó y tendría que pagar por eso. Efectivamente, pagó, lo metieron a la cárcel. La cárcel es un castigo que parece una bendición comparado con lo que le deparaba a la Chica del subte. Tenía el rostro y el cuerpo absolutamente quemado: “Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa” (Enríquez, 2016: 142). Desde cierta concepción, ¿qué podía hacer una mujer en el mundo sin su rostro, sin su piel, sin su belleza? Y que, además, causaba repulsión a todo aquel que la veía; de hecho, no le daban trabajo ni siquiera en lugares donde no era necesario verla, por eso decidió ganarse la vida pidiendo limosna en el subte:

Cuando pedía dinero lo dejaba muy en claro: no estaba juntando para cirugías plásticas, no tenía 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 (Enríquez, 2016: 106).

La chica del subte representa la ruptura de los estereotipos de belleza y la creación de una nueva estética, pero pensada en la colectividad; a pesar de su corporalidad repulsiva y consciente de su condición tomó la decisión de que no le arrebatrían la sensualidad de su cuerpo, por eso, cuando se iba a pedir dinero les daba besos a los pasajeros y usaba ropa pegada para sexualizar su cuerpo:

La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo (Enríquez, 2016: 106).

El cuerpo sensual y sexualizado ya no es aquel delgadísimo o con curvas “peligrosas” que son estereotipos divulgados, además de por los medios de comunicación y el internet, son impuestos por los hombres; ellos son los que sexualizan el cuerpo femenino y lo estereotipan si una mujer no cumple esos estereotipos, el cuerpo no sólo no es sensual, da asco. La chica del subte sabía que su cara con cicatrices daba asco, y precisamente por eso lo sexualiza y objetualiza.

En particular, la objetivación sexual compromete la dominación de las mujeres, teniendo en cuenta la relación histórica cuerpo-mujer; [...] Para Bark, la objetivación sexual se caracteriza por la definición de una persona por sus partes o funciones sexuales, al separarlas del resto de su personalidad. De esta forma, se las aísla del todo y se las reduce a instrumentos que logran representar al sujeto dominado (Díaz, 2010).

Entonces, el cuerpo femenino se ha objetualizado y sexualizado a conveniencia de las fuerzas de poder, en este caso, el sistema y los hombres, pero en el cuento, esa fuerza de poder se revierte, y ahora son las mujeres las que objetualizan su cuerpo como una forma de expresar inconformidad y se inmolan:

Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras. Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar; era tan complejo informar, decían, que porque por un lado había que alertar sobre los feminicidios y no otro se provocaban esos efectos parecidos a lo que ocurre con los suicidios entre adolescentes (Enríquez, 2016: 108).

La que siguió después de la chica del subte fue Lucila, una hermosa e inteligente modelo casada con Mario Ponte, jugador de fútbol. Él le echó una botella de alcohol sobre el cuerpo y terminó con el 70% del cuerpo quemado. El hecho de que los hombres quemaran a las mujeres, resultaba tan común que cuando empezaron las inmoluciones, nadie creía que eran ellas las que se quemaban y no

había sido un hombre. Pensar que las mujeres se quemaban a sí mismas parecía una especie de mentira colectiva, que lo decían para proteger a los hombres que las habían quemado:

Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quedarse, nadie les creyó, pensaba Silvina mientras esperaba el colectivo [...] Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras (Enríquez, 2016: 108).

Las inmoluciones tienen un significado simbólico, en primera instancia, es por supuesto, la búsqueda y creación de una nueva estética, de romper con el estereotipo de la belleza occidental o de la mujer blanca, delgada y guapa. “—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” (Enríquez, 2016: 109); sin embargo, la búsqueda de la belleza tiene otro fondo. ¿Para qué se están quemando? Las mujeres del cuento se percatan de que las mujeres siempre han sido quemadas, y violentadas: “ —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” (Enríquez, 2016: 110).

La idea de inmolarsse remite inmediatamente a una apropiación del cuerpo; si de todas formas más van a ser quemadas, qué mejor que hacérselo a sí mismas y no darles el poder a los hombres, a sus novios o a sus esposos para que lo hagan. Ellas, antes de que ellos las quemen deciden quemarse a sí mismas. Se apropian de su cuerpo, lo reclaman suyo y literalmente hacen con él lo que quieren.

Pero entonces, ¿qué es lo que estas mujeres tratan de hacer con sus cuerpos calcinados? La creación de una nueva estética, pero también se podría relacionar con un renacer simbólico. El fuego quema, pero también purifica: “El fuego es también, en esta perspectiva, en cuanto quema y consume, un símbolo de purificación y de regeneración. Hallamos aquí el aspecto positivo de la destrucción: nueva inversión del símbolo. Purificadora y regeneradora” (Chevalier, 1986: 1106). Su cuerpo femenino y sensual se desmorona y se convierte en una corporalidad monstruosa al inmolarsse.

Ahora bien, se puede pensar como una reivindicación histórica, si no es que una venganza a todos aquellos que las quemaron: los hombres; desde que a las

mujeres se les acusaba de brujas hasta la modernidad donde las mujeres son quemadas con ácido por sus esposos y novios por celos o sencillamente por infringir poder y violencia. Si ellas se queman, nadie más podrá hacerlo. Entonces, la intención final de las hogueras es, además de imponer una belleza, demostrarles a los hombres el poder que ellas tienen sobre su cuerpo y sobre todo, que pueden ejercer ese derecho como ellas quieren; “¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?” (Enríquez, 2016: 110). Definitivamente ellas estaban ejerciendo su derecho, pero, hasta dónde están ellas dispuestas a llegar para ejercer ese derecho, ¿acaso hasta que todas las mujeres se quemaran?

Enríquez apuesta a la colectividad, a la creación de un estereotipo donde la belleza es mostrar las cicatrices de esas quemaduras: “Ahora nos quemamos nosotros. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enríquez, 2016: 110). Las mujeres quemadas ahora ya no quieren ocultarse por la vergüenza, por el dolor, por el ultraje que significa que los hombres lo hagan y les destrocen la vida o que sencillamente decidan abrasarlas; estas mujeres se queman para sostener el orgullo que les queda, para reivindicar el valor de las brujas quemadas y de todas aquellas mujeres que han sido asesinadas, golpeadas, violadas y quemadas.

Uno de los elementos *unheimlich* en este cuento, además de la creación de una estética de lo grotesco y lo monstruoso, podría ser el momento de las hogueras y todo lo que conlleva el hecho de inmolarse, estamos frente al dolor más grande que una persona pueda sentir, ver y sentir que el propio cuerpo se quema, arde en llamas, es una situación muy difícil de imaginar; más si se toma en cuenta que las mujeres no eran quemadas por otros, sino por ellas mismas. Y sobre todo el resultado de las hogueras, el hecho de que ellas hayan aprendido a aceptar ese cuerpo como una nueva forma de belleza resulta algo inconcebible.

Por ejemplo, el cuerpo de la chica del subte, ya se mencionó que la narradora dice que es ofensivo que resulte atractivo, y es ahí cuando el cuerpo resulta algo siniestro, algo que debería verse hasta asqueroso, el mechón de pelo, el rostro arrugado y desfigurado por el fuego, resulta atractivo, no por una cuestión estética,

sino por el morbo que provoca; el hecho de que sea sensual algo que no debiera ser es una situación que podría apelar a lo *unheimlich*.

Otra de las situaciones dentro del cuento que se vuelve *unheimlich* es lo cotidiano que se vuelve el hecho de que los hombres quemem a las mujeres; es decir, es tan común que ellos las quemem, que ya no es algo que se considera extraño o incluso un delito, a Mario Ponte lo meten a la cárcel, es cierto, pero en realidad, a nadie le importa que a las mujeres sus esposos o novios las quemem porque ya están acostumbrados, tan es así, que cuando las mujeres se empiezan a inmolar nadie les cree que ellas fueron las que tomaron esa decisión.

Este cuento es, particularmente, el más *unheimlich* de toda la antología, puesto que pone sobre la mesa un tema muy particular: las mujeres están anteponiendo su propio dolor físico para que nadie más las vuelva a lastimar; esto implica que los hombres las estuvieron lastimando durante siglos, y ese daño se ha vuelto la cosa más común del mundo, tan es así, que ni siquiera es visibilizado; tan normal que vuelve que las mujeres aceptan de alguna manera el cuerpo dañado y ellas mismas se dañan, ellas serán las que dañen su cuerpo para que ellos no lo vuelvan a hacer. Y el daño que ellas se infringen no lo ven como un daño, como algo que les haga mal o incluso que les duela, porque el cuento jamás toca el dolor, en ningún momento la narradora explica algo sobre el dolor que las mujeres sienten al quemarse, porque el dolor ya está explícito, es un dolor atávico y cotidiano que ellas quieren destruir de la peor manera: las inmoluciones, para ellas, es casi como si se maquillaran o se peinaran; así de común y cotidiano se vuelve su dolor. Un dolor que ya no existe porque lo hacen suyo, lo arropan, y no vuelven a sufrir.

3.3.3 Instauración del orden normativo

El mundo normativo de las féminas se rompe desde el momento en que son cazadas, literalmente, para ser quemadas ya sea en la Edad Media o bien, en la época moderna. Cuando una mujer es quemada, violentada, lastimada, agredida o asesinada está frente a algo que no debería ser ni de existir, nadie tendría porqué quemar a nadie, no importa la razón, no importa si es amante del Diablo, si es

partera, si es médico o cualquier otra cosa, nada justifica que las mujeres sean quemadas. Sin embargo, lo fueron, siguen y seguirán siendo quemadas por los hombres. En el cuento, ese fuego rompe con el mundo normativo de las mujeres, pero las mujeres construyen otro.

En algún momento, se piensa a la chica del subte como un monstruo o una *outsider*, rompe la norma porque es la única a quien la narradora, Silvina, describe como la primer a quemada, entonces es ella la que por cuestiones que no están en sus manos — ya que ella no se quema por voluntad propia— rompe la regla y el estereotipo de belleza; entonces, hay que recordar, que las “[...] normas deben ser tomadas como patrón para medir o juzgar si un comportamiento es desviado o no. Una sociedad está integrada por muchos grupos, cada uno de los cuales tiene su propio conjunto de reglas, y la gente pertenece a muchos grupos simultáneamente” (Becker, 2009: 27); precisamente por lo anterior, la sensualidad de la chica del subte es ofensivo, algo que debería ser monstruoso resulta ser sexy.

Entonces, en el cuento, se puede ver que las mujeres que no han sido quemadas son juzgadas por su corporalidad, por su belleza y por su condición de no monstruosas; cuando empiezan las inmolaciones, las mujeres son juzgadas, pero desde su condición de quemadas. Es decir, en un principio estaba el grupo de las mujeres “normales” al que pertenece, por ejemplo, Silvina y su mamá y la ruptura de la norma era la Chica del subte; después se construye un nuevo grupo donde están las mujeres quemadas; en ese tenor, las mujeres no quemadas salen de la norma y sienten presión social, por ejemplo, Silvina, que tiene reticencia a inmolarse y la sociedad comienza a presionarla: “pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvanita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego” (Enríquez, 2016: 113).

En ese punto se percibe lo que la sociedad espera de Silvina: que se convierta en una mujer quemada justo como las otras. No sabemos si lo hace o no, pero lo que cuenta es que ya hay cierta presión social para que ella entre en el grupo de las quemadas. Así pues, las desviadas, que en un principio son las que rompen las reglas al quemarse, son las que ahora imponen una nueva normatividad, la de las mujeres quemadas. “Los marginales bien pueden ser las personas que dictan

las reglas [...]. Las reglas sociales son la creación de grupos sociales específicos. Las sociedades modernas no son organizaciones simples en las que hay consenso acerca de cuáles son las reglas y cómo deben ser aplicadas en cada caso específico” (Becker, 2009: 34).

Así es como se restituye el orden normativo dentro del cuento, con la creación y la aceptación de las normas de las mujeres quemadas; desde que se hicieron las piras y ellas comenzaron a decidir sobre su cuerpo para que nadie más volviera a decidir sobre ellas, decidieron quemarse, sólo así pudieron recuperar tanto su libertad como su capacidad de decisión. Sólo así pudieron combatir tanto la ignorancia en la que la sociedad las tuvo, como una venganza hacía todos aquellos que las quemaron: “Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios de las brujas, ¿se dan cuenta? La educación en este país se fue a la mierda. Pero tienen interés, pobrecitas, quieren saber” (Enríquez, 2016: 112).

Las mujeres fueron quemadas por “brujas” o sólo por ser mujeres, sea como fuere les quitaron la decisión y el poder sobre sus propios cuerpos; Enríquez, en “Las cosas que perdimos en el fuego” hace una alegoría sobre todo eso que las mujeres han perdido a lo largo de los años, su cuerpo, su libertad, sus decisiones; el fuego las purificó, les quitó el miedo, y sobre todo, les dio la oportunidad de construir un mundo donde ellas son las que mandan; incluso, si sus reglas implican quemarse a sí mismas, pero también está Silvina que es quien siente reticencia a convertirse en las demás y por ser diferente también la presionan para ser como las quemadas. He ahí la muestra de un círculo vicioso, las quemadas –que en algún momento fueron las *outsiders*– empiezan a exigirle a Silvana que se convierta en quemada para ser aceptada. Esto es importante porque muestra cómo, al romperse el mundo normativo en el que están inmersas, ellas construyen otras normas en donde la anormalidad que es representada por Silvina al no estar quemada es rechazada. Las anormales, como la chica del subte, y todas las quemadas restauran un orden normativo, en el que el fuego les arrebató todo, su vida, su cuerpo, pero gracias a la inmolación, logran recuperar el poder sobre su cuerpo y sobre su vida;

sin embargo, en lugar de romper con las estructuras de poder, ellas construyen una nueva estructura donde las no quemadas, como Silvina son rechazadas; Silvina termina siendo una *outsider* en el mundo de las mujeres de fuego.

Conclusiones

Este trabajo de investigación partió de la hipótesis de que *Las cosas que perdimos en el fuego* respondía a dos conceptos: *outsiders* y *unheimlich*. En los tres capítulos que componen este trabajo, se analizaron cinco cuentos a partir del significado de esos dos tópicos.

En el primer capítulo se explicó a detalle la relación que tiene la escritura de Mariana Enríquez con la posdictadura, asimismo contextualizar la obra de la autora; en diversas ocasiones se abundó que Enríquez es una escritora de esa época histórica y como ello repercutió directamente en su narrativa. De hecho, ella reestructura los estragos que dejó la dictadura y los vuelve literatura; no es entonces de extrañar que gran parte de su narrativa esté plagada de guiños hacia ese contexto como los apagones, la pobreza y los niños desaparecidos; así como en general, personas que han sido abusadas de distintas formas.

En el mismo capítulo se dio un breve acercamiento a su obra por ejemplo, la mayoría de los personajes de Enríquez son mujeres; de hecho, en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de los 11 cuentos, sólo un personaje principal es hombre, que es en el de “Pablito Clavó un clavito: una evocación al Petiso Orejudo”; sin embargo, en los demás cuentos, los personajes principales son mujeres, y todas ellas rompen con los estereotipos femeninos y aluden a lo siniestro femenino, un concepto que Mariana Enríquez ha trabajado a lo largo de su narrativa.

Respecto al coqueteo con lo fantástico, se concluyó que la narrativa de Enríquez tiene una fuerte connotación del cuento fantástico; varios de sus cuentos, por ejemplo “La casa de Adela” podría entrar en la categoría del cuento fantástico, ya que cuando Adela desaparece no se sabe a ciencia cierta qué fue lo que pasó. Entonces, se queda en el aire si lo que pasó fue real o no.

En el segundo capítulo se sentaron los conceptos teóricos de este trabajo de investigación. Los dos términos que se abordaron fueron *outsiders* y *unheimlich*; sobre el primero se explicó que es un término que utiliza Howard Becker para designar a todas las personas que se encuentran “fuera de la norma”; pensando, por supuesto que la norma es aquella que impone la mayoría dentro de una sociedad.

Respecto a la normatividad, esta investigación se basó en Michael Foucault, quien explica que la normalización es un concepto que se ha ido formado en la sociedad, y que ciertos grupos sociales dictan esas normas. La normatividad, o mejor dicho el grupo social que sigue las leyes, es la que tiene el poder; así pues, estamos frente a grupos de poder; quién es considerado normal es el que tiene el poder de legitimar un comportamiento en específico. Y sobre todo, Foucault ayudó a explicar que el hecho de que haya una normatividad significa que en algún momento se tiene que romper, y por consiguiente, crear otra normatividad.

De igual forma, los conceptos de Foucault ayudaron a esquematizar a los personajes de Mariana Enríquez en la categoría de monstruos que propone el autor, sobre todo en los cuentos “La casa de Adela” y “Bajo el agua negra”, eso resultó importante, porque conjuga perfectamente la anormalidad y lo *outsider* de los personajes de Enríquez; cabe resaltar que en cada uno de los once cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, se encuentran personajes *outsiders*, es decir que salen de la normatividad del cuento.

En el mismo tenor, Canguilhem fungió como apoyo en la presente tesis para entender la anormalidad y lo *outsider* propuesta por Becker y Foucault respectivamente, ya que su premisa parte asumiendo que la anormalidad es una especie de patología, y desde la noción patológica es que se les puede acreditar la normalidad y la anormalidad a ciertas personas; en este caso en particular la anormalidad de los personajes se mide desde la normalidad de los otros.

En el tercer capítulo se expuso la manera en que la desviación se presenta en los cuentos partiendo de la hipótesis planteada al principio del trabajo de investigación: los personajes de Mariana Enríquez son *outsiders* en el sentido de que Becker define el concepto; de igual forma, los cuentos responden a lo *unheimlich*, por los elementos que ya fueron explicados en los subcapítulos anteriores. También se comprobó que los personajes *outsiders*, crean, a su vez, una nueva normatividad que funciona en su universo *unheimlich*.

Cabe resaltar una cuestión importante: si los personajes crean una nueva normativa, es decir, nuevas reglas, entonces, ¿qué sentido tiene que las rompan? En este sentido, explica Becker, que los creadores de normas son aquellos que las

rompen, y crean unas nuevas, por que asumen que hay algo que no funciona bien en la normatividad en la que se desenvuelven en ese momento, entonces, al crear una nueva normatividad, se “corrige” ese mal (Becker; 2009:167). En ese sentido, estamos frente a reformistas que imponen, de alguna manera, su visión de las cosas, o de cómo debería funcionar su mundo o el mundo de los demás. De igual forma, en el análisis de cada cuento se incluyó un apartado donde se explicó con más detalle cómo se rompe y restablece el orden normativo. Respecto al elemento *unheimlich*, también se analizó a detalle en cada cuento conforme a lo estudiado sobre Freud.

Vale la pena destacar que, uno de los problemas que surgieron a lo largo de la investigación de la presente tesis, fue que Enríquez es una escritora contemporánea, es decir, el libro que se analizó en esta tesis se publicó por primera vez en 2016, por lo tanto, se encontraron solo dos trabajos referenciales de la obra, que, entre otros temas tocaban lo *unheimlich*, pero no el tema de lo *outsider* que en la presente se estudió.

Por otro lado, la narrativa de Enríquez nos podría inducir a pensar sobre los sucesos que hemos estado viviendo en la historia contemporánea, si no del mundo, de México. Vivimos en un mundo en donde se tiene que ser inclusivo con todas las formas de pensamiento (*outsiders*); lo cual es un avance como seres humanos en relación con la sociedad, sin embargo, es tanta la información en que los *outsiders* deben ser aceptados, que están rompiendo las reglas en las que hemos estado viviendo por siglos, efectivamente, podría pensarse que una nueva estructura social, podría ser beneficiosa para los seres humanos, pero no siempre es así.

Esos *outsiders*, están relegando a los otros, de modo que los que eran considerados normales, ahora se están convirtiendo en *outsiders*, justo como le pasó a Silvinita de “Las cosas que perdimos en el fuego”; ella no conjugaba con la misma ideología de las quemadas, entonces la comenzaron a presionar para que se inmolará, y como no se inmola, no la aceptan, es decir, los regímenes caducos van a caer, porque ese es el curso de la historia, pero cuando caen esos sistemas de pensamiento, ¿qué pasa?, se crean otros, y se crean de la misma forma, intolerantes y dañinos para la mayoría.

Finalmente, se concluye que Mariana Enríquez es una narradora por excelencia, sus cuentos tienen una estructura clásica de inicio, nudo y desenlace; no presentan saltos en el tiempo ni una estructura, digamos, experimental. De hecho, se podría afirmar que su narrativa retoma mucho la estructura del cuento clásico.

Por lo que se refiere al estudio de Enríquez, cabe destacar que este trabajo solamente toca dos temas, que es lo *unheimlich* (un punto muy obvio ya que Enríquez se caracteriza por ser una escritora de terror) y *los outsiders*; sin embargo, *Las cosas que perdimos en el fuego* como toda obra literaria es inagotable, y próximos investigadores pueden estudiarla desde muchos ángulos, por ejemplo, ahondar mucho más en la influencia de la dictadura, el feminismo, e incluso el cuento fantástico, que si bien se menciona, no se profundiza en esos tópicos porque no es el tema que atañe esta tesis.

Finalmente, esta tesis concluye con la idea de que leer a los contemporáneos es casi tan importante como leer a los clásicos, pero en una época donde la literatura está siendo vejada con el surgimiento de nuevas voces narrativas cuya calidad es muy discutible, la voz narrativa de Mariana es un acto de buena fe, que sólo el tiempo decidirá si perdurará o se la llevará las cenizas del olvido. Por lo pronto, leer a Enríquez es un recordatorio de que la literatura de terror sigue viva y que el miedo es algo con lo que se vive, tanto en los libros, como en la vida.

Referencias

- Aguaded-Gómez, José Ignacio; Tello-Díaz, Julio; Sánchez Carrero, Jacqueline. (2011), "*Rostros de mujer*": *Análisis de estereotipos femeninos Reflexiones*, vol. 90, núm. 2, pp.115-124 Universidad de Costa Rica San José, Costa Rica. Consultado el 19 de abril de 2019 en < <https://cutt.ly/1eal1LC>>.
- Basílica de la Santa muerte. (2019), *Historia de la santa muerte*. Consultado el 15 de febrero de 2019 en: <<https://cutt.ly/peal2aL>>.
- Becker, Howard. (2009), *Outsiders, hacía una sociología de la desviación*. Siglo xxi. Barcelona España.
- Berinstáin Helena. (1997), *Análisis estructural del relato literario*. UNAM. México, D.F.
- Canguilhem, George. (1971), *Lo normal y lo patológico*. Siglo XXI Buenos Aires, Argentina.
- Canguilhem, George. (1962), *La monstruosidad y lo monstruoso*. Diógenes. Pp. 33-34. Consultado en línea el 12 de enero de 2019 en:< <https://cutt.ly/zeal225>>.
- Caviglia, Dolores. (2019), *Mariana Enríquez: Los momentos de la escritura se los robo a la vida*. en Continuidad de los Libros (Blog). Consultado en línea el 17 de marzo de 2019 en: < <https://cutt.ly/5eal9Lm>>.
- Chevalier, Jean. (1969), *Diccionario de los símbolos*. Editor Digital Titivillus.
- Coral-Díaz, Ana Milena. (2010) *El cuerpo femenino sexualizado: entre las construcciones de género y la Ley de Justicia y Ana Milena Coral-Díaz*, 17 International Law, Revista Colombiana de Derecho Internacional, 381-410. Consultado el 25 de marzo de 2019 en: < <https://cutt.ly/8eal3Ky>>.
- De Sousa, Florencia. (2019), *Los dos 'Cayetano': historia de los primeros asesinos seriales de la Argentina*. Perfil. Consultado en línea el 25 de mayo de 2019 en:<<https://cutt.ly/Qeal8eZ>>.
- Domene Gil Noelia. (2017), *La construcción de modelos de belleza femenina en la sociedad actual: Deconstruyendo Bicentury*. Universidad Internacional de la Rioja. Consultado en línea el 28 de febrero de 2019 en: < <https://cutt.ly/6eal5vD>>.
- Drucaroff, Elsa. (2016), *¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la Torre? El matadero*. Argentina.

- El observador. (2019), *¿Qué es una murga?* Disponible en línea en:<
<https://cutt.ly/seal6GX>>.
- Enríquez, Mariana. (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Alfaguara. México. D.F.
- Estañol, Bruno (2012), "*El que camina a mi lado*": el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura Salud Mental, vol. 35, núm. 4, pp. 267-271 Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz Distrito Federal, México. Consultado en línea el 12 de febrero de 2019 en: < <https://cutt.ly/yeaOqL9> >.
- Fernández, Laura. (2017), *Mariana Enríquez: "En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género"*. Consultado en línea el 12 de enero de 2019 en < <https://cutt.ly/zeaOwCS> >.
- Ferrero, À., & Roas, S. (2011), *El 'zombi' como metáfora (contra)cultural*. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 32 (4)
- Ferri, Claudia. (2016) *Los libros que la dictadura quemó*. La izquierda diario, Red Internacional en 7 idiomas. Consultado en línea el 16 de enero de 2019 en: <<https://cutt.ly/ZeaOeAb> >.
- Foucault Michael. (2006), *Los anormales*. Fondo de Cultura. México. D.F.
- Freud Sigmund. (2009), *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras*. 10ed. Vol17. Buenos Aires, Argentina.
- Goicochea, Adriana. (2018), *Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez*. Consultado en línea el 20 de enero de 2019 en:< <https://cutt.ly/ieaOrNF> >.
- Hoffmann, Ernest T.A. (2010), *El hombre de arena*. Amazon epub.
- Honores Vásquez, Elton. (2010), *La casa como espacio fantástico en cinco narradores latinoamericanos: Palma, Adolph Prochazka, Mutis y Levero*. Valencia, núm 6. pp. 69-90. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- Jackson, Sherley. (2019), *La maldición de Hill House*. EPub, base r1.2.
- Limoné, Flavia. (2003), Género: prisión y promesa. El malestar del "deber ser" Mujer. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e investigación social. Universitat Autònoma de Barcelona, consultado en línea el 18 de febrero de 2019 en: < <https://cutt.ly/oeaOtGN> >.

- Lira Latuz, Claudia. (2005), *Reflexiones en torno a lo siniestro en dos escenas del novelista japonés*. Aisthesis, núm. 38, pp. 214-229 Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago, Chile.
- Lojo, María Rosa (2000) *Historia crítica de la literatura Argentina*. En “La narración gana la partida” de Noé Jitrik. Vol. 11. Emecé, Editores. Argentina.
- Lovecraft, H.P. (2005), *Narrativa completa tomo I*. Editor digital: Piolin. EPub base r2.0.
- Martínez Rivera, Margarita. (2019), *Las brujas: un acercamiento desde la perspectiva de género*. PIEGI. Revista Institucional de estudios de género. Feslztacala. Consultado en línea el 3 de marzo de 2019: < <https://cutt.ly/CeaOyAO> >.
- Navarro, Armando. (2017), *Así de terribles fueron los crímenes de Argentina; cuando el estado es Asesino*. Noticieros Televisa. Consultado en línea el 24 de enero de 2019 en: <<https://cutt.ly/2eaOuo1> >.
- Nebreda, José. (2017), *Agua profundas; relatos de terror y misterio en el mar*. Compilación. Editor Digital. EPub, baser r1.2
- Parisi Rodolfo y Manzi, Adrian. (2013), *Golpe de estado en Argentina (1976-1983): Consecuencias sociales y psicológicas*. Revista Latinamericana de derechos humanos Volúmen 24. I-II Semestre 2013. Consultado en línea el 2 de enero 2019 en:< <https://cutt.ly/ReaOi4A> >.
- Piglia, Roberto (1986) *Tesis sobre el cuento, en Formas Breves*. Anagrama. Madrid, España. Consultado en línea el 10 de octubre de 2019 en: <<https://cutt.ly/weaOpk2>>
- Ramírez, Victoria. (2018), *Mariana Enríquez: La indiferencia social me parece un horror contemporáneo*, en Ojo en tinta. Consultado en línea el 18 de enero de 2019 en: < <https://cutt.ly/5eaOgMv> >.
- Reif Luciana. (2017), *Entrevista a Mariana Enríquez: Soy totalmente reacia cuando se piensa en la literatura de mujeres como una literatura de lo íntimo*. En Quimera, Revista de literatura. Consultado en línea el 3 de enero de 2019 en: < <https://cutt.ly/NeaOh8U> >.

- Pollmann, Leo. (2019), *La función del cuento Latinoamericano*. Universtit Regensburg. (Ratisbona). Consultado en línea el 17 de febrero de 2019 en: <<https://cutt.ly/aeaOsJ0> >.
- Real Academia Española (2019), Consultado en línea el 16 de marzo de 2019 en: <<https://cutt.ly/beaOpMj> >.
- Reyes, Jimena. (2018), *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samantha Schwebelin*. Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- Sánchez-González. (2017), *Mónica Elivier La bruja: una memoria veteroeuropea a través del historiador Jules Michelet* Ra Ximhai, vol. 13, núm. 1, pp. 89-100 Universidad Autónoma Indígena de México El Fuerte, México.
- Strejilevich, Nora. (2006), *Literatura de la post-dictadura: un lugar del testimonio*. Universidad estatal de San Diego, C.A. Consultado en línea el 17 de: <<https://cutt.ly/BeaOjGf> >.
- Todo Noticias, (2018). *Quién fue el Gauchito Gil, el santo de los pobres que murió hace 140 años*. Consultado en línea el 13 de febrero de 2019 en: <<https://cutt.ly/teaOzkz> >.
- Todorov, Tzvetan. (1981), *Introducción a la literatura fantástica*. Premia, México, D. F.
- Torres, Tania. (2016), *San la Muerte: Un santo milagroso de origen argentino*. About Español. Consultado en línea el 13 de febrero de 2019 en: <<https://www.aboutespanol.com/san-la-muerte-un-santo-milagroso-de-origen-argentino-122841>>.
- Trías, Eugenio. (2019) *Lo bello y lo siniestro*. DeBolsillo. México, D.F.
- Vieira Martins, José Renato (2014), *De Antonio Mamerto a Gauchito Gil: Estrategias de control y formas de resistencia popular en una región de frontera entre Argentina y Brasil*. En "Revista Internacional de Historia Política e Cultura Jurídica", vol. 6, núm. 2, pp. 209-233 Universidade Federal Fluminense Rio de Janeiro, Brasil. Consultado el 17 de marzo de 2019 en: < <https://cutt.ly/DeaOx09>>.