
Los fantasmas: la transculturación de la tradición gótica en las obras de Mariana Enríquez

Lu Cheng Cheng

RECIBIDO: 24 de octubre de 2024

APROBADO: 7 de noviembre de 2024

Los fantasmas: la transculturación de la tradición gótica en las obras de Mariana Enríquez

Lu Cheng Cheng
Universidad de Nanjing.
luchengcheng1225@gmail.com

Resumen

Mariana Enríquez (1973-), galardonada por varios premios literarios importantes, se ha convertido en una figura cada vez más llamativa en la literatura en español hoy en día. Su escritura en el modo gótico es otra voz vigorosa en el coro de los escritores latinoamericanos para buscar su propia expresión. Por medio de la escritura gótica, Enríquez ha llegado a ser un ejemplo destacado de ensayar la “transculturación narrativa” propuesta por el académico uruguayo Ángel Rama. El presente trabajo analiza principalmente dos antologías de cuentos de intensa tonalidad gótica de la escritora: *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama*, sin obviar otras obras y algunas entrevistas. Desde la perspectiva de “transculturación narrativa”, por un lado, hacemos comparaciones y análisis sobre la transmutación de la figura de los fantasmas, uno de los tropos narrativos de la tradición gótica, en sus obras para explorar sus inquietudes al inspirarse en culturas y tradiciones extranjeras; por otro lado, intentamos esclarecer cómo la escritora ilustra la realidad con sus pinceladas góticas, lo cual no solo nos ayuda a comprender la nueva realidad de la América Latina contemporánea y su clara conciencia de ser una escritora latinoamericana, sino que también sirve como punto de entrada para reflexionar sobre el desarrollo de la literatura latinoamericana contemporánea en relación con sus tradiciones.

Palabras clave: literatura gótica, transculturación, Mariana Enríquez

Abstract

Mariana Enríquez (1973-) is gaining attention in Spanish-language literature today, winning several important literary prizes. Her writing in the Gothic mode is another vigorous voice in the chorus of Latin American writers for seeking their own expression. Through gothic writing, Enríquez has become an outstanding example of rehearsing the “transculturación narrativa” proposed by the Uruguayan scholar Ángel Rama. The present work takes the two works with intense gothic tonality as the main text of study: *Las cosas que perdimos en el fuego*, *Los peligros de fumar en la cama*, and other works and interviews as supporting text. From the perspective of “transculturación narrativa”, for one thing, we make comparisons and analyses of the transmutation of the figure of the ghosts, one of the narrative tropes of the gothic tradition, in Enríquez’s works to explore her preoccupations with drawing inspiration from foreign cultures and traditions; for another, we try to elucidate how the writer illustrates reality with her Gothic writing, which not only helps us understand the new reality of contemporary Latin America and her clear consciousness of identity as a Latin American writer, but also serves as an entry point to reflect the development of contemporary Latin American literature in relation to its traditions.

Keywords: Gothic literature, transculturación, Mariana Enríquez

Introducción

Las distintas fórmulas de la identidad latinoamericana son testigos de las inquietudes que perturban este continente por buscar el acento inconfundible entre dos polos, uno externo y otro interno. El deseo de independizarse tanto políticamente como culturalmente mueve a los latinoamericanos a buscar la originalidad y la representatividad. Ángel Rama (2008, p. 18) sostiene que la originalidad solo puede alcanzarse mediante la representatividad de la región. Dichos intentos de buscar una expresión propia no disminuyen, sino que continúan hasta nuestra época. Una prueba es la escritura de Mariana Enríquez, una figura cada vez más llamativa por su estilo gótico.

El término “gótico” encuadrado en un estilo de género literario surgió a la sombra del Siglo de las Luces de Inglaterra. Su nacimiento se produce como una reacción al pensamiento dominante de la Ilustración con el impulso de transgredir los prototipos establecidos, buscando lo irracional frente a la razón. Gran parte de la crítica sostiene que la primera manifestación de dicho género es *El castillo de Otranto* del escritor británico Horace Walpole, publicado en 1764, y en el torrente de narrativa de terror que le seguiría primaba la atmósfera de extrañeza o peligro, repleta de componentes amenazantes para el orden dominante social (Punter, 1996). La novela gótica, nacida en Inglaterra, sobrevive a los tiempos, sufre mutaciones y florece en otros territorios, como en los Estados Unidos o en América Latina.

Mariana Enríquez, la escritora a la que estudiamos en este caso, por su familia lectora, tenía fácil acceso a las novelas y relatos góticos de Mary W. Shelley, Edgar Allan Poe, etc. Creció influenciada por las historias y supersticiones que le contaba su abuela, oriunda de Corrientes, una provincia nutrida en creencias de magia oscura. Cuando le pregunta sobre el grado de influencia que la ha dejado la lectura de las literaturas extranjeras, como escritora, ella ha aclarado su postura: “Me preocupa cómo traducir el terror, no hacer un trasplante de temas. En la traducción del género tenés que trabajar con elementos propios” (comunicación personal, 5 de abril de 2016). Esa idea concuerda con la idea del académico uruguayo Ángel Rama, que indicó que, la originalidad de una prosa “solo podría alcanzarse mediante la representatividad de la región, pues esta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras” (Rama, 2008, p.18). Encontramos, entonces, que la existencia de lo gótico ubicado en las circunstancias de Argentina manifiesta el potencial transgresor de esta forma de escritura “deconstruyéndola para criticarla y reescribirla, así como reescribir relaciones políticas y coloniales dentro y fuera del continente” (Eljaiek-Rodríguez, 2017, p.90).

En este contexto, para analizar cómo la escritora resuelve la relación entre la tradición de la literatura gótica y la de su propio continente, adoptamos la idea de “transculturación

narrativa”, desarrollada por Ángel Rama. Este autor toma el concepto de transculturación del antropólogo Fernando Ortiz, y plantea que la cultura latinoamericana cuenta con una capacidad creadora que opera sobre dos matrices culturales: la cultura originaria y las que vienen desde afuera. Ese proceso reelaborador que moviliza la prosa del continente ocurre en tres niveles: el nivel de la lengua, el de la estructuración literaria y el de la cosmovisión y, “habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (Rama, 2008, p.47). Para realizarlo, es relevante la capacidad selectiva, que “cumple la función más alta en un proceso transculturante” (Rama, 2008, p.47). En vista de ello, para estudiar las obras de Enríquez, no vamos a seguir las tres reglas que propuso Rama al pie de la letra, sino que enfatizamos en cómo la escritora manifiesta su capacidad selectiva e inventiva respecto a las dos culturas y tradiciones literarias para desarrollar una escritura propia. En este trabajo, partimos de un tropo gótico, los fantasmas, con el fin de analizar cómo Enríquez los transforma al colocarlos en el fondo histórico argentino.

Alfredo Longueil ha señalado que en el siglo XVIII la palabra Gothic como adjetivo contaba con tres connotaciones: bárbaro, medieval y sobrenatural (Longueil, 1923, p. 453). Después, con el giro de enfoque de “decorum”¹ a “imaginación” en la estética, vinieron modificaciones en las connotaciones de la Edad Media, una época que había nutrido la caballería y cultivado las leyendas románticas, la brujería y las supersticiones. De allí que la palabra gótico adquirió el significado de sobrenatural. En el siglo XVIII, los fenómenos sobrenaturales no solo fueron un tema de conversación en la vida cotidiana de la gente, sino que también despertaron el interés en el territorio literario. Los escritores, como Walter Scott y Ann Radcliffe, salieron para defender la legitimidad del uso de lo sobrenatural en la literatura². Horace Walpole, en el prefacio a la segunda edición de *El castillo de Otranto*, recurrió a William Shakespeare para justificar el estilo de su escritura en esa historia gótica (Walpole, 2015, p.16), dado que en sus obras maestras, *Hamlet* y *Macbeth*, es imprescindible la figura de los fantasmas. Posteriormente, explicaba su intención al hacer esa novela gótica:

Fue un intento por mezclar los dos tipos de relato, el antiguo y el moderno. En el primero, todo era imaginación e inverosimilitud; en el segundo, se ha pretendido siempre, y a veces se ha logrado con éxito, copiar a la naturaleza. [...] El autor de estas páginas pensó que era posible reconciliar ambos estilos. Deseoso de dejar que los poderes de la fantasía se movieran libres a través del reino sin límites de la invención,

1 La noción de decorum, entendida como equilibrio, proporción y conveniencia, es un principio de la retórica clásica, la poética y la preceptiva dramática, así como de la estética y la teoría del arte, para designar lo apropiado de la utilización de un estilo o una forma para el asunto tratado.

2 Los textos relacionados al tema son:

Scott, W. (1827). On the Supernatural in Fictitious Composition. *Foreign Quarterly Review*, (1) 1, 60-98.

Radcliffe, A. (1826). On Supernatural in Poetry. *New Monthly Magazine*, (1)16. 145-152.

y desde ahí crear situaciones más interesantes, quiso conducir los agentes mortales de su narración de acuerdo con las reglas de la verosimilitud. (Walpole, 2015, p.16)

Para alcanzar este objetivo, Walpole creó un nuevo andamiaje dramático que consistía principalmente en “un castillo gótico de tenebrosa antigüedad, sus vastas dimensiones y sus oscuros recovecos, sus salones destartados, sus húmedos pasillos, sus catacumbas recónditas y espeluznantes y toda una galería de espectros y sombras amenazantes” (Lovecraft, 2019, 8), y de este modo logró poner en entredicho la ambivalencia entre la verosimilitud e inverosimilitud, lo familiar y lo temido, el acontecimiento racional y lo inexplicable. Dentro de ese andamiaje, los fantasmas desempeñaban un papel esencial para cumplir el deseo del autor de contradecir el espíritu del iluminismo que regía la vida intelectual y artística del momento. En el sentido de la expresión estética, el horror es la característica más destacada de la literatura gótica, cuyo éxito se debió a las transformaciones experimentadas por el gusto estético en aquella época. En 1757, Edmund Burke, por primera vez asoció el horror con lo sublime:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime. (Burke, 1987: 29).

Y para añadir, sostiene que “las imágenes oscuras, confusas, inciertas tienen un gran poder sobre la fantasía para formar mayores pasiones, que aquellas que son claras y definidas” (Burke, 1987: 43). Los fantasmas, precisamente caracterizados por su ambigüedad, han sido un recurso ampliamente empleado en la literatura gótica. Derrida se encuentra entre los críticos que han puesto en evidencia la ambivalencia de los fantasmas:

El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido. [...]No se sabe si está vivo o muerto. (Derrida, 1995: 20).

En este trabajo, estudiamos dos tipos de fantasmas en los cuentos de Mariana Enríquez, los muertos que deambulan entre los vivos y los fantasmas adolescentes del punk, para analizar cómo la escritora aprovecha la tradición gótica de los fantasmas para superar los arquetipos establecidos de ella y abordar cuestiones sobre la realidad argentina, los problemas de la juventud, así como el progreso y la modernidad.

Los muertos que deambulan entre los vivos

En la reciente literatura argentina, sobre todo en la nueva narrativa argentina (en adelante NNA)³, los fantasmas se han convertido en una mancha temática, ya que los “espectros y climas fantasmales reaparecían y se repetían” y ponen en cuestión “el estatuto elemental de la existencia” (Drucaroff, 2011: 194). En la categoría de lo fantasmal se encuentran, por ejemplo, *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer entre los primeros textos sobre la dictadura, *Los planetas* (2010) de Sergio Chejfec, o *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán. Incluso en *Crímenes imperceptibles* (2003) de Guillermo Martínez, una novela policial, se solucionan los asesinatos con una lengua fantástica. Mariana Enríquez tampoco es una excepción. Es frecuente la presencia de los fantasmas en sus narrativas. Algunos heredan ciertos rasgos comunes de la tradición literaria gótica, como por ejemplo, en “El mirador”, hay una mujer muerta que procura lograr la libertad a costa del encierro de otra chica en el mirador. Pero también encontramos algo diferente: “La angelita no parece un fantasma. Ni flota ni está pálida ni lleva vestido blanco. Está a medio pudrir y no habla” (2017: 16).

Se trata de una escena en “El destierro de la angelita” donde el encuentro con un fantasma no produce terror de inmediato como debería. En otro cuento suyo, “Cuando hablábamos con los muertos”, las protagonistas incluso consideran que “este Andrés tenía rebuena onda” y este Andrés de hecho es un muerto que han invocado las chicas a través de la ouija. Otra característica de que se puede percibir en los fantasmas de la escritora consiste en que son familiares o conocidos de los vivos y que no se murieron, sino que desaparecieron. Esto tiene mucho que ver con su contexto histórico, y lo ha señalado Lucía Leandro-Hernández: “Mariana Enríquez hace uso de lo sobrenatural [...] para potenciar un espacio otro desde donde aproximarse al pasado argentino” (2018: 145).

Enríquez no juega simplemente con lo sobrenatural, porque lo hace con evidente intención. En una entrevista apunta que “el terror siempre es político”, o por lo menos lo es “en un país que creó fantasmas como política de Estado” (comunicación personal, 8 de febrero de 2017). Se refiere al hecho de que durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) miles de personas fueron secuestradas con el pretexto de la seguridad nacional, pero nada más se oía de ellas y simplemente dejaban de tener cualquier existencia. El fantasma no es cualquier ser sobrenatural como suele pasar en las obras góticas tradicionales, sino una realidad que irrumpe en la vida cotidiana con su carga de inquietudes. El miedo

3 Respecto a la nueva narrativa argentina, la crítica y escritora Elsa Drucaroff (1962-), en *Los prisioneros de la torre* (2011), señala la existencia de dos generaciones de postdictadura en Argentina, nacidas a partir de 1960 y 1970, respectivamente, llevando como marco una narrativa argentina de las generaciones de postdictadura, donde se refiere al trauma nacional y remite a los efectos de la dictadura militar. La primera ya entró en conciencia ciudadana antes del exterminio y, en cuanto a la segunda, a la que Mariana Enríquez pertenece, vivió la infancia en dicha época sin conciencia clara al respecto.

tampoco responde a cuestiones atávicas o antropológicas, sino que surge de contextos históricos concretos. En “Cuando hablábamos con los muertos”, hace referencia directa a dicho acontecimiento: las chicas veían la película *La noche de los lápices*⁴ una vez al mes y, habían leído el *Nunca Más*⁵ a pesar de que sus padres no se lo permitían.

Nos viene naturalmente la pregunta: ¿por qué vuelven los fantasmas? Tenemos aquí varias hipótesis, como por ejemplo, para Botting:

las formas desplegadas para contar la historia, como recurren a los fantasmas en el presente, eran menos feudales y románticas que un efecto del discurso científico: las culpas y los miedos atormentaban a individuos y familias, mientras que los patrones primarios del instinto y la motivación amenazaban la humanidad de la especie humana. (2005: 8).

En comparación con sus análisis con tintes psicológicos, que se hacen ecos de “lo ominoso”⁶ de Freud, Derrida presta atención a la temporalidad que implica su retorno, y sostiene que “lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro” (Derrida, 2012: 115). De este modo, se puede hablar de que, el fantasma, ligado a la repetición del trauma, a aquello reprimido que retorna, expresa un pasado no clausurado que interviene en el presente. Si nos situáramos en la historia argentina tras la caída del gobierno militar, nos topáramos con la «Ley de Pacificación Nacional», una amnistía para garantizar inmunidad a los miembros del ejército por los crímenes cometidos y la reconciliación nacional, promovida por los dos gobiernos sucesivos de democracia. Incluso afirma el presidente Carlos Menem (1989-1999): “El pasado ya no tiene nada que enseñarnos [...] Debemos mirar hacia adelante, con los ojos puestos en el futuro” (Sandrine Lefranc y Horacio Pons, 2005: 132). No obstante, tal pacto de silencio en realidad no hizo más que crear el caldo de cultivo para el retorno de los fantasmas a nuestros días. Puesto que sus relatos fueron excluidos de las narrativas dominantes de la Historia, los fantasmas, como portadores del pasado, serían las huellas de las personas a las que no les permitieron dejar rastro alguno. Por lo tanto, no es casualidad que en “Chicos que vuelven”, los muertos vivos acudan a una casa rosada⁷ para quedarse, referencia directa al contexto político. Apunta a esa dirección también “El desentierro de angelita”, un relato en el que una niña desentierra unos pequeños huesitos

4 Una película histórica argentina, que se estrenó en 1986 y cuenta la historia de un grupo de adolescentes, quienes fueron secuestrados, torturados y asesinados por la policía durante la dictadura.

5 Un informe donde registran los nombres de los desaparecidos y los crímenes que cometió el gobierno militar, publicado en 1984.

6 “Lo ominoso” o “lo siniestro”, traducción de Das Unheimliche, fue un término acuñado por Freud. Este concepto hace referencia a aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo o a lo familiar desde hace largo tiempo.

7 La Casa Rosada es la sede del Poder Ejecutivo de Argentina y está ubicada frente a la Plaza de Mayo en la ciudad capital de Buenos Aires.

en el jardín tras una tormenta y no son de un animal sino de su tía, porque están “en una tierra plagada de fosas comunes” (comunicación personal, 8 de febrero de 2017).

En sus narrativas los fantasmas no aparecen simplemente como una alegoría de los desaparecidos, porque el hecho de la desaparición ya constituye un desafío a la concepción del tiempo, con lo cual la escritora pone la temporalidad lineal en duda, y otorga al retorno del fantasma nuevos significados en el contexto latinoamericano. El tercer nivel del proceso de transculturación, que trazaba Ángel Rama, consiste en el de la cosmovisión, en que se observa un retorno regionalista a las fuentes locales y se extrae de la herencia cultural contribuciones preciosas, como el aspecto mítico de la cultura latinoamericana. Afirma que “un universo dispersivo ... existía desde siempre, pero había quedado oculto por los rígidos órdenes literarios que respondían al pensamiento científico y sociológico propiciado por el positivismo” (2008: 62). Cuando la niña se los mostró a papá los huesitos que había encontrado en un charco de barro, él respondió con indiferencia y dijo que eran huesos de pollo, o de bifes de lomo o a lo mejor de alguna mascota muerta que habían enterrado antes. Esa explicación que parecía posible la desmintió la abuela cuando se enteró de lo sucedido. “Empezó a arrancarse los pelos y a gritar ‘la angelita la angelita’” (2017: 15) y le contó la historia sobre la angelita, sin embargo, el padre no lo consideraba más que disparates y supersticiones y pensaba que la abuela ya estaba muy avanzada de edad y desvariaba. La figura del padre es la encarnación de la lógica positivista y la imagen del Estado. Tanto la actitud indiferente como su lógica de normalización de la aparición de los fantasmas se identifican con la Historia, para la cual, los desaparecidos son negados, invisibilizados y privados de cualquier historia.

En cuanto a las madres y abuelas, ellas tampoco aceptan tales explicaciones. Un acto que realizaron para protestar contra la negación del gobierno respecto al hecho de los desaparecidos consistió en la marcha circular semanal alrededor de la Pirámide de Mayo y la practicaban en sentido contrario a las agujas del reloj para manifestar su desafío a la razonabilidad de la linealidad temporal y el progreso histórico que sostenía el gobierno, para no dejar el pasado en el pasado, para no siempre “mirar adelante, con los ojos fijos en el futuro”, como lo que repetía Menem. La circularidad en general ofrece otro modo de representar el tiempo, distinto del escalonamiento irreversible de pasado, presente y futuro. En el relato, Enríquez así escribe la tensión cuando se produjo el enfrentamiento entre el padre y la abuela:

El escándalo no duró mucho bajo la mirada de papá: él admitía ‘las supersticiones’ (así las llamaba) de la abuela siempre y cuando no se desbordara. Ella le conocía el gesto de desaprobación y se tranquilizó a la fuerza. (2017: 15).

Esa mirada del padre y el gesto de desaprobación demuestran claramente el dominio del discurso patriarcal. Bajo su presión, la abuela no pudo desbordarse, al igual que las Madres que se vieron obligadas a realizar las rondas en silencio, a las que llamaban lacónicamente “las locas de la Plaza de Mayo”.

La angelita volvió a pleno día, no como los fantasmas o vampiros tradicionales que temen el sol. Apareció con la misma edad cuando fue enterrada, y seguía siendo un bebé de apenas unos tres meses. La singularidad del fantasma no es que se haya ido, sino que retorna; no es la desaparición sino el regreso. Las madres de Plaza de Mayo en un discurso sobre el tema del retorno fantasmal de los desaparecidos dijeron: “los tiraron al mar, pero retornaron. Los quemaron, pero retornaron. Los tiraron en calabozos, pero retornaron. Los torturaron, pero retornaron” (Bevernage, 2015: 75). Esa resistencia a la temporalidad lineal también se puede vislumbrar en “Chicos que vuelven”. Este relato narra la historia de una archivera que se encarga de organizar los documentos sobre los niños perdidos. Un día los niños desaparecidos empiezan a volver. Lo que causa más inquietudes y temores entre el público consiste en que ellos aparecen exactamente iguales al momento de la desaparición: la misma edad, la misma ropa, e incluso el mismo párpado hinchado y el labio partido por el golpe de su padre.

No es trivialidad de la escritora la repetida figura de una abuela supuestamente supersticiosa como la abuela que cuenta historias de mitología correntina en “El aljibe”, o la abuela que habla sobre mandinga a Pedro en “Chicos que vuelven”. La figura de esas mujeres mayores tiene resonancia en *Cien años de soledad* y en *La casa de los espíritus*, donde comparten similitudes con Úrsula y Clara, quienes ofrecen otra visión del mundo y alteran la temporalidad lineal y las observaciones de la modernidad. Tampoco es casualidad que suelen ser los niños quienes se encuentran con los fantasmas como vemos en los cuentos ya mencionados antes. En “Cuando hablábamos con los muertos”, las chicas no solo se comunican con los fantasmas, sino que toman la iniciativa de convocar a ellos. No son los fantasmas los que vuelven y aparecen para perseguirlas, sino que las chicas, impulsadas por la ansiedad y necesidad, visitan voluntariamente el pasado para conocer su historia. El relato tiene como protagonista a cinco chicas, quienes suelen juntarse para comunicarse con los espíritus a través de una tabla ouija. En un encuentro las chicas querían hablar con sus parientes o conocidos desaparecidos, sin embargo, los muertos no contestaron a su pregunta, porque una de las chicas estaba de más y les molestaba. Después, Pinocha fue llamada por su hermano, y una vez que se había retirado, la copa empezaba a moverse sola. Mientras que las demás estaban totalmente concentradas en la copa, se escuchaba el grito de Pinocha, quien descubrió que el que había ido a buscarla no era su hermano sino un espíritu. Y resultaba que fue Pinocha la que molestaba a los muertos, porque era la única chica que no tenía a ningún desaparecido conocido. En una entrevista, Enríquez recordó su infancia en plena dictadura militar:

Pasé mi infancia en una casa en permanente tensión, como muchas otras. Mis padres eran muy abiertos y conversaban sobre el tema. Por supuesto, me advertían de que no contase nada de lo que los escuchaba decir. Aquello fue un secreto horrible que cargué durante mucho tiempo. Sentí el horror muy cerca. (comunicación personal, abril de 2019)

Enríquez en este caso se identifica con Pinocha y dichos comentarios revelan cómo siente la generación que hereda las afecciones sociales de una dictadura, aunque no la haya padecido en carne propia. Como Pinocha, pese a no tener ningún conocido como víctima de la desaparición, forma parte de un contexto marcado por la violencia y la muerte, hecho que también la condiciona inconscientemente y afecta a su experiencia respecto a un pasado que le resulta difícil de entender. Elsa Drucaroff esboza dos generaciones de postdictadura en Argentina, nacidas a partir de 1960 y 1970, respectivamente. En comparación con la generación anterior que experimentaba la dictadura con plena conciencia, la literatura de los hijos, pese a su esfuerzo por recuperar el pasado como algo posible, concebible y meditado, lo encuentra como una tarea imposible. Para ella, “una obra donde lo nuevo está, precisamente, en los modos en que quienes se han hecho adultos o han nacido en postdictadura elaboran la ausencia, el silencio, un pasado tabú” (Drucaroff, 2011, p.28). Y Marianne Hirsch, quien ha acuñado el término “posmemoria”, que es relatada por los hijos de quienes experimentaron, en primera persona, el horror, y que se convierten en los herederos de su memoria, dice:

sin ser los experimentadores directos del trauma, proyectan el miedo y las fantasías de otros. Sumado a la propia imaginación infantil y a la ilación entre memorias confusas del pasado y sucesos del presente. (Hirsch, 2012: 31).

Esa quiebra de la transmisión generacional se percibe frecuentemente también en los relatos de Samanta Schweblin, quien comparte la escena de la segunda generación de postdictadura con Enríquez. En sus relatos, los personajes y escenarios aparecen y desaparecen repentinamente sin explicación alguna. Como vemos en el relato “Bajo la tierra”, donde un grupo de niños cava un pozo día tras día hasta que desaparecen de pronto, ellos y el pozo. Los padres desconcertados hicieron todo lo posible para encontrarlos sin conseguir ningún avance. Enríquez, en lugar de enfocar en cómo se produce el proceso de desaparición y la aparición de los fantasmas, presta especial atención a reformular sus consecuencias, sobre todo para los hijos, quienes no tienen más opción que aceptar una historia borrosa tal como lo presenta. Un ejemplo para demostrarlo es “Ni cumpleaños, ni bautismos”.

Narra la historia sobre un fotógrafo, Nicolás, quien solamente se encarga de las filmaciones raras. Un día una mujer le ha contado sobre las alucinaciones de su hija, Marcela, y pide que la filme mientras alucina para demostrar a la hija que está sola y en realidad,

no hay nada. Como lo que espera, la cámara no ha registrado la existencia de ese ser que Marcela ha dicho ver. El espanto para Enríquez no consiste en el sí o no de la existencia de ese ser invisible, sino lo que sufre Marcela: tiene la cabeza rapada por el “prolongado y sistemático arranque de pelo que había comenzado junto con las alucinaciones” (2017: 143), además, sus manos apestan a flujos vaginales, a sangre, a sexo, a pescados muertos pudriéndose al sol. Cuando Nico le pregunta sobre las autolesiones, Marcela insiste en que nunca se ha lastimado, sino que él lo ha hecho cuando está durmiendo. A ese él anónimo lo encontramos también en “Fin de curso”, un cuento en que protagoniza una chica con el mismo nombre de Marcela. Es una chica a la que nadie le ha prestado atención, y según dice la narradora, “no nos importa”. De manera similar, esta Marcela se lastima, arrancándose las uñas y los pelos, así como cortándose un tajo en la mejilla. Puede ver a él en el inodoro, quien tiene un vestido de comunión y no deja de obligar a Marcela a hacer cosas. Y cuando la narradora le pregunta qué es lo que le obliga a hacer, todavía no se da cuenta de que ella misma ya ha empezado a lastimarse como Marcela: “A la vuelta, sentada en el colectivo, sentí cómo palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta bajo las sábanas, la noche anterior” (2016: 123).

Este *él* poderoso y anónimo que las controla, por lo que consideramos, era el miedo, un tipo de terror acumulado cada vez más por la imposibilidad de comprender un pasado que les resultaba difícil de aprehender. “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (Lovecraft, 2019: 5). En el final del cuento, el miedo revela su atributo contagioso. Se trata de un sentimiento que no se pudo dispersar de ningún modo. La narradora se ha contagiado del miedo pese a que es la única bondadosa que se preocupa por el estado de Marcela e incluso se ofrece a visitarla en su casa. Este intento de descifrar qué es lo que realmente ha pasado constituye una metáfora para los niños que pasaron su infancia bajo las sombras de la dictadura. Reconociéndose descendientes de una pesadilla, están inmovilizados en una dimensión fantasmal que les impide impugnar las preguntas necesariamente para situarse históricamente, lo cual los ha dejado desconcertados e inevitablemente cuestionan: “Era un montón de muerte y ¿dónde está?”. “Así fue la dictadura para la gente que estaba en esa posición de tener la información, pero no estar ahí” (comunicación personal, 23 de febrero de 2022).

Si todo el objetivo de la manipulación de la desaparición consiste en cubrir los crímenes y hacerlos invisibles, para la escritura de Enríquez los fantasmas se han transformado en un mediador para volver visible esta invisibilidad. Sirven como uno de los hilos para tejer la continuidad entre el ayer y el hoy, ya que el fantasma no viene del pasado hacia el presente, sino que quiebra la frontera entre los dos, y de ese modo desestabiliza un presente aparentemente tranquilo y reconciliado consigo mismo. Ellos nos fuerzan a explorar las alternativas de las concepciones de la temporalidad demandando una reflexión en torno al

binomio memoria-olvido, como reconoce la escritora, “los argentinos también queremos dejar de escribir de la dictadura, pero no podemos escapar” (comunicación personal, 5 de junio de 2022). Al mismo tiempo, a partir de los intentos de comunicarse con ellos, revela el estado de incompreensión de los hijos de la dictadura ante esa historia borrosa, que les ha inducido un miedo traumático. Si esa parte de historia les resultaba desconocida por haber ocurrido en el pasado cuando no eran tan conscientes de lo que pasó alrededor, al pasar a ser adolescentes en los años noventa, el presente igualmente era algo incompreensible para ellos. Y de ese modo Mariana Enríquez ha creado un nuevo tipo de fantasma.

Los fantasmas adolescentes del punk

A mediados de la década de 1970, a medida que varios países latinoamericanos, como Argentina y Chile, estaban bajo control del gobierno militar, a Reino Unido le tocó un momento de declive económico y disturbios civiles. A causa de las recesiones y los enfrentamientos diarios, las perspectivas para los jóvenes ingleses eran igual de sombrías como para los de Argentina. Con ese telón de fondo, llegó la banda de los Sex Pistols, que fue considerada como la responsable de haber iniciado el movimiento musical de punk. Para sus creadores y su público, el punk era la identidad cultural de la ira, la privación de derechos y la rebelión, como escribió el teórico cultural Dick Hebdige en *Subculture: The Meaning of Style*: “Ninguna subcultura ha buscado con más determinación que los punks desprenderse de las formas normalizadas ni hacer caer sobre sí misma una desaprobación tan vehemente” (2002, p.19). A pesar de que no dejaba de recibir críticas y desprecios de la cultura normativa, el punk era “una nueva forma de interpretar las ideas subculturales, que incorporaba su propio arte, música, vestimenta y estilos de vida... comúnmente arraigados en aquellos que de alguna manera están privados de derechos en la sociedad” (Sklar, 2013, pp. 4-5). Ese movimiento punk se extendió luego al continente latinoamericano y dejó marcas indelebles en la generación de Mariana Enríquez, que se licenció en periodismo y ejerció profesión de periodista de rock después de graduarse. Es evidente que la actitud anticonformista del punk tiene resonancia en el espíritu transgresor de lo gótico. En muchas entrevistas, la escritora dijo que el rock, para ella, a veces funcionó como un trampolín hacia la lectura: “Yo llegué a Rimbaud⁸ por Patti Smith⁹ y al gótico sureño¹⁰ por Nick Cave¹¹ y la cultura rock, sobre todo el punk, fue muy importante en mi formación literaria”. Además, comentó: “La música, los músicos y las canciones son más importantes en mi vida que la literatura...y cuando escribo algo, escribo a partir de la música, de la sensación que me da una canción” (comunicación personal, 3 mayo de 2017).

8 Se refiere al poeta francés Arthur Rimbaud.

9 Una de las artistas más influyentes del rock en los Estados Unidos.

10 Se trata de un subgénero de la literatura gótica, principalmente desarrollado en los Estados Unidos y tiene escritores representativos como William Faulkner, Flannery O'Connor, etc.

11 Un cantante de rock de Australia.

En cuanto a los lectores de Mariana Enríquez, los jóvenes forman una parte considerable (comunicación peronal, 12 de febrero de 2023). Las dos primeras novelas que precedieron a sus dos antologías de cuentos tienen como enfoque los problemas de la juventud. *Bajar es lo peor*, una historia de amor gay con toques góticos, rescataba un espíritu de aquella época: adolescentes desconcertados, alcohol, rock y droga. A pesar de que no recibió buenas críticas, se vendió bien (comunicación personal, 27 de abril de 2016). En la nota para la reedición de la novela, la escritora comentó que este libro, durante mucho tiempo, era el único libro por el que recibió tantas cartas febriles de fans y muchas de chicas. El título de su segunda novela *Cómo desaparecer completamente* (2004) se inspiró en una canción de Radiohead¹². Antes de publicarla, la escritora tuvo una entrevista con el diario *La Nación* donde confesó su esencia punk: “Como cultura, el punk sigue siendo lo que más me identifica. Su costado de ‘hazlo tú mismo’ me sigue entusiasmando” (comunicación personal, el 12 de julio de 2020). Su tercera novela *Este es el mar*, que desarrolla la historia de unas chicas fanáticas por las estrellas de rock, es la respuesta a esa obsesión. Por añadidura, el título de *Las cosas que perdimos en el fuego* proviene del álbum homónimo de Low, una banda estadounidense de rock.

Según recuerdos de Juan Forn, editor de la Editorial Planeta, cuando Mariana Enríquez se presentó ante él para la publicación de *Bajar es lo peor*, esa “muchacha punk” le impresionó con su “pollera escocesa, borceguíes negros, medias negras, campera negra, los pelos negros electrizados como una tormenta alrededor de su cabeza y la mirada igual de negra, asesina” (Forn, 2023). Esta vestimenta típica de color negro no solo era la expresión estética del punk: la rebeldía y la no conformidad, sino que también era la encarnación de las noches oscuras en los años 90 que pasó la generación de la escritora. Dicho periodo que se repite con frecuencia en sus historias, para ella, “es una década muy anfibia donde pasás de lo analógico a lo digital, donde se muere un montón de cosas” y “hay un pico de euforia menemista frívola al principio y después una caída que termina en un desastre” (comunicación personal, 16 de marzo de 2023). Es decir, se trata de una época marcada por los cambios, pero no es un camino que conduce a un futuro iluminado, sino más bien “un camino caótico y de destrucción” en palabras de Mariano Martínez, vocalista de Ataque 77, una famosa banda de punk en Argentina, formada en 1987. Vestían de negro y vivían como los fantasmas invisibles para la sociedad. De ahí que la música punk constituye una respuesta a las transformaciones experimentadas por los jóvenes marginados por el mainstream, lo cual nos recuerda el contexto del nacimiento de la literatura gótica: los cambios, los conflictos, el impulso de transgresión... Tanto el gótico como el punk comparten valores específicos como el anticonformismo y tienen predilección por los temas generalmente considerados “oscuros” o “macabros” como la muerte, el sexo, la violencia, etc. Para la articulación de esa realidad, Enríquez recurre al género de terror, “donde me-

12 Una banda de música rock de Reino Unido, formada en 1985.

por funcionan ciertas taras contemporáneas” y que le permite “hacer mezclas arriesgadas” (comunicación personal, 19 de mayo de 2016) con libertad. Por ejemplo, el cuento “Los años intoxicados” habla del alfonsinismo, pero los tintes góticos licúan la seriedad del tema y la escritora puede encontrar cierta liviandad a través del género (comunicación personal, 19 de mayo de 2016).

Para Enríquez, “la música para el terror tiene que ser muy rockera, tirando a oscurita” (comunicación personal, 2023). Gracias al encuentro con el punk en los años 90, el espíritu transgresor del gótico pudo encarnarse en esos jóvenes que vivían como fantasmas. Por un lado, fueron marginados por el discurso dominante y en cierto sentido, silenciados como los fantasmas, por otro, no dejaban de perturbar la sociedad en la zona gris y en las noches oscuras. Los dos cuentos que vamos a estudiar en lo siguiente están relacionados directamente con el punk: al protagonista de “Verde rojo anaranjado” le encanta el glam punk, y en “Los años intoxicados”, están las chicas fascinadas con el punk e incluso una de ellas tiene un novio de una banda de punk.

El relato “Los años intoxicados”, que transcurre entre 1989 y 1994, está ambientado en los últimos meses del mandato del presidente Raúl Alfonsín y los primeros años de gobierno de Carlos Menem. Sin embargo, la narradora es algo imprecisa con las fechas, y esta imprecisión en el contexto tiene sentido, porque cuenta la historia de un trío de amigas que llevan vidas erráticas, escuchando el punk, fumando marihuanas, tomando alcohol y pastillas de Emotival sin control, en respuesta al mundo adulto, que les parece ajeno y a la vez inútil. Se van dando las pinceladas de una sociedad que no tiene nada que ofrecerles, ni siquiera que sus padres les tienen en cuenta, puesto que la narradora repite una y otra vez las frases como “nadie nos prestaba atención ese verano”, “nunca se enteraron” o “en la casa de Andrea nadie hacía preguntas”. ¿Mientras tanto qué hacen los adultos? En el año 1989, “nuestras madres lloraban en la cocina porque no tenían plata o no tenían luz o no podían pagar el alquiler o la inflación les había mordido el sueldo hasta que no alcanzaba más que para pan y carne barata”; en el año 1991, “la nueva ley monetaria establecía que un peso valía un dólar y aunque nadie se lo creía del todo escuchar dólar, dólar, dólar los llenaba de alegría”; en el año 1994, “ahora ya no lloraban por la inflación, lloraban porque no tenían trabajo”. Y ¿cómo reaccionaron los adolescentes ante eso? Todas las preocupaciones de sus padres no les daban lástima, y “nos parecía cosas tan estúpidas y ridículas”. La alusión continua al mundo adulto demarca el límite con los adolescentes. Ese mundo ajeno que se dibuja como una realidad que no las cobija conduce a acciones de autodestrucción de los adolescentes por medio de las drogas o cualquier tipo de excesos. Incluso la falta de comida era buena para ellas, debido a que “queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas” (2016, p.49-56). Viven, pero viven como muertos.

Cuando habla de los temas recurrentes de las generaciones de postdictadura, Drucaroff afirma que “en los 90 la elemental, brutal evidencia de la miseria y el hambre volvió el enfrentamiento ineludible para los artistas” y “es significativo el interés literario que hay por el mundo lumpen y marginal en la literatura de las generaciones de postdictadura” (Drucaroff, 2011, p.207). Se pregunta pues: ¿qué pasó en los 90? El relato de Enríquez está muy bien ambientado históricamente por las fechas y las descripciones respecto al estado de las familias del trío. En cuanto al corte de luz que les parece estúpido y ridículo, se refiere a una de las peores crisis energéticas de la historia argentina a finales del año 1988, que se extendió por más de cuatro meses y quedó marcada en la memoria colectiva. El menemismo que empezó en el julio de 1989 dejó a millones de argentinos sin trabajo o al borde de morir por la pobreza, las enfermedades, la violencia, y terminaba de destruir las posibilidades de la juventud. El fin del cuento llega en forma de crimen: por lo sumergidas que estaban por la droga, las chicas, sin darse cuenta, al ritmo del disco de Led Zeppelin¹³, mataron al chico punk, no obstante, para ellas, intoxicadas, la fiesta continuaba y bailaban frente a “un espejo que no reflejaba a nadie más” (2016, p.63). Por aquí, la escritora mostró su actitud ambigua respecto al punk. Por un lado, el alma punk es una reacción a la sociedad degenerada y constituye un canal de catarsis para los jóvenes marginados, por el otro, esa actitud algo peligrosa y muchas veces eufórica los lleva a la ruina. En una entrevista, la escritora comentó que la euforia es “muy oscura, como una especie de fiesta desesperante” que “se parece al carnaval y tiene que ver con el final de la fiesta” (comunicación personal, 16 de marzo de 2023). Cabe mencionar que el relato empieza con el título de los años intoxicados, pero termina con unas chicas intoxicadas. Siendo víctimas de un periodo histórico cruel y sin sentido para los jóvenes, ellos igualmente se volvían verdugos, que no solo destruían a los otros, sino que también realizaban la autodestrucción.

Al igual que los fantasmas que rechazan la concepción de una temporalidad lineal, Enríquez continúa su crítica de desmitificar el optimismo y el progresismo a partir del punto de vista de los adolescentes: “Igual, seguíamos siendo bastante pobres” (2016, p.54). Todo se vuelve tan incierto con los pasos que Argentina está dando hacia el primer mundo y, lo único real para ellos son la pobreza y el aburrimiento día a día. Lo sobrenatural permite el cuento cerrar sin tener un remate y simplemente cumple la función de proporcionar una alternativa, no una solución, para los problemas reales. Vemos que en el relato menciona a una chica que ha insistido en bajar en un bosque siniestro y luego desaparece en una nube de tierra. Cuando vuelven al bosque de día para buscarla, no han podido encontrarla. El hermano de una de las chicas se burla: “Las nenas bobas que habían creído ver un fantasma” (2016: 54).

En otro cuento “Verde rojo anaranjado”, encontramos a un muchacho que ya no sale de su habitación y pasa el día entero frente a la pantalla. Charla continuamente con sus amigos

13 Una banda de rock proveniente de Reino Unido, formada en 1968.

de internet sobre glam rock, David Bowie, Iggy Pop, Manic Street Preachers. Para la narradora, casi se ha convertido en un punto verde o rojo o anaranjado en su pantalla: “No lo veo, no deja que lo vea, que nadie lo vea” (2016, p.175). Es como un fantasma en la vida real. Habla de la deep web, el cuarto rojo y los fantasmas japoneses. La deep web son los sitios que no se indexan en los buscadores, y en cuanto al cuarto, es un espacio donde las reglas no existen: se matan chicos a hambre, violan a las chicas. En fin, “era el lugar más perverso de la web” (2016, p.181). La fascinación por lo extraño o por lo mágico constituye una estrategia para huir del aburrimiento, no obstante, al mismo tiempo lo aísla de una realidad vivida: se aleja cada vez más de su mejor amiga. El punk, por aquí, juega un papel complejo y contradictorio otra vez.

Al igual que las chicas intoxicadas, a este muchacho le parece estúpida su madre, quien “dice cosas así, conectar con la vida, seguir adelante, hay que ser fuerte” (2016: 177). En las obras de Enríquez, ocupan un terreno de importancia considerable los personajes que desempeñan el papel de proponer un raudal de explicaciones y consejos estereotipados y perfectamente inútiles. Así de pueriles son las recomendaciones de las personas convencionales para superar la depresión: el padre que trataba de normalizar los sucesos fantásticos en “El desentierro de la angelita”; las que recibe Elina de sus padres y sus amistades (“tomadas esas pelotudeces de seguir adelante a rey muerto rey puesto la vida continúa tenés que coger hay miles de hombre”) (2016: 98-99). Las protagonistas, que no se resignan a estas trivialidades benévolas, a veces se aventuran a abandonar la comodidad y a enfrentarse cara a cara con los miedos y, sin embargo, lo que descubrirían después generalmente las aterriza y les hace daño, como la narradora de “Fin del curso” que ha sido contagiada del miedo y que ha empezado a lastimarse convirtiéndose en una víctima. Estos personajes, que se han animado a enfrentarse a alguna de las múltiples figuras de lo fantasmal o lo monstruoso, reaccionan huyendo, sea por medio de la transición del espacio, como en el caso de Mechi, quien escapó de su oficina a la casa de sus padres para evitar el contacto con los “chicos que vuelven”, o por medio de la forma definitiva, la muerte, como en el caso de Josefina, que trata de suicidarse lanzándose al aljibe.

Miguel Vedda, cuando analiza la dinámica de lo fantástico en las narrativas de Cortázar, considera que: “Buena parte de la efectividad de lo fantástico en *Bestiario* (1951) tiene que ver con que los horrores externos que desestabilizan a los personajes son una suerte de correlato objetivo para lo que sucede en el interior de estos” (Vedda, 2011, p.248). Y la narrativa de Enríquez es una continuación de la de Cortázar. Se puede decir que, en sus cuentos, los elementos fantásticos, que no aceptan ni las explicaciones ni definiciones, son la encarnación del miedo. Lo fantasmal no aparece solamente como gótico sobrenatural. El corte de luz es una sinécdoque de la oscuridad que vivieron los adolescentes, quienes pasaron los días como zombis, como lo que describe Drucaroff: “Silenciosos, fuman o toman cerveza con la mirada puesta en el vacío; eligen bares que aturden, pantallas y equi-

pos de audio encendidos que nunca coinciden, espacios que garantizan la imposibilidad de mirar para ver, de escuchar para entender” (2011: 317). Enríquez ha logrado plasmar la escenografía menemista como desamparo radical para los jóvenes que estaban creciendo durante aquel periodo. No pueden liberarse de la oscuridad de la noche a través de la sangre, la muerte y la violencia que lindan con lo sobrenatural y no tienen más remedio que seguir viviendo como muertos. Como lo que ha señalado Berenice Romano Hurtado, “el gótico de Enríquez no se habita con seres fantásticos, sino con personajes dislocados que muestran una psique perturbada por el terror que el día a día puede despertar” (Hurtado, 2022). Por ende, más que un ser sobrenatural o un suceso extraño, es la percepción de la falta de toda adecuación posible la que provoca el terror. Tanto los fantasmas que deambulan entre los vivos como los fantasmas adolescentes del punk forman el corpus de los personajes dislocados, negados y marginados por la sociedad.

Conclusiones

Si el estilo gótico es la forma más apropiada que han encontrado para esclarecer el modo de escritura de Mariana Enríquez, “transgresora” o “rebelde” sería un adjetivo aplicable para describir a la escritora. En su primera novela *Bajar es lo peor* ya demostraba su pasión por todo aquello que se apartaba de la norma: rock y roll, los cementerios, gay, droga... Es fanática de las cosas que acechan de noche o las películas de horror. No tiene ningún desprecio a la cultura popular. Sumado a esto, visibiliza a la escritora Silvina Ocampo, una figura periférica entre los canónicos, con la biografía *La hermana menor*.

Teniéndolo en consideración, el encuentro de la escritora rebelde a la que encanta la música punk con un género transgresor como el gótico no es todo de coincidencia. En palabras de Foucault, el gótico funciona como un espejo para visualizar “la analogía invertida con el espacio real de la sociedad” (Foucault, 1986, p.24). Y la voluntad de Mariana Enríquez consiste en establecer un paralelismo entre el género de terror y el lado oscuro de la realidad individual y colectiva para dar luz a lo reprimido, lo negado y lo invisible. Una reseña en *The New York Times* al comentar la intensidad del miedo en sus cuentos dice: “Las atrocidades más aterradoras son las que tocan el presente y el pasado reales de Argentina, como para recordarnos que la verdadera fuente de la maldad no es sobrenatural, sino creada por el hombre” (Szalai, 2017). El peso de la realidad tiene sentido, pues para ella, un relato de terror no es solo un relato de terror, porque no es lo mismo encontrar huesos perdidos en una abadía inglesa del siglo XVI que en la Argentina de hoy. Se trata de un terror real y palpable en la vida cotidiana para la generación de la escritora. Siendo niña, no entró en conciencia sobre lo sucedido a su alrededor, pero no salió ilesa de esa pesada herencia histórica. Los fantasmas dan forma y registran la presencia de lo suprimido, lo marginalizado y lo silenciado. La dictadura llegó a su fin, pero la democracia posterior no

ofreció un futuro en el horizonte a los jóvenes como ella, que vivieron como fantasmas de punk abusando de sustancias y sexo.

La rebeldía también se refleja en su escritura cuando recibe influencia extranjera. Enríquez dice en una entrevista: “Estamos viviendo un horror que es bastante difícil de explicar desde el realismo” (comunicación personal, 30 de mayo de 2021) y, ha encontrado la ficción de terror para obtener respuestas. Al igual que sus antecesores, la inquietan la originalidad y la representatividad. No hace un transplante de los arquetipos y los trucos, sino que trabaja el terror con elementos propios y cultiva el realismo gótico. Los tropos de la literatura gótica, como los fantasmas, los villanos, los viajes o las brujas, han cobrado nuevas connotaciones en el contexto de Argentina y de América Latina. La transgresión, característica principal de la literatura gótica, para Enríquez no solo hace referencia a un gesto social y cultural, que ha puesto en duda la modernidad occidental y el eurocentrismo, sino que también constituye una continuidad del espíritu de innovación en busca de una expresión original como sus antecesores latinoamericanos. Es la realidad la que exige un lenguaje adecuado para contarla. Ante la nueva realidad argentina, por un lado, Mariana Enríquez hereda la tradición del realismo de la literatura latinoamericana, por otro, nutriéndose de la tradición de la literatura gótica, ha encontrado su voz propia. Y se espera que el presente trabajo pueda contribuir a demostrar los constantes esfuerzos por la originalidad que han hecho los escritores latinoamericanos a la hora de plasmar la realidad.

Referencias bibliográficas

- Bevernage, B. (2015). *Historia, memoria y violencia estatal*. Prometeo Libros.
- Botting, Fred. (2005). *Gothic*. Taylor & Francis e-Library.
- Burke, E. (1987) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (trad. por Menene Gras Balaguer). Editorial Tecnos.
- Caballero, Á. (5 de junio de 2022). Entrevista a Mariana Enríquez: Los argentinos también queremos dejar de escribir de la dictadura, pero no podemos escapar». rtve. <https://www.rtve.es/noticias/20220605/mariana-enriquez-terror-dictadura-argentina/2363043.shtml>
- Calderón García, M. A. (3 de mayo de 2017). Mariana Enríquez: Las canciones son más importantes en mi vida que la literatura. Radionica. <https://www.radionica.rocks/libros/mariana-enriquez-las-canciones-son-mas-importantes-en-mi-vida-que-la-literatura>
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx* (trad. por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). Editorial Trotta.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2017). *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Editorial Anagrama.
- Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Editorial Anagrama.
- Entrevista realizada por La Nación. (13 de agosto de 2004). Mariana Enríquez: Literatura punk. La Nación.

- <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mariana-enriquez-literatura-punk-nid626720/>
- Entrevista realizada por Los Inrockuptibles. (16 de mayo de 2016). Mariana Enríquez habla sobre su nuevo libro. <https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-mariana-enriquez-habla-sobre-su-nuevo-libro-8cbca66009c9>
- Forn J. (29 de abril de 2016). Muchacha punk. Página 1/2. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contrata-pa/13-298097-2016-04-29.html>
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*. 16, 22-27.
- Friera, S. (16 de marzo de 2023). En Argentina la incertidumbre no se va nunca. Página 1/2. <https://www.pagina12.com.ar/532015-mariana-enriquez-en-argentina-la-incertidumbre-no-se-va-nunc>
- Guerriero, L. (27 de abril de 2016). No quiero que me saquen las pesadillas. *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/04/27/babelia/1461752532_057036.html
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Hurtado, B. R. (2022). El imaginario escatológico de Mariana Enríquez como modo de resistencia de lo femenino en *Las cosas que perdimos en el fuego*. *ILCEA*. <https://journals.openedition.org/ilcea/15794>
- Leandro-Hernández, L. (2018). Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enríquez. *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. 6 (2), 145-164.
- Lefranc, S. y Pons, H. (2005). *Políticas del perdón*. Grupo Editorial Norma.
- Leiva, J. (23 de febrero de 2022). Entrevista a Mariana Enríquez: Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca. *Filo.news*. <https://www.filo.news/actualidad/Mariana-Enriquez-Para-mi-generacion-el-miedo-era-que-tu-cuerpo-no-aparezca-20220223-0059.html>
- Longueil, A. (1923). La palabra Gothic en la crítica del siglo XVIII. *Modern Language Notes*. 38 (8), 453-460.
- Lovecraft, H. P. (2019). *El horror sobrenatural en la literatura* (trad. por Jorge Velazco). Gárgola.
- Néspolo, M. (8 de febrero de 2017). Entrevista a Mariana Enríquez: El terror siempre es político. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cataluna/2017/02/08/589b76ffca47413c2c8b462d.html>
- Pasik, D. (2023). En los peores momentos la vida sigue siendo torpe y ridícula». *Revista Almagro*. <https://www.almagrovevista.com.ar/los-peores-momentos-la-vida-sigue-siendo-torpe-ridicula>
- Pomeranec, H. (12 de febrero de 2023). Mariana Enríquez, entre la literatura y el teatro: fantasmas de ayer y de hoy a punto de subir al escenario. *infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2023/02/12/mariana-enriquez-entre-la-literatura-y-el-teatro-fantasmas-de-ayer-y-de-hoy-a-punto-de-subir-al-escenario/>
- Punter, D. (1996). *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, vol.1. Longman.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego.
- Sklar M. (2013). *Punk style*. Bloomsbury.
- Szalai, J. (2017). Argentine Fiction. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/03/03/books/review/argentine-fiction.html>
- Vedda, M. (2021). *Cazadores de ocasos: La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Cuarenta Ríos.
- Walpole, H. (2015). *El Castillo de Otranto* (trad. por Gloria Susana Esquivel). IDARTES.
- Yala, A. (abril de 2019). Entrevista a Mariana Enríquez: La escritura como erosión de la realidad». *Revista*

de la Universidad de México. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4a65bbae-e70a-4ff2-85f7-ee-24dff8e078/entrevista-con-mariana-enriquez>

Zunini, P. (15 de abril de 2016). Entrevista a Mariana Enríquez. Eterna Cadencia. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/lovecraft-en-el-riachuelo.html>