



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Comunicación

*El mal social como fuente de terror: un recorrido por la
narrativa breve de Mariana Enríquez*

Autor: Agustina Pastorino

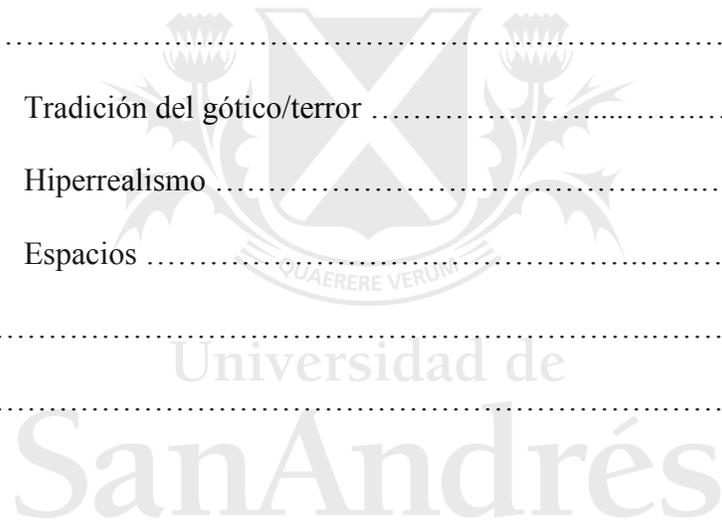
Legajo: 26270

Mentor: Pablo Ansolabehere

Buenos Aires, diciembre de 2018

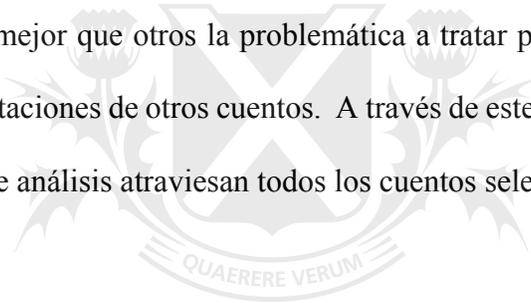
Índice

Abstract	3
Introducción	4
Revisión de la literatura	6
Marco teórico	6
Gótico	6
Antecedentes	14
Análisis	16
Tradición del gótico/terror	16
Hiperrealismo	25
Espacios	33
Conclusión	42
Bibliografía	45



Abstract

El presente trabajo aborda el análisis de Mariana Enríquez como cuentista. Para dicho estudio, se utilizan los siguientes conceptos como ejes de análisis presentes en todos los cuentos de la autora: la tradición del gótico/terror, el hiperrealismo y los espacios. Los cuentos seleccionados pertenecen a dos colecciones de Enríquez: “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de la cual se seleccionaron “El chico sucio”, “Bajo el agua negra” y “El patio del vecino”; y “Los peligros de fumar en la cama” (2009) de la cual se seleccionó únicamente el cuento “El carrito”. A su vez, como método de trabajo se elige un relato principal que condensa mejor que otros la problemática a tratar para ilustrar el capítulo de análisis, y se incluye acotaciones de otros cuentos. A través de este trabajo final, se logra ver como los tres aspectos de análisis atraviesan todos los cuentos seleccionados.



Universidad de

San Andrés

Palabras clave: Mariana Enríquez, tradición del gótico, hiperrealismo, espacios, cuentos, terror, horror social

Introducción

El objeto de estudio de esta tesis es la narrativa breve de Mariana Enríquez. Para ello se organizará el análisis en tres partes: en primer lugar, se estudiará la tradición del género gótico/terror y la forma en que sus cuentos se entranan con esa tradición. En segundo lugar, la relación entre el terror, lo sobrenatural y una técnica de escritura que, a falta de nombre mejor, denominaremos *hiperrealismo*. Y, en tercer lugar, la configuración de los espacios como factor influyente en su narrativa.

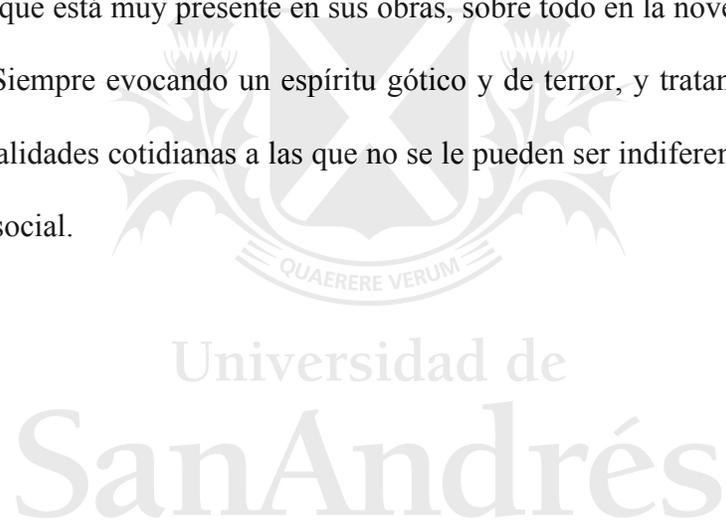
Para llevar adelante este trabajo se tendrá en cuenta el conjunto de cuentos que integran sus libros *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), pero focalizando el análisis en algunos cuentos que, a nuestro criterio, condensan mejor que otros la problemática a tratar. Esos cuentos son “El chico sucio”, “Bajo el agua negra”, “El patio del vecino” (*Las cosas que perdimos en el fuego*) y “El carrito” (*Los peligros de fumar en la cama*). Como método de trabajo opte por elegir un relato principal para ilustrar el capítulo de análisis, e incluir acotaciones de otros cuentos.

Mariana Enríquez aparece en la literatura argentina como representante destacada del *Terror*, un género que –si bien siempre estuvo presente en la literatura argentina –nunca había alcanzado la visibilidad y preeminencia que tiene en la actualidad. Enríquez nació en Buenos Aires en el año 1973, en el barrio de Lanús. Se destaca como miembro de un reducido grupo de escritores a los que se los denomina “nueva narrativa argentina”. Quienes pertenecen a este grupo, abren un nuevo mapa de autores que redefinen la literatura nacional y buscan dejar su impronta personal.

La primera novela publicada de Mariana Enríquez se llama *Bajar es lo peor* (1995). A partir de esa publicación, le siguieron *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a*

cementerios (2013), *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo* (2014) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Y, por último, *Éste es el mar* (2017). A su vez, Mariana Enríquez se destaca como periodista y columnista de medios gráficos. Si bien tiene su propia columna en el diario de Página 12, también ha publicado en otras revistas y diarios. Y, ocasionalmente ha estado como invitada en programas de radio.

Sus gustos e intereses marcan una senda única por la que ella transita como escritora. Algunos de los temas más recurrentes que marcan su identidad en lo profesional son las relaciones humanas, los espacios y la cultura urbana; sobre todo se declara una fanática de la cultura del rock, que está muy presente en sus obras, sobre todo en la novela corta: *Bajar es lo peor* (1995). Siempre evocando un espíritu gótico y de terror, y tratando los problemas sociales como realidades cotidianas a las que no se le pueden ser indiferentes y que abarcan todo el espectro social.



Marco teórico y antecedentes

Gótico / Terror

El terror es un tema obligado a evaluar si de Mariana Enríquez se trata. En sus relatos, pero también en sus textos no ficcionales, el miedo es un elemento fundamental, definitorio de sus temáticas y su estilo. La autora misma lo ha reconocido cada vez que ha tenido que hablar de sus obras, y se declara como una lectora obsesiva de relatos de terror y trata de escribirlos (Argentina, 2016). Sin embargo, sostiene que busca encontrar lo propio, en su lengua y dentro del género, explicando que esa es una de las razones por la cual todos los escenarios de sus relatos transcurren en un espacio cercano y reconocible para ella, dentro de su propio país. (Jornet, 2017)

Iniciamos este repaso breve sobre el género con una definición del escritor argentino Carlos Eduardo Feiling, presente en el prólogo de una antología llamada *Los mejores cuentos de terror* (1997):

... diremos que un relato pertenece al género de terror si pretende, entre otras cosas, producir miedo en el lector mediante la intervención decisiva en su trama de elementos sobrenaturales, por lo común presentados como hostiles o dañinos para los seres humanos. (p.11)

Esta cita explica la esencia del terror como género y resalta la importancia del miedo y los elementos sobrenaturales en él.

Utilizando esta breve introducción sobre el terror como punto de partida, pasaremos al gótico siguiendo, sobre todo, la caracterización que hace David Punter en su texto *The literature of terror* (1980). De modo que, antes de abordar el análisis de los cuentos de Mariana Enríquez, haremos un recorrido por la historia del género que tanto tiene que ver con su literatura.

El origen del gótico se remonta al siglo XVIII en Europa y surge en buena medida, como una respuesta al Iluminismo reinante que, al poner el acento en la racionalidad, procuraba dominar las pasiones y emociones. No obstante, este no fue el único género que nació como reacción al iluminismo, muchas obras de otros géneros cercanos a la novela gótica, como la novela histórica o la narrativa fantásticas, tienen el mismo origen reactivo; incluso el Romanticismo es visto como una reacción al racionalismo iluminista.

David Punter (1980) explica que el comienzo del gótico es contemporáneo al de la novela sentimental y la novela histórica. Si bien las coincidencias en el momento del surgimiento pueden generar muchas semejanzas en la narrativa, las fronteras entre los géneros se determinaron rápidamente. Sin embargo, Punter aclara que el límite entre la novela gótica y la novela histórica fue un poco más difícil de trazar y explica el porqué diciendo:

... And the reason why it is so difficult to draw a line between Gothic and historical fiction is that Gothic itself seems to have *been* a mode of history, a way of perceiving an obscure past and interpreting it. (p.52)

Además, el trasfondo del gótico se complejizó en el espacio donde nació: una Inglaterra atravesada por cambios constantes y crecientes que dieron nacimiento a un género construido por las particularidades de los contextos de tiempo y espacio. Numerosos autores se destacaron en este género, entre ellos, Matthew Lewis, Ann Radcliffe, William Beckford, William Godwin, Mary Shelley, Elizabeth Inchabald, entre otros. Sin embargo, quien determinó el nacimiento de este género literario fue Horace Walpole con su obra *The Castle of Otranto* (1764).

A su vez, Punter resume las características particulares del gótico como género, estas son:

the attempt to embody a theory of the social purposes of terror; the portrayal of the misery of separation from civilized norms, and the inadequacy of most of the characters to deal with extreme situations; the interest in the perverse tendencies of sensibility; the insistence on the power of guilt; the physical treatment of loathing and disgust. (p.43)

Algunos de los rasgos mencionados por Punter (1980), los podemos encontrar reformulados en la narrativa de Mariana Enríquez. Sus cuentos trabajan el terror desde su origen social, planteando los males en temáticas que atraviesan de forma directa o indirecta a toda la sociedad, por ejemplo: la pobreza, la violencia, la injusticia, los estereotipos, entre otros.

Estos temas aparecen como telón de fondo que acompañan al relato de principio a fin, y se entrelazan con otros factores de miedo como la permanente amenaza a las normas civiles. Esta combinación desarrolla escenarios extremos e incómodos en los que los personajes deben aprender a moverse y enfrentar. Además, la autora utiliza lo asqueroso y repugnante para exacerbar determinadas condiciones o personajes. Se desarrolla una hipersensibilidad en relación a los sentidos que se va a ver constantemente resaltada por la mugre y suciedad.

A su vez, la esencia del gótico se construye de un componente histórico, es decir, de una constante reapropiación del pasado, de un persistente cuestionamiento de las normas y formas sociales y de una inagotable necesidad de desafiar el sistema civilizado y de demostrar su hipocresía. Por esto, el gótico desarrolló nuevas líneas de relación entre lo humano, lo divino y la naturaleza, poniendo el énfasis en la oscuridad, el miedo. Conceptos como lo: vasto, sublime, perverso, sombrío y desconocido; iban en contra de lo que el Iluminismo promovía. (Punter, 1980).

Con el fin de explicar el desarrollo histórico del gótico / terror, en su ensayo sobre el género, Feiling identifica cuatro períodos. Si bien la división de cada período se plantea como una nueva etapa en el desarrollo del género, existe una superposición entre ellos.

En primer lugar ubica la *novela gótica*, que es de lo que hemos venido hablando hasta aquí. Feiling explica que este tipo de novelas desarrolla tramas complejas y que los autores de dicho género suelen incluir elementos como castillos, ubicados en países exóticos en tiempos lejanos y con personajes que fluctúan entre los antihéroes demoníacos y las heroínas puras. A esta etapa pertenece, como mencionamos anteriormente, la clásica obra de Horace Walpole llamada *The Castle of Otranto* (1764).

En segundo lugar ubica al *terror burgués*, en el que destacan las casas encantadas y los eruditos solitarios. Además, el autor agrega:

... pero se trata de un mundo tan homogéneo como el de la novela gótica: lo que lo caracteriza es la intromisión de algo siniestro y sobrenatural en un orden cotidiano no sólo parecido al de sus lectores, sino descrito en términos muy semejantes a los de la narrativa realista del siglo XIX. (p.15)

Al tercer período Feiling lo denomina *terror fantástico*; se caracteriza por incluir el “fantasy” en el mundo del terror. Su figura principal es Howard Phillips Lovecraft, escritor estadounidense considerado un innovador en este campo. Esta forma de literaria del terror mantiene seguidores hasta el día de hoy.

En último lugar, se encuentra el *terror cinematográfico*. Éste nutre al cine y se nutre de este, y se caracteriza por tener una narrativa realista contemporánea, especialmente en relación al sexo y la violencia, y por incluir personajes que abarcan todo el espectro de la sociedad. El autor también resalta una distinción particular entre este período y los dos anteriores, explicándola de la siguiente manera: “También a diferencia del terror burgués y fantástico, la restauración del orden con que terminan los relatos suele asumir la forma de final feliz” (p. 16)

El repaso que plantea Feiling sobre la evolución del género gótico/terror propone ordenar a grandes rasgos distintos períodos que, a pesar de que se fueron sucediendo en el

tiempo, la aparición de uno nuevo no implica la desaparición del otro, sino más bien su convivencia.

Por lo tanto, podemos afirmar que el gótico/terror es un género que se va actualizando. Este género puede comprenderse como un portavoz de los miedos que atormentan a la sociedad de cada época (Angulo y Stemberger, 2017, p.311). A lo largo del tiempo, el gótico se forjó y alzó como eco de los miedos de cada época, afirmando la concepción de cronotopo de Mijaíl Bajtin (1985). Este último utilizó el concepto *cronotopo*, que lo limitó a: “el tiempo y espacio como coordenadas principales de la representación artística del mundo” (p. 10) para explicar cómo la noción espacio-temporal puede influir en la construcción mental y en el accionar de los personajes literarios. Es entendible, entonces, que los castillos, los espacios lúgubres y sombríos, los monstruos y demonios hayan construido un ideario que sirvió de campo para explorar los miedos de Inglaterra en el siglo XVIII. Esos escenarios comunes para aquel entonces, evocaban al miedo, terror, horror y extrañeza reflejando los miedos de la sociedad. Una vez que se naturalizaron estos espacios, o bien se explotaron al máximo, el miedo junto con el gótico, se trasladaron a nuevos espacios, como la ciudad. Así pues, los dos conceptos importantes que aparecen como telón de fondo son el tiempo y el espacio, justificando en cierta manera la transición entre períodos. Este es un punto importante a tener en cuenta a la hora de pensar el gótico como género por dos motivos. En primer lugar, determinadas características de las obras y de la construcción de los personajes se van a poder comprender a partir del contexto espacio temporal correspondiente a cada una. Y, en segundo lugar, esto implica que, con el paso del tiempo, ciertas características de la época pierden vigencia y van siendo reemplazadas por nuevas.

Estas consideraciones acerca de cómo los rasgos de un género se van modificando y adaptando a diversos contextos a lo largo del tiempo y en diversos lugares, puede relacionarse

con lo que explica Feiling acerca de la variabilidad del miedo y a la idea de que a cada sociedad le corresponden miedos específicos y los experimenta de diferente manera.

Entonces, aclara:

...lo importante es que se busca un efecto en particular, y que así como a buena parte de los varones los excita la degradación de las mujeres que muestran las películas pornográficas, a buena parte de las personas les da miedo la ruptura del orden natural que ponen en escena los relatos de terror.

Lo “sobrenatural”, desde luego, a menudo esconde miedos sociales bastante concretos. (p. 12)

Elvio E. Gandolfo y Eduardo Hojman (2002) citan en su prólogo a su antología *El terror argentino* a Feiling. Este último traza una línea divisoria entre el relato de terror (anglosajón) sobrenatural y uno más realista. Para intentar una caracterización del terror argentino, Gandolfo y Hojman van a echar mando de la siguiente definición de Feiling, a la que citan:

“el racismo, la homofobia, la misoginia y la explotación han sido, bajo el extraño velamen del relato, grandes temas del género”. (Gandolfo y Hojman, 2002, p.12)

Mariana Enríquez no es ajena a esta distinción y en una entrevista que le hicieron en el programa “Otra trama” ella explica sobre el terror sobrenatural anglosajón lo siguiente: “Ellos tienen una tradición, además, muy implicada con la mitología propia” (Argentina, 2016). En la entrevista la escritora ilustra su argumento con el ejemplo de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, y explica que esta novela tuvo un impacto diferente en Argentina que el que tuvo en Inglaterra debido a la cultura de cada país. Uno de los motivos que se pueden deducir fue que la obra arrastraba ciertas características de espacio y tiempo que no eran compatibles con la Argentina.

Por otra parte, y en relación con el género cuento y su relación con las coordenadas político-sociales, Enríquez explica lo siguiente:

... El cuento de terror es un espacio que en este momento está produciendo muchísima literatura. Y, literatura muy política paradójicamente. Está trabajando mucho el horror social. Y eso a mí me interesa mucho. (Argentina, 2016)

Lo esencial de esta cita se plantea cuando la escritora nos da la pauta del horror al que ella se va a dedicar y cuál cree ella que es el perfil que adoptó el género en Argentina.

Retomando el prólogo de “El terror argentino” (Gandolfo y Hojman, 2002) resulta pertinente hacer énfasis en un concepto que, como bien aclaran los autores, es explicado por el escritor norteamericano Stephen King (también llamado “el maestro del terror”). Sin duda, esto se vincula estrechamente con la idea de “horror social” que plantea Enríquez. Este es el concepto de “factores de presión fóbica” que los autores exponen en el libro de recopilación de cuentos de terror argentino.

... Buena parte de los relatos de esta antología se instalan en ese límite incierto, en una sociedad especialmente rica en factores de presión fóbica: el genocidio durante la última dictadura militar, las fobias contra los extranjeros, los vecinos, la mujer, la niñez proletaria, la conducta criminal bajo el exterior “normal”. Como en muchas otras sociedades, justamente lo “normal”, durante distintos períodos, fue lo monstruoso aceptado. (Gandolfo y Hojman, 2002, p.12)

De esta cita, merece ser resaltada la relación entre la literatura de terror y la política. Pablo Ansolabehere (2018) en su texto “Apuntes sobre el terror argentino” afirma que la literatura de terror no se puede separar de la política, y lo argumenta explicando:

... Un primer dato, evidente, es que el terror ingresa a nuestra literatura de la mano de la política. El terror, puede decirse, está en los orígenes de la literatura nacional, si acordamos con la idea de que la literatura argentina comienza a definirse como tal cuando los escritores románticos, con Echeverría a la cabeza, deciden pensar en su patria también en términos de una literatura propia. (Ansolabehere, 2018, p.3)

El texto continúa determinando que la política es tan importante para la literatura de terror en Argentina que es posible afirmar que ésta ha sido la razón de su permanencia en el tiempo.

En cuanto al componente social que se vincula con el terror, hay un elemento clave a considerar: lo incierto o desconocido. Como apunta David Punter (1980) esta cuestión -lo desconocido- es interesante plantearlo como una fuente de terror o de miedo para el lector. Emerge algo inquietante en lo desconocido que el hombre trata de eludir pero que, al mismo tiempo, le despierta curiosidad.

En la misma línea, tanto Gandolfo y Hojman como Ansolabehere consideran que este elemento también es clave para entender lo que sucede con el terror en Argentina, sobre en relación a los sujetos que personifican una amenaza:

... Porque incluso la inquietud que puede surgir del miedo a un otro diferente por su condición social, racial o cultural está siempre condicionada por la política, como ocurre con los indios vampíricos de *La cautiva*, los negros y –sobre todo– las negras de *Amalia* o los gauchos y la chusma de “El matadero”. (Ansolabehere, 2018, p.4)

Para finalizar, habiendo hecho un recorrido por el origen y evolución del gótico /terror, y su especial inflexión en la literatura argentina, se puede concluir que dicho género sufrió diversas alteraciones para continuamente reinventarse. De este modo, acabó abriéndose como un paraguas para abarcar otros términos distintos pero familiares a lo largo de su trayectoria: el terror, el horror, lo sobrenatural, el miedo y el realismo. Podemos dar cuenta de que el terror argentino se desprende de la tradición gótica y se fusiona con la política, historia y elementos sociales, dando lugar a un género con una identidad del país. Así pues, Mariana Enríquez buscar armar su propio camino en un género con características marcadas dentro de la literatura argentina.

Antecedentes

El estado de la cuestión en cuanto al terror como género se nutre de una multiplicidad de aportes de diferentes autores. Entre ellas, se encuentra el texto de David Punter: *The literatura of terror*, publicado en 1980, que plantea los orígenes del gótico como género y sus características. Sin embargo, otros autores de textos críticos y escritores del género, como Stephen King, se enfocaron en textos que hablan desde un lado más contemporáneo de la cuestión. Este texto se llama *Danza macabra* y se publicó en 1981. En su mayoría los trabajos que apuntan a hablar sobre el terror en general, apuntan a estudiar sobre sus orígenes y características.

En cuanto a los estudios realizados en el campo del terror argentino son muy amplios. Estos abarcan desde destacados trabajos de tesis e investigaciones de profesores y alumnos de universidades hasta consagrados críticos y escritores. Como por ejemplo, el estudio de Ansolabehere Pablo (2018) *Apuntes sobre el terror argentino. Estudio de la teoría literaria*, en el cual explica la relación particular entre la política y la literatura de terror argentina. A su vez, en la misma línea Gandolfo y Hojman (2002) en *El terror argentino: Cuentos* sostienen la misma idea. A grandes rasgos, estas investigaciones y análisis buscan dar cuenta de las características particulares del género en Argentina y como la cuestión socio-política del momento exacerba estas características. Esto mismo se puede ver en el texto de Carlos Eduardo Feiling (1997) en su prólogo en la antología llamada *Los mejores cuentos de terror*.

En Argentina hay una tradición del género de terror que, si bien no es tan copiosa como la anglosajona, podría decirse que nace en 1871 con el cuento *El matadero* de Esteban Echeverría y llega hasta la actualidad con autoras contemporáneas como Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Entre ambos extremos temporales se destacaron distintos autores como:

Abelardo Castillo, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Alberto Laiseca, por mencionar solamente algunos.

Si bien el terror es un tema al cual se le ha dedicado mucho análisis, el terror argentino es un campo que todavía no se ha explotado al máximo y hay mucho más por analizar. Una de las razones puede ser que la literatura de terror nacional no es tan copiosa como la anglosajona.

Lo mismo ocurre con Mariana Enríquez, dicha autora se consagra como una reconocida escritora en este género, pero al pertenecer al grupo de escritores emergentes contemporáneos, no se encuentra un abundante análisis sobre sus trabajos. Algunos de los trabajos realizados sobre ella, se relacionan con otra autora contemporánea: Samanta Schweblin; y cómo la forma de escribir de ambas autoras está marcada por la posdictadura. Entre ellas se puede destacar el trabajo de Adriana Goicochea llamado: “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez”. Y, por supuesto, también se desarrollaron una cantidad menor pero significativa de tesinas relacionadas con el gótico/terror contemporáneo, en las cuales se puede leer entre líneas ciertas referencias a los cuentos de Enríquez. Otro trabajo que se puede destacar en relación a lo mencionado es de Adriana Goicochea, llamado “El modo gótico y una literatura sin fronteras”. Sin embargo, predominan las entrevistas en todo tipo de formatos, que fueron analizadas y citas en esta tesina.

Análisis de los cuentos de Mariana Enríquez

Capítulo 1: La tradición del gótico / terror

En este capítulo nos enfocaremos en un punto central en la escritura de Mariana Enríquez: la tradición gótica. Como vimos en el apartado anterior, la literatura producida por esta autora abarca más de uno de los períodos caracterizados por Feiling. Asimismo, siendo una de las continuadoras de la tradición del gótico en el mundo literario argentino, Enríquez se destaca por utilizar más de un recurso para construir sus relatos de terror. El peso de la tradición gótica se ve reflejado en varios trabajos de la autora. Para ilustrar las cuestiones de este capítulo nos ocuparemos principalmente de ejemplificar con el cuento “El carrito” pero también haremos mención de otros cuentos para enriquecer el análisis.

En primer lugar, como en todo relato gótico y de terror, existe la presencia de un mal de gran inmensidad contra el que se busca luchar. En la narrativa de Enríquez, este mal podría ser definido como *el mal social*: un ente de incalculable proporción que se nutre de los miedos colectivos y se presenta como una fuente de terror que atormenta sin descanso a los personajes de los cuentos. Este mal es *social* porque la autora trabaja con temas que se vinculan con toda la sociedad y ciertos “males” que la aquejan, como la pobreza, los crímenes o el racismo, solo por nombrar algunos. Esto significa que este tema roza directa o indirectamente todas las clases sociales que componen la comunidad en la que se desarrollan los cuentos. A su vez, estos “males” también tienen una forma de representación social específica que se traduce en prácticas culturales contemporáneas.

Más de una vez, Mariana Enríquez destacó a Stephen King como un escritor muy influyente en su obra. Esto se ve reflejado en la incorporación de problemáticas sociales contemporáneas, en escenas de intenso realismo. La autora lo explica así:

La noción de poder trabajar con lo cotidiano para el horror. Con los horrores cercanos y conocidos, lo que él llama factores de presión fóbica sociales. *Carrie* se trata de una masacre escolar, de *bullying*, de fanatismo religioso, del poder de una adolescente que sale de la represión. Si a Carrie se le saca la telequinesis y se le da un arma, la novela cambiaría, pero no su esencia. Que sea una novela de terror le da, además, un poder diría mitológico, de leyenda urbana, muy impactante. (Jornet, 2017)

Enríquez toma prestado de S. King el concepto de cotidianidad como fuente de horror, pero siempre con un ingrediente que pertenece al orden de lo fantástico. De este modo, queda en evidencia el impacto generado por la yuxtaposición entre elementos sobrenaturales y un entorno crudamente realista.

En relación con la elección de los espacios donde transcurren sus historias, Enríquez explica que ella busca resignificar muchos de los elementos que los escritores extranjeros que han influido en su escritura, como King, utilizan:

Es que cuando leía a los escritores contemporáneos de horror (y de fantástico y de cuento raro) me daba cuenta que los que más me interesaban usaban escenarios reconocibles y cercanos, situaciones cotidianas. Yo no puedo escribir un cuento de terror sobre un asesino serial de Maine o un relato de fantasmas en una abadía: puedo leerlo y pasarlo genial, pero me resulta muy lejano o estructurado. Tenía que buscar ese horror en castellano y específicamente en Argentina. En realidad es algo muy natural: Aickman ubicaba sus cuentos en pueblos costeros fuera de temporada de Inglaterra, por ejemplo y encontraba ahí sus horrores. Yo me preguntaba, en comparación, cuáles serían los horrores de una ciudad de la costa argentina. Y fueron apareciendo. Trato de encontrar lo propio, en mi lengua y dentro del género.

Enríquez utiliza este procedimiento en todos sus cuentos, es por eso que este punto se seguirá desarrollando en profundidad en el capítulo siguiente en donde se hablará de la representación de la realidad que hace la autora.

Ahora bien: ¿cuáles son los miedos “argentinos” con los que trabaja Enríquez? En un programa de entrevistas llamado “Conurbano”, la autora cuenta lo que para ella es el mayor miedo de los argentinos:

Eso también tiene que ver con otra experiencia que yo tampoco diría que es particular del Conurbano ni de Lanús ni de nada, sino que diría que es de cierto argentino en general: que es el temor a ser pobre. (Conurbano, 2017)

Por consiguiente, no es sorpresa, entonces, que el cuento “El carrito” se construya sobre el miedo común de los habitantes de un barrio de clase media a convertirse en “villeros”. El cuento se desarrolla en un vecindario del sur del conurbano bonaerense, al que un día llega un hombre, aparentemente un “botellero” o “cartonero” a juzgar por su carrito, borracho y decide (o no tiene más remedio que) defecar en la vereda frente a la casa de unos vecinos del barrio. El hombre es echado violentamente por los habitantes del lugar, en medio de insultos donde aflora el racismo y la discriminación, y es obligado, a modo de castigo, a abandonar su carrito ahí mismo. A partir de este hecho, por una especie de maldición lanzada por el botellero, una ola de sucesos desafortunados lleva al vecindario a la miseria extrema, borrando los límites éticos y morales que, se suponía, el conjunto de ese vecindario respetaba. Juancho, uno de los personajes del cuento, un borrachín en apariencia inofensivo que juega un rol de defensor del barrio, es quien, buscando una respuesta a los acontecimientos que atormentan al vecindario, concluye que todo es culpa del “villero”: “Tenía algo de razón Juancho. Todos habían pensado que era el carrito. Algo de ahí adentro. Algo contagioso que había traído de la villa.” (p. 54). Entre los sucesos que comenzaron a castigar al vecindario se destaca la muerte de vecinos, la pérdida de trabajo de varios de ellos, robos, desapariciones misteriosas de pensiones y mercadería de los quioscos, la ruina de los negocios y un dramático descenso de nivel económico y –por consiguiente- de calidad de vida de todos los

personajes, excepto de la familia de la única vecina que defendió al botellero: la madre de la narradora.

Lo interesante es que a los vecinos del barrio les terminó sucediendo eso que ellos tanto temían, sin posibilidad de redención: convertirse en villeros. Ellos asumieron que algo llegado del exterior y de una zona marginal los había condenado al mal de la miseria. Lo curioso es que esta actitud de rechazo que ellos tuvieron con el villero, es la misma que van a tener los habitantes de las cuadras de clase media que rodean el barrio “maldecido por el carrito”. Como dice la narradora: “... pronto quedaron aislados, porque los de la avenida los echaban si los reconocían” (p. 53).

La idea de contagio en este cuento tiene dos vetas de análisis. Por un lado, hay que pensarla como el miedo a contagiarse del “villero”, que se puede traducir como el miedo a mezclarse o convertirse en “villero”, es decir, un temor muy vinculado con lo que más arriba denominamos “miedo social”. Por otro lado, hay que pensarla como una característica que es heredada del gótico clásico y que Enríquez resignifica y actualiza. La autora utiliza lo asqueroso y repugnante que produce temor al contagio para exacerbar determinadas condiciones o personajes. En este cuento, los vecinos parecen no querer contagiarse de la suciedad y el mal olor del villero. Para poder ordenar mejor el análisis, empezaré ampliando la primera idea planteada y luego seguiré con la segunda.

En primer lugar, el miedo al contagio que Mariana Enríquez trabaja en este cuento tiene relación directa con la declaración que hizo sobre el terror de los argentinos a ser pobres. Este miedo no está fundamentado únicamente en el miedo a tener un nivel económico bajo, sino en lo que la pobreza conlleva, cómo es pensada y cómo es vista. La pobreza está en estrecha relación con la miseria marginal, que está directamente vinculada con lo extremo. Al mismo tiempo, el miedo a ser villero está ligado con un rechazo que no es solo hacia la

pobreza extrema, sino que también incluye racismo, por más que en el cuento este aspecto no esté tan desarrollado. El espacio marginal es plasmado como aquella zona desconocida a la que es peligroso entrar y difícil salir. Es la parte social ignorada, abandonada por la sociedad, que queda afuera de lo “civilizado” y es asociado con la barbarie, lo salvaje. El miedo del vecindario es contagiarse de esta condición indeseada de pobreza marginal. El mismo miedo y rechazo que manifiestan los habitantes de los barrios vecinos cuando la cuadra del “carrito” va adquiriendo los rasgos de una villa. Este miedo social genera desesperación y habilita la entrada del terror, que es capaz de empujar los límites hasta lugares oscuros, incluyendo los límites éticos y morales. El cuento concluye con un último diálogo entre los integrantes de la familia que defendió al villero. En éste se puede ver cómo la desesperación lleva a la locura. Lo interesante es que dicha familia no solo no se hundió en la miseria, sino que es la única que no padeció las desgracias de forma directa. Por ende, se puede percibir la sorpresa de ellos cuando sus vecinos –ante la desesperada situación en que se encuentran- toman medidas extremas:

Pero mamá temblaba al lado de la mesada.

- Ésa no es carne común- dijo.

Abrimos apenas la persiana y miramos para arriba. Vimos que el humo llegaba de la terraza de enfrente. Y era negro, y no olía como ningún otro humo conocido.

- Qué viejo villero hijo de puta- dijo mamá, y se puso a llorar. (p. 56)

Acá se puede observar claramente cómo la desesperación llevó a lo más extremo al ser humano, implicando discretamente que uno de los vecinos está cocinando carne humana. Y, por consiguiente, el insulto del personaje de la madre es “qué viejo villero hijo de puta”, frase con la que concluye el cuento. También, es significativo que lo diga la madre, justamente el personaje que más se había apiadado del villero y que, por esa razón, no se había visto afectada por la maldición. O por lo menos eso pensaba. Porque el suceso final (la cocción y

posible ingesta de carne humana) demuestra que ella y su familia también han sido afectados, que no se puede escapar del entorno social que nos rodea.

En segundo lugar, la idea del contagio que Marina Enríquez plantea en este cuento se puede relacionar con una “tradición de lo asqueroso y repugnante” asociada con el gótico clásico. La autora plantea lo marginal como un espacio donde lo asqueroso, sucio, desagradable, mugriento, insalubre e inhabitable construye la identidad del espacio y de los personajes. Es decir, por habitar en esos espacios los personajes quedan reducidos a en esas condiciones. Mariana Enríquez obliga al lector a desarrollar una hipersensibilidad relacionada con los cinco sentidos en general y con el olfato en particular. Utiliza este sentido como herramienta para detectar y describir los efectos físicos de la marginalidad, tanto en quienes aparecen como representantes de “lo marginal” como en los personajes que perciben –especialmente con el olfato- esa pertenencia a una zona que los aterra.

Otra característica presente en la narrativa de Mariana Enríquez asociada con la tradición gótica –y vinculado con el anterior- es el gusto por lo excesivo, lo desmesurado, que la autora utiliza para engrandecer y colmar las situaciones hasta llevarlas al extremo. Podemos dar cuenta de esto en el relato “Bajo el agua negra” que tiene como protagonista a Marina Pinat, una fiscal de 40 años, encargada de resolver el homicidio de Emanuel López y Yamil Corvalán, supuestas víctimas de dos agentes de la policía que los arrojaron al río. El involucramiento de la fiscal en este caso criminal le va mostrar que, en Villa Moreno, sobre el cordón del Riachuelo, aparte de contaminación, existe la marginalidad y la miseria más extrema que jamás pensó, y donde –por eso mismo- lo real se pone en duda:

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. 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 brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. (p. 159)

En relación a lo que venimos mencionando, aquí se puede ver cómo la descripción descarnada de situaciones extremas de la vida en los márgenes de la ciudad permite la introducción, a través de ese realismo crudo, de una atmósfera sobrenatural. El agua del Riachuelo está contaminada y genera cáncer, pero lo que hace Mariana Enríquez es doblar apuesta con descripciones detalladas de las deformidades los habitantes de ese lugar, que pasan de lo humano a lo monstruoso. De ese modo la narradora logra desconcertar al lector, haciéndolo dudar sobre la veracidad de esa realidad que se describe.

La crudeza de la descripción de esa realidad permite desplegar un campo en el que todo parece posible, donde el miedo y el terror van de la mano de lo sobrenatural. En este y otros relatos de Mariana Enríquez el límite entre lo real y lo imaginario es tan sutil que confunde y desconcierta al lector. Por ejemplo, en el “El Carrito”, surge la duda acerca de si la miseria que invade al barrio efectivamente la había contagiado el carrito o no. Lo interesante de estos relatos es cómo actualizan un elemento característico de la novela gótica, como lo es el gusto por el exceso. En el caso de la narrativa de Enríquez, ese elemento cobra una modalidad específica, vinculada por el desborde en la descripción de los detalles desagradables, aberrantes de la realidad en que se desarrollan las historias.

Por último, una característica importante de la tradición gótica es: el rol de la mujer. En la tradición gótica la mujer está posicionada en el lugar de víctima del hombre o, mejor dicho, del sistema social dominado por los hombres (Punter, 1980). Como se ve en el caso de *El monje* de Matthew Lewis y en diferentes obras de Ann Radcliffe, por mencionar algunos. Estos autores clásicos de la tradición gótica, trabajaron con la figura de la mujer

como víctima de la tiranía del hombre. Sin embargo, los ejemplos de Enríquez desafían ese lugar pasivo y escapan de ese sitio. Si dicha autora, retoma esa tradición de la mujer sometida al hombre, es para darla vuelta y desafiarla. Hay dos cuentos en particular de la autora que muestran esta cuestión con claridad: “Bajo el agua negra” y “El patio del vecino”.

En “Bajo el agua negra”, la fiscal termina siendo víctima del sistema social contra el que pretende luchar. El cuento plantea que hay una situación social dada que no se puede cambiar, y esa idea –que no hay posibilidad de cambio- propicia el terror. Las buenas intenciones de la fiscal (luchar contra la corrupción policial, la violencia estatal, la falta de justicia para los más pobres) choca con la realidad, y ese choque resulta ser brutalmente violento. Su trabajo implica lidiar con partes de la estructura social a la que se pretende cambiar, pero la esa estructura perversa -maligna- no permite cambios. Asimismo, el cuento “El patio del vecino” trata sobre una pareja joven que se muda a un nuevo departamento. La protagonista está pasando un momento difícil tanto en lo personal como en la profesional y está buscando poner su vida en orden. A modo de excusa, este cambio le permitirá plantearse un nuevo comienzo. Sin embargo, desarrolla una obsesión con un niño que creyó ver encadenado en el patio del vecino, y que le despierta un impulso incontenible de querer ayudarlo. A su vez, la protagonista trabajó como asistente social, trabajo que le permitió ver la realidad de muchos chicos con un entorno familiar desfavorable. Ante el panorama familiar de esos chicos, la protagonista quiere ayudar y tratar de mejorar o colaborar con el problema social. Sin embargo, tras protagonizar un episodio donde una niña de lastima el pie bajo su cuidado, pero el relato termina mostrando que le problema la excede y desborda, empujándola al despido de su trabajo. Tras este sentimiento de culpa, y de aceptar el error cometido en el cuidado de la niña, la protagonista quiere ayudar a este niño encadenado en el patio del vecino. En conclusión, la intención de Mariana Enríquez parece ser demostrar

que las buenas intenciones no alcanzan. Hay una estructura social que es imposible romper o cambiar por una única persona. Es decir, el mensaje general en relación a este tema que la autora envía es que, hay problemas que superan la capacidad de resolución de una única persona. Sino que se necesita una reforma en todo un sistema social. La protagonista, se embarca en la misión de querer salvar al niño encadenado de su vecino, pero lo único que logra es volverse loca.

Mariana Enríquez demuestra comprender que el rol de la mujer en la tradición gótica responde a los fuertes mandatos patriarcales de la sociedad y que, a grandes rasgos, esto resulta ser un problema de género. Sin embargo, en sus cuentos, la autora lo convierte en un problema social que va a atravesar todas las clases. La idea de las mujeres como víctimas de la dominación masculina; se muestran en otros cuentos que no fueron seleccionados en este análisis, como, por ejemplo, en “Las cosas que perdimos en el fuego”. En este cuento se presenta un colectivo de mujeres que, hartas de que los hombres las quemaran y las mataran, deciden llevar al extremo su rol de víctima y quemarse ellas mismas, imponiendo a su vez un nuevo canon de belleza: la belleza de los cuerpos quemados.

En conclusión, en este capítulo analizamos la tradición gótica en la narrativa de Mariana Enríquez. A través de los cuentos “El carrito”, “Bajo el agua negra” y “El patio del vecino”, se pudo destacar la utilización de diferentes recursos para producir relatos de terror. Si bien se habló de una tradición de la narrativa gótica muy clara, también se resaltó el intento de dicha autora por marcar un camino propio en el género y darles su toque personal a los recursos utilizados: en primer lugar, en todos los cuentos se ve la fuerte presencia de un mal con el que se busca luchar, este mal es social por que la autora trabaja con temas que se vinculan con toda la sociedad y ciertos “males” que la aquejan. En segundo lugar, utiliza el concepto de cotidianidad interrumpida por elementos fantásticos como fuente de horror. En

tercer lugar, dicha autora trabaja lo que ella cree que son los miedos “argentinos” en la actualidad: ser pobre y todo lo que ello conlleva. Asimismo, la idea del contagio que se desprende de una tradición de lo asqueroso y repulsivo del gótico clásico. Además, el gusto por lo excesivo y desmesurado utilizado para engrandecer y colmar las situaciones hasta llevarlas al extremo. Y, por último, Enríquez presta especial atención al trato que le da a la mujer.

Capítulo 2: Hiperrealismo

En este capítulo nos ocuparemos de una cuestión central en la narrativa breve de Mariana Enríquez: la relación entre el terror, lo sobrenatural y una técnica de escritura que, a falta de nombre mejor, denominaremos *hiperrealismo*. Llamamos así a la representación de ciertos aspectos desagradables de la realidad sobre los que se enfoca una atención escrupulosa, a través de descripciones que ponen en un primerísimo plano detalles que vinculan lo repugnante y lo repulsivo con lo sobrenatural, para provocar, así el buscado efecto de terror.

“Hiperrealismo” es un término aplicado a una corriente artística, principalmente pictórica, en la que se hace una reproducción casi fotográfica de la realidad. Su surgimiento, en Europa y Estados Unidos, a finales de 1960 y principios de 1970, promueve una fiel reproducción de la realidad tal cual es, y no como se espera que sea, gestando una conciencia con orientación realista en más de un ámbito y no encasillándolo únicamente a las obras de arte. De esta forma, podemos entender la línea por la que Mariana Enríquez se adentra en sus cuentos. Sin embargo, la diferencia que se plantea en este trabajo es que el “hiperrealismo” de Enríquez consiste no tanto en representar fielmente ciertos aspectos de la realidad, como

en destacar, con una especie de lupa deformante, sus aspectos más ominosos, procedimiento que, paradójicamente, aleja sus cuentos del realismo para acercarlos al campo de lo sobrenatural.

El cuento “El carrito” – visto en el capítulo anterior- narra una secuencia de sucesos que se desencadenan a partir de un hecho en particular, en el cual un hombre de la calle defeca en la vereda de un barrio. Según cuenta Mariana Enríquez en una entrevista llamada “Conurbano”, este hecho está inspirado en una escena real que ella escuchó en el barrio de Lanús donde vivió su infancia. La reproducción del hecho verídico se enfoca particularmente en los detalles desagradables: “El hombre, que no llevaba calzoncillos bajo un mugriento pantalón de vestir, cagó en la vereda, mierda floja casi diarreica, y mucha cantidad; el olor nos llegó, apestaba tanto a mierda como a alcohol” (p. 46). Acá podemos observar que la línea de enfoque se dirige a la descripción escatológica, como la consistencia y el olor del excremento.

La relación del “hiperrealismo” de Enríquez con lo desagradable y asqueroso también se puede ver en el cuento “Bajo el agua negra” – explicado en el capítulo previo-. El compromiso de la fiscal en este caso, le va a costar el traspaso de lo profesional a lo íntimo: “Soñó que de esa mano se caían los dedos cuando el chico se sacudía la mugre después de emerger y se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta y un miedo horrible a encontrar esos dedos hinchados e infecciosos entre las sábanas” (p. 163). Si bien esta cita refiere a un sueño, en vez de un hecho real, los elementos desagradables del sueño están basados en hechos reales, que constan en los expedientes que la fiscal maneja en su investigación. La descripción busca ser lo más fiel posible para que el lector pueda percibir con los sentidos la escena.

El hiperrealismo en los cuentos de Enríquez está ligado con los sentidos. La escritora desarrolla un campo semántico de lo asqueroso, que sirve de base estructural, sobre la que construye la descripción de lo marginal. El olfato y la vista, podría decirse, son los principales responsables de transmitir la exacerbación de lo asqueroso, aunque, llegado el caso, Enríquez no prescinde de los demás sentidos.

Todas las obras seleccionadas en este análisis son cuentos que ponen en juego personas comunes, escenarios cotidianos y espacios reconocibles, y a las que se les incorpora un componente sobrenatural que es introducido a través del trabajo hiperreal con lo desagradable. Esta es la principal fuente de extrañeza que atraviesa todos los cuentos de Enríquez. El hiperrealismo y el extrañamiento provocan un contraste que atrae y desconcierta al lector. Paradójicamente, la exacerbación de ciertos aspectos de la realidad produce un efecto de irrealidad en los cuentos e introduce lo extraño. El efecto de extrañeza permite la entrada a lo sobrenatural que, al mismo tiempo, se vincula con el hiperrealismo asqueroso para introducir lo ominoso y el terror en los relatos. Esta convergencia del componente sobrenatural y el hiperrealismo desagradable es sustentada por una lógica binaria que hay de fondo a lo largo de todos los cuentos de esta autora entre lo real y lo sobrenatural,

A causa del trato que la autora le da al hiperrealismo en sus obras, éste merece un espacio de análisis y observación propio. Su importancia radica en el grado de atención y en el papel que Enríquez les otorga a los detalles desagradables hiperrealistas como recurso influyente en la configuración de los espacios y la mentalidad de los personajes. Por un lado, en cuanto a la configuración de los espacios hace referencia a la construcción de entornos realistas en escenario verídicos que, por su condición extrema, habilitan la aparición de elementos sobrenaturales. Por otro lado, en relación a la configuración de la mentalidad de

los personajes plantea una transformación en el modo de actuar, pensar y enjuiciar la realidad de los personajes generado por esos elementos sobrenaturales.

La distorsión de ambos elementos - espacios y personajes - que los detalles hiperrealistas propician en los cuentos se desarrolla paralelamente de manera imperceptible e irreversible. De este modo, se torna aún más confuso para el lector poder detectar el punto exacto donde todo comienza a escapar del plano de lo real.

Para explicar un poco mejor estas ideas nos centraremos en el análisis del cuento “El chico sucio”. Este relata la obstinación de una mujer de clase media por vivir en una antigua casona familiar en el barrio de Constitución al sur de la ciudad. Mariana Enríquez nos presenta este barrio con una identidad que va mutando con el paso del tiempo. En el siglo XX, Constitución era un barrio residencial, donde las mansiones se caracterizaban por tener detalles art decó, puertas de hierro, gárgolas, pisos de antiguos mosaicos y llamadores de bronce. Con el paso del tiempo, ya bien entrado el siglo XX, Constitución fue mutando hasta convertirse en un barrio caracterizado por los contrastes sociales, la prostitución, el crimen y la marginalidad. Así, en el presente en que transcurre el relato, Constitución es cuna de: narcos, deudores, adictos, travestis, borrachos, prostitutas, policías corruptos y delincuentes. Y, se caracteriza por ser un lugar peligroso, con alta dosis de marginalidad y criminalidad. La protagonista, a la cual no se le conoce el nombre, es una diseñadora gráfica que –en contra de la opinión familiar- elige instalarse en ese barrio, en una vieja casona familiar venida a menos, pero que todavía conserva detalles de su viejo esplendor, y desarrolla un vínculo de amistad con la peluquera del barrio, Lala. Ella es la amiga travesti que acompaña a la protagonista a lo largo del cuento. Esta, además, desarrolla una obsesión con un chico de la calle (el “chico sucio” del título) que vive con su madre sobre unos colchones frente a su

casa. La obsesión se acentúa con el asesinato de un niño de la misma edad que el chico sucio, en el barrio:

... en el estacionamiento en desuso de la calle Solís había aparecido un chico muerto. Degollado. Habían colocado la cabeza a un costado del cuerpo. (...) 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 chico muerto o - y esto le arrancó un grito a Lala - por los dientes de otra persona. (...) Para la medianoche, nadie había reclamado el cuerpo. También, se sabía que había sido torturado: el torso estaba cubierto de quemaduras de cigarrillos. Sospechaban un ataque sexual, que se confirmó alrededor de las dos de la mañana, cuando se filtró un primer informe de los peritos forenses. (...) Tiene el ombligo cosido. (...) le arrancaron las orejas. ... (p. 22)

A partir de esta cita, que precisa los horrores del asesinato de “Nachito, el degolladito”, podemos ver cómo la puesta en primer plano de los detalles desagradables construye un relato que genera terror. Desde el lenguaje que utiliza –muerte, degollado, torturado, ataque sexual, entre otras palabras- hasta la manera en que construye el hecho. Es decir, en este caso, el modo hiperrealista no se manifiesta solo en el lenguaje sino en la forma en que se narra y describe un hecho macabro, con especial énfasis en los detalles morbosos de lo ocurrido. Como si no fuese suficiente, Sarita - joven travesti y clienta habitual de la peluquería de Lala- también agrega la historia de otra niña:

Sarita contaba que, en su pueblo, en el Chaco, había pasado algo similar, pero con una nena. -La encontraron con la cabeza al costado, también, y muy violada, pobre almita, toda cagadita alrededor estaba. (...) - La policía creen que son narcos. (...) Está lleno de narcos brujos- dijo Sarita-. Allá en el Chaco no sabés lo que es. Hacen rituales para pedir protección. Por eso le cortaron la cabeza y la pusieron del lado izquierdo. Creen que si se hacen estas ofrendas, no los agarra la policía porque las cabezas tienen poder. (p. 29)

Acá podemos ver que el espíritu macabro se acentúa cuando Sarita cuenta una historia que no tiene como escenario a Constitución, pero que parece pertenecer a la misma lógica criminal.

De esta cita, se desprende otro ingrediente que Enríquez suele trabajar en sus cuentos: las creencias populares. En Argentina hay una fuerte tradición en los sectores populares de creencias que están fuera la liturgia católica oficial, pero que frecuentemente adoptan procedimientos ligados con ella, llamadas: creencias populares. Estas se podrían considerar bajo la definición de D. Hervieu-Léger (2005), que las explica de la siguiente manera:

...el conjunto de convicciones, individuales y colectivas que si bien no se desprenden de la verificación y la experimentación ni de la manera más amplia de los modos de reconocimiento y control, que caracterizan el saber encuentran sin embargo su razón de ser en el hecho de que dan sentido y coherencia a la experiencia subjetiva de aquellos que creen... (p.122)

Hay una escena en la que la protagonista lleva a tomar un helado al chico donde puede observarse la importancia que Enríquez les da a las creencias populares en Argentina:

Esa noche, las tres cuadras estaban casi vacías de travestis pero estaban llenas de altares. Recordé lo que se celebrara: era 8 de enero, el día del Gauchito Gil. Un santo popular de la provincia de Corrientes que se venera en todo el país y especialmente en los barrios pobres- aunque hay altares por toda la ciudad, incluso en los cementerios. (p. 17).

En el cuento “Bajo el agua negra” también se hace mención a esta característica de los sectores populares, pero mostrando a la vez el pasaje a otra dimensión, cuando lo sobrenatural empieza a instalarse definitivamente, de modo tal que esas creencias también son sobrepasadas o, incluso, subvertidas. Cuando Marina Pinat – la protagonista- se adentra en la Villa Moreno, e ingresa a la parroquia del lugar, se desconcierta al ver la ausencia de altares que tan característicos son de esos espacios: “En el corto camino también le extraño la total falta de los santos populares, los Gauchito Gil, las lemanjá, incluso algunas vírgenes que solían tener pequeños altares” (p. 167). Estas creencias forman parte de la construcción de

identidad de un sector masivo de la sociedad y, en consecuencia, contribuyen a la identidad de nuestro país, y es justamente su ausencia lo que, en este resulta, resulta más inquietante.

Mariana Enríquez se apoya en éstas creencias para agregar credibilidad a su relato. La autora utiliza esta herramienta como arma de doble filo: por un lado, las trata como manifestaciones espirituales de la cultura popular. De aquí se desprenden menciones como la de altares, cultos, ofrendas, santos no oficiales, peregrinaciones y gauchitos. Mientras que, por otro lado, siguiendo la tradición gótica, utiliza las creencias populares como elementos que propician la irrupción de lo sobrenatural. Por eso, involucra un lenguaje más oscuro y asociado en cierto sentido con la tradición gótica, como: hechizos, maldiciones y brujos. De este modo, la autora genera una latente sensación de extrañeza que va aumentando lenta pero sostenidamente a lo largo de los cuentos.

Por consiguiente, no se termina de definir si estas creencias moldean la visión del mundo de los personajes, pero sin incidir en lo real o, por el contrario, el factor sobrenatural que involucran efectivamente existe y abre la puerta a lo ominoso, fuente de terror de los relatos. Así pues, la duda que se siembra con respecto a la veracidad de las creencias populares se funda en la conjunción de elementos sobrenaturales y escenas cotidianas con personajes comunes. La escena cotidiana es la que plantea cierta normalidad o entorno real y posible, mientras que algún elemento sobrenatural rompe y se instala en esa escena. De este modo, la autora construye una perfecta dicotomía que implanta la duda:

-Yo no digo nada. Pero acá en el barrio dicen que hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos.

-Ay, Lala, qué brujos. Acá no hay brujos, no te creas cualquier cosa.

Me dio un tirón de pelo que me pareció intencionado, pero me pidió perdón. Fue intencionado.

-Qué sabrás vos de lo que me 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. Suspiro.

-Tenés razón, Lala. Pero quiero decir, vive frente a mi casa y está siempre ahí, sobre los colchones. Ni se mueve.

-Vos trabajás muchas horas, no sabés qué hace. Tampoco la controlás a la noche. La gente en este barrio, mami, es ... ¿cómo se dice? Ni te das cuenta y te atacaron.

- ¿Sigilosa?

-Eso. Tenés un vocabulario que da envidia, ¿o no, Sarita? Es fina ella. (“El chico sucio”, p.14)

En esta cita se pueden ver las dudas sobre la veracidad de estas creencias. Si bien no se sabe con certeza, nadie se anima a pensar diferente; excepto, la protagonista. Como dijimos anteriormente, estas creencias aparecen asociadas con personajes de los sectores populares, pertenecientes, en general, a la gente de menores recursos económicos y precaria formación escolar. Mientras que la protagonista, por más que viva en el barrio, pertenece a una clase social más acomodada y con otra formación y, por lo tanto, a otro horizonte cultural. Ella misma se autodenomina como “mujer de clase media que cree ser desafiante porque decidió vivir en el barrio más peligroso de Buenos Aires”. (p. 14)

Esta cita, a su vez, introduce otro elemento propio de la narrativa de Enríquez, vinculado con el anterior: el juego entre el horizonte cultural entre las diversas clases que componen una sociedad determinada. Con respecto a Constitución, la protagonista sostiene que ella entiende y conoce el barrio: “Hay algunas claves para poder moverse con tranquilidad en este barrio y yo las manejo perfectamente, aunque, claro, lo imprescindible siempre puede suceder.” (p. 11). Lala le explica que, por vivir *en* el barrio, uno no se convierte en alguien *del* barrio. Hay ciertas cuestiones como, por ejemplo, las creencias populares, que la protagonista no va a entender porque pertenece a “otro mundo”. Es decir, dentro de cierto sistema cultural hay creencias, códigos y conductas que resultan naturales para algunos y que

no lo son para aquellos que no pertenecen a esa cultura. Esta idea de que ella sea *de otro mundo* habla de una cierta condición de turista que tiene la protagonista dentro del barrio, y que contribuye al efecto de extrañeza creciente que contamina toda la narración.

En conclusión, si bien la palabra hiperrealismo es un término aplicado a una corriente artística, aquí la llamamos así: a la representación de ciertos aspectos desagradables de la realidad sobre los que se enfoca una atención escrupulosa. Se mostró de manera evidente que el hiperrealismo de Enríquez se relaciona de manera directa con el terror y lo sobrenatural, destacando con una especie de lupa deformante, los aspectos más ominosos de la realidad y, paradójicamente, alejando sus cuentos del realismo para acercarlos al campo de lo sobrenatural. Utilizando descripciones que ponen en un primerísimo plano detalles que vinculan lo repugnante con lo sobrenatural, para provocar, así el buscado efecto de terror. Es por eso, que hay una fuerte presencia de los sentidos, el olfato y la vista, podría decirse, son los principales responsables de transmitir la exacerbación de lo asqueroso. Si bien esta es una cuestión que atraviesa todos los cuentos de Enríquez, se vuelve especialmente claro en los tres cuentos mencionados: “El carrito”, “El chico sucio” y “Bajo el agua negra”.

Capítulo 3: Espacios

La importancia en la configuración de los espacios en la narrativa corta de Mariana Enríquez radica en que son tratados como personajes en sí mismos. Esto lo explica la autora en una entrevista con “Revista de letras” cuando responde a la pregunta sobre la significación de los espacios, y cuenta:

Sí, son personajes. Eso lo tengo clarísimo. Creo en los escenarios como elementos fundamentales, nunca accesorios, y en los lugares como portadores de cierto

espíritu, *genius loci*; tengo cierta influencia de la psicogeografía. Hay lugares que cargan con su historia, que se configuran como personajes por peso propio e influncian todo lo que los habita o toca. (Jornet, 2017)

En otra entrevista que se le hizo a la autora, titulada “Conurbano”, Enríquez cuenta que ella creció mayormente en Lanús, barrio que integra el conurbano Sur de Buenos Aires. Allí refiere que esta zona es lo suficientemente vasta como para ser escenario de casi cualquier literatura y explica su creciente interés en aprovechar su experiencia vital en el conurbano Sur como para convertirlo en un lugar reconocible y extraño a la vez.

Enríquez trabaja con los barrios del conurbano bonaerense y entiende que estas zonas están cargadas de significado. Para dicha autora, el conurbano es un concepto que no se restringe solo a lo territorial – distrital, sino que tiene una significación más amplia, que incluye, entre otros elementos, lo social y lo cultural. En los barrios del sur (y del Conurbano bonaerense en general) parecen habitar naturalmente el miedo, el mal, el peligro y la amenaza. Enríquez explica que hay una concepción socialmente extendida sobre el conurbano como un espacio “homogéneamente violento, pobre y feo” (Conurbano, 2017). Sin embargo, explica, cualquiera que ha habitado y conoce el conurbano sabe que tal homogeneidad no existe, y que se trata más bien de una construcción que, partiendo de algunos datos de la realidad, simplifica todo lo complejo, cambiante y multiforme propio de ese territorio tan amplia llamado “conurbano”. Y en esa construcción –sostiene Enríquez- los medios masivos (empezando por la televisión) han cumplido un papel fundamental para asociar el conurbano con la pobreza, la marginalidad, lo precario, lo feo, lo degradado, el mal.

En el cuento “El carrito” se puede ver cómo actúa la televisión en la transformación definitiva del barrio “maldito” en una villa miseria:

... algún empleado de ahí quiso averiguar más, le contaron, y llegó la televisión con las cámaras para registrar la mala suerte localizada que sumía a tres manzanas del barrio en la miseria. Sobre todo querían saber por qué los vecinos de más lejos, los que vivían a cuatro cuadras, por ejemplo, no eran solidarios. (p. 53)

Aquí se puede observar que la incorporación de los medios de comunicación al relato aparece una vez que los personajes entran en desesperación y el barrio está gravemente descompuesto.

En la entrevista mencionada anteriormente, Enríquez sostiene que, aunque jurídica y territorialmente la Zona Norte es parte del conurbano bonaerense, social y culturalmente queda fuera de esa categoría. En este sentido, barrios de la ciudad de Buenos Aires como Villa Soldati o Villa Lugano son más “conurbano” que Olivos o La Lucila.

A Enríquez el conurbano le interesa como la “zona” predilecta de sus cuentos, seguramente por esa mezcla de realismo y construcción cultural que ofrece, de verdad social y estereotipo. Algunas de las palabras Enríquez usa para connotar ese espacio son vasto, turbulento, tensionante, heterogéneo social e ideológicamente, difícil, enorme, diverso, ciudad grande que rodea la capital, distinto y distante.

Para analizar el tratamiento de lo espacial en los cuentos de Enríquez, partimos de una distinción entre “límite” y “frontera”. Entenderemos “límite” como la línea que separa dos espacios diferentes; en los cuentos de Enríquez los límites son perceptibles pero no siempre resultan evidentes. Sin embargo, la imprecisión en cuanto a los límites espaciales se corresponde con una imprecisión que afecta otro tipo de límites –no geográficos-. Entonces, esta noción puede ser entendida en más sentidos, por ejemplo: límites que separa entre lo bueno y lo malo, o lo seguro en contraposición con lo peligroso.

Por otro lado, entendemos “frontera” como una zona de contigüidad y contacto entre dos espacios separados por un límite; enfatiza la posibilidad de transitarla, e incluso de pasar

de un espacio a otro. En estos relatos atravesar la frontera es entrar en otro universo e implica un riesgo para el que lo hace. Cabe aclarar que aunque el límite geográfico no este explícitamente marcado, el concepto de frontera que bordea un límite es de saber común para los personajes, quienes saben que las fronteras no se pueden traspasar sin consecuencias.

La autora muestra que la carga significativa de los espacios escapa lo meramente geográfico. Ella misma encuentra al Conurbano difícil de definir por tamaño o variedad, lo cual desencadena la problemática de los límites, Enríquez no precisa con claridad dónde empieza y dónde termina el conurbano. Lo que sí se puede asegurar es que los espacios de sus cuentos son reales y cercanos, a diario podemos observar a través de los medios de comunicación o recorriendo el área metropolitana y, tienen una carga significativa. A grandes rasgos se podría separar en dos grupos: los que tienen una significación negativa –barrios del sur de la ciudad y del sur del conurbano- y otros que tienen una significación positiva. No obstante, la falta de precisión con respecto a sus límites puede generar el traspaso de los personajes de un espacio a otro.

Esta lógica acerca de los espacios interviene en la configuración de la mentalidad y el carácter de los personajes que los habitan. Mariana Enríquez confirma esta idea cuando sostiene que: “Hay lugares que cargan con su historia, que se configuran como personajes por peso propio e influyen todo lo que los habita o toca.” (Jornet, 2017). Además, la construcción de los personajes parece adaptarse a la condición o el espacio que habitan.

Como mencionamos anteriormente, la frecuente dificultad en reconocer ciertos límites se corresponde con la imprecisión acerca de otras cuestiones relacionadas con lo espacial. Enríquez no asigna a ciertos espacios una significación “buena” y a otros una “mala”, sino que trabaja con ciertos estereotipos sociales, para cuestionarlos o para llevarlos a un extremo que distorsiona el esquema insuficiente y falso con el que suele pensarse lo

distribución espacial. En cuanto a lo espacial, no se refiere solo a zonas geográficas, sino también a los lugares que se habitan, como las casas.

En “El chico sucio” la protagonista cae en la cuenta de que todas las decisiones tomadas la hicieron atravesar el límite de la cordura sin percibir cuándo ni cómo, idea que se expresa en términos espaciales, ligados a una tradición cultural que conjuga el cuento de hadas con el gótico: “Que no era la princesa en el castillo, sino la loca encerrada en la torre” (p. 32). A su vez, en el cuento “Bajo el agua negra” hay una escena en que la protagonista entiende por primera vez que había traspasado el límite de lo profesional, traspaso que se expresa, también, en términos espaciales: “¿Por qué estaba ahí? –se pregunta el personaje central- ¿Para demostrar qué, a quién?” (p. 172). En el cuento “El patio del vecino” la protagonista busca resolver la incógnita sobre un supuesto niño encadenado en el patio del vecino, y reconoce el momento exacto en el que está traspasando el límite de lo legal cuando decide ingresar a ese patio de una propiedad ajena: “Tomó una decisión demencial: entrar en la casa.” (p. 147). Por último, en el cuento “El carrito” todas las situaciones se suman y terminan culminando en la desesperación del vecindario que se traduce en la locura. El traspaso de los límites se presenta en distintos ámbitos: en lo privado, en lo público, en lo profesional, en lo legal, entre otros. A pesar de eso, tienen en común el resultado de una acción que no está dentro de lo que el personaje en un principio pensó como razonable. La falta de límites claros permite que los personajes los empujen a lo largo del relato, mostrando así que no hay límites geográficos, morales ni éticos fijos o inmutables.

A pesar de la ausencia de límites exactos, existen fronteras que los ciudadanos conocen y respetan. Éstas se extienden como zonas que indican el paso de un territorio a otro, cuya diferencia se advierte, al mismo tiempo que se reconoce, con inquietud. Entonces, las fronteras se terminan definiendo como porosas, y pueden atravesarse, en ambos sentidos.

En el cuento “Bajo el agua negra” -analizado en los capítulos precedentes- el involucramiento de la fiscal en este caso criminal le va a mostrar que hay mucho más que personas y contaminación en ese cordón del Riachuelo en el que se interna. Una de las sorpresas que se va a llevar es que allí habita un ente maligno que vive bajo el gran rejunte de grasa negra, quieta y muerta sin corriente que es el Riachuelo, también llamado “el gran tacho de basura de la ciudad” (p.157). Hay una escena en la que Marina, la fiscal, decide ir a Villa Moreno, el barrio marginal del que procedían las víctimas del crimen que investigaba, un lugar adonde “Sólo gente muy desesperada se iba a vivir (...) al lado de esa fetidez peligrosa y deliberada” (p. 165). Trescientos metros antes del punto de llegada, el taxista que la está llevando se frena y con un tono impositivo le advierte: “Hasta acá llego, señora. (...) No me puede obligar a entrar en la villa. Le pido que se baje acá ¿Usted va a entrar sola?” (p. 165). El taxista pone en palabras un saber común sobre los espacios de la ciudad y entiende que ciertas fronteras no se pueden traspasar sin consecuencias. Esto demuestra que las fronteras existen, que se distribuyen espacialmente, aunque no son estrictamente geográficas, y que por diversas razones la mayoría de los habitantes conoce y considera a la hora de desplazarse por el espacio urbano.

El taxista sorprendido pregunta lo obvio, sin comprender la decisión de su pasajera de adentrarse sola en la *villa*. El personaje del taxista verbaliza un miedo que viene adjunto al saber común de los espacios. La fiscal, a pesar de su actitud valiente y desafiante, es consciente de que está traspasando una frontera y se está internando en un territorio peligroso, y lo demuestra con su preparación para ir a la *villa*:

Nadie se acercaba a la villa del Puente Moreno a menos que fuese necesario. Era un lugar peligroso. Ella misma había abandonado los trajecitos sastre que llevaba a la oficina y el juzgado y había elegido jeans, una remera oscura y nada en los bolsillos, salvo el dinero para volver y el teléfono, tanto para comunicarse con sus contactos en el interior de la villa como para tener algo valioso que entregar en caso de que la

asaltarán. Y el arma, claro, que tenía licencia para usar, bajo la remera, discretamente oculta, pero no tanto como que no se reconociera la silueta de la culata y el cañón recortada en su espalda. (p. 167)

Nuevamente, se puede ver cómo el espacio “marginal” representa la amenaza, en contraposición con el espacio en el que Marina Pinat habita: “Su auto estaba en el mecánico, pero podía usar la bicicleta; las noches eran frescas y hermosas en esa época del año: quería salir de la oficina, quería llamar a algún amigo para invitarle una cerveza...” (p. 160). El escenario en el que vive la protagonista es, desde su percepción del espacio, un ambiente seguro, en el que se puede mover con libertad y disfrutar de las noches frescas y hermosas. Mientras que, por otro lado, con respecto a ese espacio “otro” al que se va a ingresar, la percepción es diferente. Se trata de una “villa”, un lugar “abandonado por el Estado y favorita de los delincuentes que necesitaban esconderse” (p. 166) y “a la que apenas se le atrevían los asistentes sociales más idealistas” (p. 166).

Buscando generar el mismo efecto la autora narra “El carrito”. Este cuento – resumido en capítulos anteriores- muestra los miedos colectivos de los habitantes de un barrio de clase media del conurbano de convertirse en “villeros”. Puntualmente, de *contagiarse* de lo “villero”. En este cuento un cartonero borracho ingresa en un barrio de clase media y –como ya se explicó- extiende la maldición de la miseria como castigo por la forma en la que lo tratan, con excepción de la familia que lo defendió. A raíz de todos los sucesos horribles que van aconteciendo, se llega a la conclusión de que en “el carrito había “algo contagioso que había traído de la villa.” (p.54).

Acá se da una inversión con respecto al cuento anterior; en este caso se trata de un otro que viene de afuera e ingresa en el espacio propio de los personajes de clase media al que pertenece la narradora del relato. En cierto sentido cuenta la misma historia de “Bajo el agua

negra” pero de forma inversa. Se vuelve claro que los personajes del barrio sienten que junto con el “villero” se coló algo contagioso de la villa, que los condenó a la maldición de la miseria de la que desesperadamente querían despegarse. Es decir, se produce un traspaso de algo contagioso de un espacio a otro, y eso llevo a la miseria a uno de ellos.

En este cuento se puede ver de manera clara los conceptos de límite y frontera, al mismo tiempo que se trabaja, el traspaso de ellos y la construcción de nuevos. Esto sucede de la siguiente manera: por un lado, el “villero” cruza un límite cuando ingresa al barrio, una vez que el barrio entra en descomposición los personajes le echan la culpa al villero diciendo que el villero fue quien trajo algo que desencadenó la miseria: “Algo contagioso que había traído de la villa” (p. 54). Pero, por otro lado, se construye un límite nuevo:

A los cinco meses, ni la policía entraba, y los que todavía iban a mirar televisión en los aparatos exhibidos en las casas de electrodomésticos de la avenida decían que en los noticieros no se hablaba de otra cosa. Pero pronto quedaron aislados, porque los de la avenida los echaban si los reconocían. (p. 53)

Entonces, un nuevo límite se construye a la fuerza: la avenida. Al haberse traspasado el límite que divide la villa del barrio, se construye uno nuevo que separa el barrio de la avenida. Por lo tanto, los límites –y en consecuencia las fronteras- se van corriendo a medida que se van traspasando. Este cruce de fronteras viene acompañado de otros procesos como, por ejemplo: la locura. Lo que se creía impensable hacer antes en el barrio ahora -con la llegada del villero- es posible, por ejemplo: cocinar al gato para comérselo, suicidarse y cocinar carne humana.

Ahora bien, la frontera se puede ver de forma clara en cuando se dice: “Sobre todo querían saber por qué los vecinos de más lejos, los que vivían a cuatro cuadras, por ejemplo, no era solidarios” (p. 53). Aquí se habla de frontera porque, en un principio, parece dar a entender que las cuatro cuadras mencionadas pertenecían al mismo espacio que el del barrio.

Es decir, no los separa un límite entre ellos y los del barrio, sino que todos pertenecen al mismo lado de la frontera. Sin embargo, los vecinos de más lejos no se quieren acercar porque en este relato atravesar la frontera es entrar en otro universo e implica un riesgo para el que lo hace.

En conclusión, la importancia en la configuración de los espacios en la narrativa corta de Mariana Enríquez radica en que son tratados como personajes en sí mismos. La autora trabaja con los barrios del conurbano bonaerense y del sur de la ciudad, y entiende que estas zonas están cargadas de significado que escapa lo meramente geográfico. Además, sostiene que esta construcción significativa está difundida por los medios de comunicación. Asimismo, para organizar el capítulo se utilizaron dos conceptos claves: límite y frontera. Y, a través de los cuentos, se logró identificar que la frecuente dificultad en reconocer ciertos límites se corresponde con la imprecisión acerca de otras cuestiones relacionadas con lo espacial. Sin embargo, las fronteras siguen siendo zonas conocidas y respetadas, y se entiende que el atravesar cierta frontera conlleva consecuencias. Estos dos conceptos atraviesan todos los cuentos de Enríquez.

Universidad de
San Andrés

Conclusión

El objetivo principal de este trabajo ha sido analizar a Mariana Enríquez como cuentista, utilizando tres ejes de organización: tradición del gótico/terror, hiperrealismo y espacios. Para ello, se tuvieron en cuenta cuatro cuentos que ayudaron a focalizar el análisis y a condensar las problemáticas tratadas. Mariana Enríquez aparece en la literatura argentina como representante destacada del *Terror*. Siempre evocando un espíritu gótico y tratando los problemas sociales como realidades cotidianas a las que no se le pueden ser indiferentes y que afectan a toda la sociedad.

Lo que distingue a la autora de otros escritores del género gótico/terror, es que ella busca darle una impronta personal a cada recurso gótico. Por ejemplo, en todos los cuentos se ve la fuerte presencia de un mal con el que se busca luchar –recurso del gótico clásico–, pero la autora le da una vuelta más de rosca y plantea que este mal va a estar asociado a lo social. Esto se debe a que ella trabaja con temas que se vinculan con toda la sociedad y ciertos “males” que la aquejan. A su vez, la utilización de los miedos colectivos de la época como fuente de terror es un recurso que existe desde los orígenes del género, por eso la autora actualiza los miedos a la época de producción de sus cuentos. Otros ejemplos, se desprenden de la tradición de lo asqueroso y repulsivo, que se relaciona con la idea de contagio. Además, del gusto por el exceso y la desmesura utilizadas para llevar al extremo cada situación. Pero también, toma prestado conceptos de escritores del género más contemporáneos, como S. King, de quien toma prestado el concepto de cotidianidad interrumpida por elementos sobrenaturales como fuente de terror. Entonces, en esta tradición gótica de la que Mariana Enríquez se jacta, cabe aclarar que no es solo de una tradición clásica sino, también, mezclada con una más contemporánea.

Al mismo tiempo, la autora utiliza como herramienta principal para condensar todo lo mencionado anteriormente, lo que nosotros llamamos: hiperrealismo. Si bien, se mencionó las asociaciones previas que la palabra arrastra, aquí se resignificó con el fin de englobar: la representación de ciertos aspectos desagradables de la realidad sobre los que se enfoca una atención escrupulosa. Se mostró de manera evidente que el hiperrealismo de Enríquez se relaciona de manera directa con el terror y lo sobrenatural, destacando los aspectos más ominosos de la realidad y, paradójicamente, alejando sus cuentos del realismo para acercarlos al campo de lo sobrenatural. En relación con el hiperrealismo, se volvió a tratar tema mencionado previamente: la tradición de lo asqueroso y repulsivo. Es por eso, que la autora se plantea desarrollar en el lector una hipersensibilidad que le permita, principalmente, oler lo asqueroso, exacerbando la marginalidad. Pero, paradójicamente, la exacerbación de ciertos aspectos de la realidad produce un efecto de irrealidad e introduce lo extraño que atrae y desconcierta al lector.

Por último, el análisis de los espacios nos permitió entender porque se configuran con tanta importancia, esto se debe a que son tratados como personajes en sí mismos. La autora entiende que estas zonas están cargadas de significado que escapa lo meramente geográfico. Para lograr una comprensión profunda y clara de la configuración de los espacios, es necesario entender la distinción entre organizar: límite y frontera. A partir de esta distinción, se logró identificar que: la imprecisión en ciertos límites se corresponde con otras imprecisiones que no están relacionadas con lo espacial. Sin embargo, ambas operan de diferente modo, las fronteras siguen siendo zonas conocidas y respetadas, aunque no haya un límite claro, y se entiende que el atravesar cierta frontera conlleva consecuencias. Estos dos conceptos atraviesan todos los cuentos de Enríquez. Esta lógica acerca de los espacios interviene en la

configuración de la mentalidad y el carácter de los personajes que los habitan. Además, la construcción de los personajes parece adaptarse a la condición o el espacio que habitan.

Este trabajo, con todas sus limitaciones, deja un campo extenso para desarrollar futuros análisis más profundos sobre distintas temáticas. Se podría desplegar un trabajo particular de cada concepto trabajado aquí, como también sobre nuevas cuestiones.



Bibliografía

- Angulo, A.G. y Stemberger, S.P. (2017). La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez. *Jornaleras, Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 309-318.
- Ansolabehere, P.J. (2018). Apuntes sobre el terror argentino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 3-6.
- Argentina, T. P. (2016, April 27). Otra trama - Mariana Enríquez, los cuentos y el terror. Recuperado diciembre 21, 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=qoQyoFhEnWw&t=304s>
- Bajtin, Mijail. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Encuentro, C. (2017). Conurbano: Mariana Enríquez (capítulo completo) - Canal Encuentro. Recuperado diciembre 21, 2018, de https://www.youtube.com/watch?v=Bx__crZR02M&t=1375s
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Editorial: Anagrama
- Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Editorial: Anagrama.
- Feiling, C.E. (1997). *Los mejores cuentos de terror*. Buenos Aires, Argentina: Ameghino.
- Gandolfo, E.E. y Hojman, E. (2002). *El terror argentino: Cuentos*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Hervieu-Léger Dànielle (2005) *La religión: Hilo de memoria*, Barcelona, Herder.
- Jornet, O. (2017). Mariana Enríquez: "La literatura no tiene que ser sociología". Recuperado diciembre 21, 2018, de <http://revistadeletras.net/mariana-enriquez-la-literatura-no-tiene-que-ser-sociologia/>