

# Del “terror fantástico” de la novela gótica del siglo XVIII al “horror político” de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez

Luis Alberto Sánchez Lebrija

*Como ya no nos ciega la Razón, por fin descubrimos la otra cara del mundo, las tinieblas que en él residen, y, de existir una luz que a cualquier precio nos aparte de ellas, será, sin duda, la de algún relámpago definitivo.*

—E. M. Cioran

## *Introducción*

En filosofía como en psicoanálisis se ha advertido que el estudio minucioso de los miedos de una sociedad da como resultado una idea muy clara de la dirección que esta ha de adoptar. Así, el miedo puede ser considerado como una noción que recoge y da sentido al entreverado conjunto de sentires, aspiraciones y valores de la humanidad. En otras palabras, para comprender una sociedad sirve analizar sus miedos ya que estos, en cierto modo, no reconocen barreras sociales (Bude, 2017). Como la naturaleza variable de los miedos responde a las asunciones históricas que los engendran, es posible temer a brujas, nigromantes, entidades fantasmagóricas o espectros demoníacos; pero, en la actualidad,

la pobreza, la marginación, la inflación y el terrorismo de Estado, por ejemplo, adoptan en nuestra sociedad globalizada un cariz aún más temible que cualquier tipo de aberración imaginable. En concreto, hoy es más probable que un individuo experimente angustia ante la pérdida del empleo que ante una aparición ultraterrena, aborto de una imaginación morbosa fácilmente impresionable. Casi por regla general, se asume que los pensamientos nocturnos son los responsables de excitar nuestros miedos, pues es precisamente durante la noche cuando la imaginación se apodera de nuestras mentes para crear, a su solaz, todo un formidable ejército de engendros. La imaginación –a diferencia de nuestro pensamiento diurno, que se puede caracterizar como racional y racionalizador– no se contenta con analizar escrupulosa y desapasionadamente los escenarios del terror. Antes bien, el territorio de la imaginación procura someter nuestra voluntad a una cierta fascinación que entraña la sensación última de lo desconocido. Así, la imaginación y el terror revelan, segundo a segundo, que en el envés de la vida se halla la muerte.

Por diversas razones, la mayoría de ellas relacionadas con el régimen neoliberal que usufructúa con la desgracia ajena –tal es el caso de la noción de *necrocapitalismo* en la teoría política contemporánea, por ejemplo–, actualmente es muy difícil franquear el tópico de la muerte y hacer como si esta negatividad inherente a la existencia no estuviera demasiado emparentada con una modalidad del horror que suscita la conciencia de las innumerables determinaciones tecnológicas, sociales y económicas que “coartan la vida y la libertad”. En respuesta a esta hipertrofiada conciencia de la nulidad de la vida humana frente a los exclusivos, y excluyentes, intereses de los monopolios económicos, en diferentes espacios de resistencia han comenzado a emerger –en el sentido de surgir de las profundidades– atisbos de un afán de sucumbir a la fuerza de la imaginación y de la sensibilidad nocturna. Ante todo, el rumbo que adopta esta nueva sensibilidad se presenta como un gesto de incorrección política desde el cual irrumpir en un falso orden caracterizado por la imposición de una furiosa positividad artificial e ingenua. Particularmente, la reciente narrativa de terror latinoamericano

representa un cambio de orientación estética que se propone explorar el terrible miedo al sufrimiento humano mediante una fascinación no exenta del sentimiento de lo “absoluto”.

*Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de la escritora argentina Mariana Enriquez, supone una doble transgresión por cuanto se aparta de, y simultáneamente redescubre, una tradición en el seno de la literatura fantástica. En esta ocasión, Enriquez acomete una “literatura de género” contaminante, híbrida e inquietante, valiéndose de unos referentes culturales tomados de la experiencia, la imaginación y la mitología popular sudamericana. En esta antología de cuentos de terror, la autora configura un mundo lleno de trampas, vacíos, incertidumbres y espejismos, a través de una reiterada y compleja escenografía de elementos y situaciones viscerales y de extrema violencia gráfica. La indiferencia social, la violencia institucional, el fanatismo religioso, la marginación, la desigualdad y el desamparo son algunos de los motivos de que se vale Enriquez para confeccionar una atmósfera de suspenso y terror capaz de introducir en la literatura arquetipos populares históricamente despreciados. De este modo, mediante una aproximación histórico-crítica que dé cuenta de la transgresión que supone la lógica narrativa de la novela gótica dieciochesca, se pretende analizar la incorporación de ciertos elementos provenientes del gótico inglés en la construcción de los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego*.

\*\*\*\*\*

Usualmente, la más fuerte impresión de nuestra primera juventud ocurre cuando nos sobrecoge un sentimiento asociado a la oscuridad y el misterio. Nuestra imaginación infantil es como pólvora para leyendas, mitos y cuentos de terror. Madres, tías y abuelas aprovechan nuestros miedos más profundos para, entre otras cosas, educarnos y, así, hacerse un poco más soportables nuestras desbocadas energías. Es muy frecuente que a la desobediencia le siga una “advertencia” que involucra al coco o al señor del costal. La medianoche, los neblinosos y lúgubres

bosques, los aterradores cementerios y las colosales naves de las catedrales góticas son el escenario predilecto de este tipo de narraciones. Cuando por primera vez escuchamos relatar una leyenda, nos sentimos transportados y llenos de una desconcertante fascinación. La atracción de lo extraordinario y de lo prohibido insufla buena parte de nuestra curiosidad juvenil, pero el arrobamiento que produce el terror alcanza unas alturas vertiginosas cuando el peso de lo inescrutable, de lo desconocido, de una indiscutible superioridad sobrenatural, encuentra una vía de acceso a lo más secreto de nuestra alma. Sea cual sea el origen y la intensidad de las inquietudes humanas acerca del sentimiento de lo sombrío, lo espectral y lo macabro, se trata de una experiencia mental íntimamente vinculada con la esfera de lo sagrado, y de ahí que comparta muchos de sus aspectos. El destino de este paralelismo ha querido que –del mismo modo que el descrédito en que ha caído todo fervor religioso– las narraciones de terror quedaran confinadas a unas circunstancias discursivas muy concretas, a saber, el subgénero de la literatura fantástica. Sólo en este territorio imaginativo es posible hacer pasar hoy un relato de esta fisonomía sin parecer ingenuo o supersticioso.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la filosofía del Neoclasicismo ilustrado se encargó de promover un racionalismo a prueba de cultos y supersticiones irracionales que, más que explicar las leyes “inmutables” de la naturaleza y la condición humana, reflejaban un estado anterior, casi se diría primitivo o salvaje, en el que las mitologías populares se erguían como paradigma incuestionable de la realidad. De este modo, el período iluminista contribuyó al abandono de ese estado mental infantil en que se hallaba la humanidad por su incapacidad de usar “las luces de la razón”. El lógico corolario de los principios directrices que sostuvo la Ilustración resultó en el predominio de un ideal de educación y formación en lo que toca a las artes y las ciencias. Es decir, un desproporcionado culto a la razón quiso que las nuevas concepciones estéticas acataran ciertos criterios como el “buen gusto” de la nueva clase social burguesa, el rechazo de las pasiones humanas y las explicaciones irracionales de la realidad, o las temáticas vinculadas con el folklore y el

gusto popular. En consecuencia, los escritores ilustrados cultivaron un realismo didáctico moralizante con ayuda de una meticulosa intervención de la “guillotina” de las nacientes academias de ciencias y artes; todo ello por mor de los ideales de *Liberté, Égalité et Fraternité*.

### *...ou la Mort*

En este contexto, aquellos elementos que enfatizaran la fealdad, la decadencia o el salvajismo pasaban por las manos de juristas y hombres de letras especializados en aplicar las nuevas medidas “humanitarias” del código penal en todo lo relacionado con la pena capital. Es así que durante la Ilustración las ejecuciones pasaron a significar la simple privación de la vida, pero sin el derecho a ejercer ningún tipo de tortura sobre los condenados. En la redacción final del Artículo 3º del nuevo código penal francés del 25 de septiembre de 1791 se lee: “A todo condenado se le cortará el cuello” (Tafalla, 2015). Casi diríamos que con estas medidas el racionalismo dominante buscaba inmunizar a la naciente sociedad capitalista de los afanes tanáticos inherentes a la vida, al tiempo que exhibía públicamente las ejecuciones estimulando la sed de sangre de la sociedad en su mayoría popular. A diferencia de las embriagadoras visiones de San Juan de la Cruz, las fatídicas y alargadas apariciones de El Greco, o los delirios metafísicos de los sonetistas españoles enamorados de la muerte, los artistas de la Ilustración reflejaron el deseo de educar a las masas, transmitiéndoles los valores más “elevados” de la razón como parte de un compromiso político y social. En este sentido, resulta significativo el hecho de que, a pesar de que Rousseau expuso su teoría política en libros como *Discurso sobre la desigualdad entre los hombres* (1755) y *El contrato social* (1762), fueron sus novelas *Emilio* (1762) y *La nueva Eloísa* (1760) las que en mayor medida contribuyeron a divulgar su pensamiento. En consecuencia, mediante la reforma de las costumbres populares, la Ilustración intentaba organizar a la sociedad partiendo del presupuesto de que la libertad del hombre es absoluta y radical respecto de toda autoridad religiosa. Sin embargo, no hay que

olvidar que se trató de un movimiento elitista que amparaba dicha concepción de libertad sólo en nombre de los “capaces”.

Ahora bien, si como advierte Guillermo Carnero en *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983), se analizan las ideas estéticas de este período como una dialéctica entre razón normativa y emoción sensible, se advierte sobre todo en la versión inglesa del iluminismo un gusto por la sensibilidad y el espíritu medievales. En palabras del poeta y crítico literario valenciano, “Inglaterra nunca dejó de apreciar la arquitectura gótica a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, al menos en la edificación o ampliación de iglesias y universidades” (Carnero, 1983: 105). Paradójicamente, las bases estéticas del neoclasicismo (equilibrio, forma y proporción) dieron como resultado también la tendencia opuesta, representada por un individualismo prerromántico que exaltaba, a través de efusivas descripciones de sepulcros y de ruinas de viejas iglesias y monasterios, el gusto por lo rudo, magnífico e irregular en la arquitectura de la Edad Media. De manera concomitante al aprecio por las majestuosas catedrales y los viejos castillos en ruinas, se extendió a todas las capas de la sociedad una fiebre imparable en pro de la lectura y el saber. Sobre todo en Inglaterra y Alemania, la pasión lectora dieciochesca suscitó la aparición de sociedades de lectura que funcionaban sobre la base de la adquisición conjunta de libros. Conviene recordar estos dos factores, pues ambos, el aprecio inglés por la arquitectura gótica y la pasión lectora dieciochesca, coinciden en la persona de Horace Walpole, quien, a la sazón, no sólo se hizo construir la residencia gótica de Strawberry Hill entre 1750 y 1764, sino que además escribió la célebre novela *El castillo de Otranto* (1764), considerada el texto inaugural de la literatura de terror gótico. Con esto, Walpole sentó las bases de un género cuyo eje argumental, el miedo, representa “algo más que un tema o una actitud, puesto que influye en la forma, el estilo y las relaciones sociales del texto” (Molina Foix, 2003: 25).

### *El espacio terrorífico*

A pesar de la gran popularidad que obtuvo la novela de Walpole al momento de su publicación –o quizá, mejor dicho, a causa de ella–, *El Castillo de Otranto* fue severamente criticada por quienes enarbolaban el estandarte de la “utilidad” reformadora del arte, ya que los más “capaces”, y por consiguiente soberanos legítimos de la razón, juzgaban que la ficción era una pérdida de tiempo. En este sentido, la novela gótica probó sin duda su capacidad para apelar sobre todo al gusto popular, no sólo porque proveía entretenimiento “sensacionalista”, sino, principalmente, porque retrataba historias de vulnerabilidad y conflicto con las cuales la sociedad podía identificarse. Naturalmente, esta cualidad de la novela gótica contrastó desde sus inicios con ciertas prédicas absolutistas e intransigentes de la razón. En lo tocante a la filosofía moral y política, la Ilustración suponía edificar una nueva “ciencia del hombre”, para lo cual era preciso seguir los mismos patrones metodológicos que el matemático y físico Isaac Newton había desarrollado con tanto éxito en el ámbito de la mecánica. De este modo, el comportamiento individual quedaba subsumido a unos principios universalmente válidos e independientes de la sociedad y la cultura. El “imperativo categórico” kantiano, concebido en principio para juzgar y evaluar el carácter moral de las acciones, derivó en una modalidad de universalismo que no toleraba las diferencias. La sentencia con la que Voltaire firmaba sus escritos, por ejemplo, es paradigmática en este sentido: “*Écrasez l’infâme*”.

Fundamentalmente, *El Castillo de Otranto* introduce en la literatura varios arquetipos que, con posterioridad, distinguirán al género. En esencia, todos sus elementos tienden a reforzar el subterfugio encaminado a la producción del efecto estético terrorífico: escenarios oscuros, elementos sobrenaturales, figuras patriarcales, argumento centrado en torno a la venganza o la disputa de tierras, secretos o profecías de familia, desórdenes psicológicos, culpa o pecado, y –casi por regla general– doncellas desamparadas. El elemento prototípico que insta para todo el género la novela de Walpole es sin duda la disposición del argumento (*plot*) al interior de un castillo. Este arquetipo de origen medieval admite

en el imaginario toda una variedad de proyecciones vinculadas con las sensaciones de lo desconocido y lo prohibido. Admite, sobre todo, aquellos eventos insólitos que acontecen únicamente durante la medianoche. Frecuentemente, el arquetipo del castillo es asociado no sólo a una cierta idealización del pasado –una nostalgia por un orden divino perdido, por ejemplo–, sino además a la historia personal de cada individuo. La novela gótica resalta la idea de que el castillo reserva un secreto familiar y, así, al delinear un espacio físico que adopta diversas proyecciones del material inconsciente, el castillo se convierte en un potente núcleo de fantasías, temores y deseos. Más allá de toda asociación normativa de la experiencia individual, el castillo ofrece una escenografía velada a través de la cual se sitúan y estructuran tanto nuestros deseos más salvajes como nuestros temores acerca de la soledad y la desesperanza. El arquetipo del castillo aporta un entorno adecuado para todo tipo de relaciones entre personajes, si bien estos desempeñan tan sólo un papel argumental. Se trata de un espacio potencial que, por contraste, enfatiza las diferencias entre el individuo y la sociedad.

En cierto sentido, las características morales, teológicas e históricas convencionalmente adosadas al arquetipo del castillo, en tanto que espacio cerrado y misterioso, contribuyen a una tendencia muy marcada a interpretar la novela gótica en sentido alegórico. Según esta interpretación, los personajes femeninos se enfrentan a todo tipo de situaciones de violencia patriarcal que funcionan como proyecciones del inconsciente. Se establece como “natural” una relación de dominación por la cual las mujeres son sometidas a una economía de obligaciones que permite a los hombres “apropiarse” de ellas en tanto que “seres” sexualmente disponibles. Con frecuencia, el sufrimiento de los personajes femeninos se relaciona con aquellos códigos de nobleza que facultan a los hombres para detentar el poder. Es decir, ya sea como reyes del castillo o como padres, los personajes masculinos poseen la prerrogativa de hacerse dueños de las mujeres como se apropian de los animales de caza. Presumiblemente, vale la pena recordar esta tendencia interpretativa basada en el sometimiento “doméstico” de la mujer en virtud del

cambio de orientación que se efectúa en la narrativa neogótica latinoamericana, practicada en su mayoría por mujeres.

En síntesis, como metáfora de las tentaciones humanas, la novela gótica se interpretó como una descripción de la caída de un mundo (*Weltanschauung*), puesto que, sin importar que el imperativo racionalista prescindiera en la vida cotidiana de prodigios, supersticiones y seres sobrenaturales, la razón en tanto mera abstracción no conjuraba en definitiva el miedo a lo desconocido. Así, la marcada tendencia al exceso de la Novela Gótica coincide con un particular miedo de la razón a ese “resto” o “excedente” de realidad que se resiste a los malabarismos de la abstracción. Sintomáticamente, en las postrimerías del siglo XVIII surgió entre los hombres de las clases dominantes una irresistible tendencia al ensimismamiento en la soledad de la Naturaleza. El medievalismo de Walpole y el gusto inglés por las edificaciones en ruinas cristalizaron también en ideas estéticas anticipatorias del Romanticismo, tales como la no uniformidad, la extensión sin fronteras, lo gigantesco, abigarrado e irregular, y lo precipitado hacia el abismo del cielo nocturno. De este modo, *El Castillo de Otranto* significó una notable transgresión de la preceptiva estética moralizadora del siglo XVIII en virtud de que en su lógica narrativa se puede observar una repulsa a las normas del racionalismo. Es decir, la novela gótica, al adoptar como motivo literario ideal las tentaciones y perversiones humanas, al enfatizar las inclinaciones malignas del individuo y al explorar los tormentos personales como producto de las contradicciones de la sociedad, se constituye en una perfecta antítesis moral de la Ilustración, pues autoriza a la imaginación para recrear y gozar sin límite todas las variedades de la crueldad a través de la insinuación de la violencia.

### *La vérité triomphe toujours*

Invariablemente, las representaciones que condensan y dan forma a los miedos se desgastan como resultado de las transformaciones *materiales* e *ideológicas* de la sociedad. Como se ha venido señalando, durante el

siglo XVIII, la presión ejercida por el racionalismo sobre las instituciones religiosas propició la aparición de la novela gótica. A partir de entonces, por el factor evolutivo se han ido adaptando los elementos constitutivos de las narraciones de terror, si bien el eje estructurante ha prevalecido. En este sentido, se advierte que tanto la tradición oral como la literatura recuperan constantemente tropos, figuras, elementos y mitos que de otro modo no traspasarían las fronteras del tiempo. Al trazar a grandes rasgos el contexto de aparición de la novela de Walpole, se ha prestado atención al modo en que el miedo se inserta en la literatura. De igual manera, hasta ahora se ha pretendido señalar que el optimismo epistemológico que se defendió durante la Ilustración revestía, por otra parte, un recelo ante la imposibilidad del hombre para hacer encajar ciertos fenómenos de la experiencia dentro de una visión totalizadora de la razón. Aunque en su mayoría los problemas epistemológicos que inauguró la sociedad ilustrada del siglo XVIII mantienen su vigencia, en el contexto actual se observa ante todo una tendencia a la relativización del conocimiento, cuando no, a la negación inapelable de la posibilidad de conocer. En este sentido, la *in-certidumbre* es una experiencia que ofusca y repele, pues en ella se percibe con mayor intensidad la condición descentrada y fragmentada de la condición humana contemporánea.

El individuo contemporáneo, sin ningún punto de referencia estable que le brinde firmeza, experimenta un estado de tensión permanente producto de esta incertidumbre como único modo de vinculación con la realidad. Además, la presión ejercida por todo tipo de instituciones económicas, políticas y sociales tiende a la producción de zonas fronterizas donde el individuo pierde toda relevancia, lo que da lugar a un régimen que se apropia de estos exánimes “cuerpos” en calidad de mero “capital” humano. En palabras de Karl R. Popper, históricamente el pesimismo epistemológico se vincula “con una doctrina que proclama la depravación humana y tiende a exigir el establecimiento de tradiciones poderosas y a la consolidación de una autoridad fuerte que salve al hombre de su locura y su perversidad [énfasis agregado]” (Popper, 1972: 26). Ya lejos de la atmósfera del optimismo ilustrado, la posmodernidad no

sólo hace tambalear los soportes conceptuales de lo real, sino que también hace posible el retorno de las “supersticiones” que tan acaloradamente combatió la Ilustración. Este es precisamente, en sentido enfático, el contexto de aparición de la antología de relatos de terror *Las cosas que perdimos en el fuego* de la escritora argentina Mariana Enriquez.

Ahora bien, cabe hacer la aclaración de que puede parecer ocioso que se plantee una problemática de tipo epistemológico a propósito de unos relatos de terror. Incluso, se podría realizar el reproche de que el hábito de preguntar por las fuentes de conocimiento, en el sentido de conocimiento acerca de la verdad, sería más “provechoso” enmarcarlo dentro de una disciplina que procure el “instrumental” apropiado para afrontar una discusión teórica sobre las facultades humanas para conocer. No obstante, la pertinencia de una aproximación de este tipo quedará de manifiesto si se puede demostrar la fragilidad de una distinción tan discutible como la dicotomía entre la fantasía y la razón, es decir, entre la imaginación y la verdad. Aunque puede ser interpretado como un accidente el hecho de que el núcleo de esta reflexión lo constituyan, por un lado, el contexto de aparición de la novela gótica y, por el otro, el conjunto de relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, de ello no se sigue que carezcan de una profunda vinculación. Aún más, la tendencia a interpretar en sentido alegórico el significado de *lo* fantástico antepone la suposición de que *lo* imaginario no es real, como si, por principio, la frontera de *lo* real estuviese perfectamente delimitada.

Si se presume que la literatura es la fuente concreta de alguna utilidad práctica, todavía queda por demostrar qué tipo de “utilidad” aporta. En efecto, el texto literario como artefacto útil sólo cobra sentido en la medida en que provee un cierto grado de *certidumbre* que no puede ofrecer cualesquier otro ámbito. De hecho, se asume como cierto que el efecto estético que procuran los relatos de terror no es “universal”, en virtud de que el relato *per se* no manifiesta emociones, mientras que los individuos sí. Es el lector el que responde activamente y da sentido y valor a las manifestaciones literarias particulares a partir de un complejo sistema de estrategias y expectativas. La tarea del crítico literario,

por tanto, consiste en dar coherencia a la multiplicidad de sentidos potencialmente contenidos en el texto.

### *Un enfoque corpo-político*

En principio, se ha de resistir la tentación de interpretar en su totalidad la obra de Mariana Enriquez en sentido exclusivamente político. Como se ha indicado más arriba, los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* no están exentos de una dimensión de la experiencia que bordea los límites de lo “absoluto” entendido como aquello inclasificable que perturba y fascina a un mismo tiempo. Además, como se verá, el significado que aquí se asigna a lo político apunta en una dirección diametralmente opuesta a la que se da en el lenguaje ordinario. Entre tanto, el enfoque corpo-político permite observar en el nivel de los acontecimientos la relevancia de la transgresión que emprende Enriquez a propósito de la etapa postdictatorial que caracteriza al conglomerado geopolítico sudamericano. En virtud de esta última afirmación, la noción de “horror político” que articula esta lectura de Enriquez supone dos momentos, a saber: *a)* una visión desacralizada del mundo contemporáneo y su ulterior crisis entre el deseo de totalidad y la imposibilidad de alcanzarlo; y *b)* la aparición de los signos de lo sagrado como base, apoyo, fundamento y lugar de referencia de la experiencia de lo “absoluto”.

En “El patio del vecino” (2016), Mariana Enriquez explora la fragilidad de un matrimonio asimétrico que busca rehacer su vida luego de que Paula, la heroína, perdiera su trabajo por un acto de irresponsabilidad e incorrección. Miguel y Paula consiguen alquilar un apartamento en uno de los barrios más apacibles de la ciudad, pero la urbe, hasta ahora indiferente, va creciendo a pasos agigantados y pronto podría hacer desaparecer este pequeño oasis de tranquilidad. Enriquez sustituye el emplazamiento del castillo de la novela de Walpole y sitúa el espacio terrorífico en un departamento cuya descripción, aparte de reconocible, no presenta ninguna característica fuera de lo normal.

El alquiler no era caro y tenían tres habitaciones: una sería el estudio; la otra, el dormitorio; la tercera probablemente quedaría para las visitas. En el patio, el anterior inquilino había dejado plantas sencillas y muy lindas, un cactus crecido y una enredadera sana y alta, de un extraño verde oscurísimo. Y, lo mejor, la casa tenía terraza, con una parrilla y espacio para montar un quincho techado si la dueña no se oponía –y Paula creía que los dejaría hacer todas las modificaciones razonables que se les ocurrieran–. (131)<sup>1</sup>

Sin estar del todo convencidos, la joven pareja espera que con este recomienzo la situación anímica de Paula mejore. Aunque Miguel procura todo tipo de atenciones y mimos a su esposa, este se muestra francamente escéptico respecto del tratamiento psiquiátrico y considera que Paula carece de una voluntad fuerte para hacer frente a las acometidas de su estado nervioso. “Cuando Paula decidió consultar con un psiquiatra, Miguel tuvo un ataque de furia y le dijo que ni se le ocurriera ir a ver a uno de esos *chantas*, qué cosas tenía que contarle, acaso no confiaba en él” (135).

La relación causal entre el estado depresivo de Paula y su oficio como trabajadora social, en principio, convence a Miguel de que su esposa está siendo “sobreexplotada”. Sin embargo, como su situación no presenta mejoría alguna, este desquita su propia frustración, revelando un prejuicio marcadamente intolerante en contra de la locura. En cierto modo, Miguel se niega a pasar el resto de su vida en compañía de una “loca”.

Él nunca había demostrado otro tipo de prejuicio: estaba dirigido en exclusiva a los psiquiatras, a los problemas mentales, a la locura. Habían conversado sobre el tema hacía poco: Miguel le había confesado que, en su *opinión*, salvo las enfermedades graves, todos los problemas emocionales se podían mejorar *a voluntad*. (135)

Se insinúa que los padecimientos mentales son “normales” y que pasan “solos” si el paciente así lo decide. En este sentido, Miguel no está de acuerdo con la medicación, pero juzga que él está haciendo un

---

<sup>1</sup> En adelante, en seguida de la cita textual sólo se indica el número de página entre paréntesis.

esfuerzo muy grande al tolerar a su esposa. De este modo, la presión ejercida por Miguel llega a convencer a Paula de que quizá sí está loca. La asimetría de la relación se acentúa por efecto de la “tolerancia” agresiva de Miguel que, encima de soportar a su esposa, tiene a su cargo la responsabilidad de todos los gastos. La casera “los había aceptado con una sola garantía –la de los padres de Miguel; por lo general, los dueños pedían dos– y con un solo sueldo, también el de Miguel, porque Paula estaba sin trabajo por el momento” (131). A propósito de la lógica narrativa de la novela gótica, “El patio del vecino” incorpora casi todos los elementos que asigna la preceptiva: un espacio cerrado y misterioso, un argumento centrado en torno a la violencia, una relación asimétrica de carácter patriarcal, un penoso secreto de familia y una heroína desamparada.

Ahora bien, un acontecimiento singular y perturbador irrumpe en la esfera cotidiana de Paula. La “visión” de un niño encadenado en el patio del vecino la persuade de que se le ha presentado la oportunidad de demostrarle a Miguel que ella es capaz de enmendar su anterior irresponsabilidad como trabajadora social. Sin embargo, Paula subestima la nocividad del prejuicio de Miguel y, a falta de evidencias, este se le va a los gritos y la deja sola en el departamento. A nivel sociocultural, la politización contemporánea de todos los espacios disuelve las fronteras de demarcación entre lo público y lo privado, lo profano y lo sagrado; pero en el espacio terrorífico los estados anímicos de fuerte agitación, ansiedad, miedo y desesperación, estados de ánimo todos imposibles de resolver, hacen emerger las estructuras soterradas del mundo atávico. La razón instrumental descentra la condición humana como reflejo de un orden cósmico y el cuerpo, remanente visceral de una operación quirúrgica de la razón, recibe salvajemente todas las fuerzas provenientes de la brutalidad de la vida. El cuerpo es, pues, el escenario terrorífico de numerosos determinismos genéticos, sociales, históricos, psíquicos y hasta geográficos. Paula, encorsetada por un meticuloso mecanismo de coacción, cuya línea de separación la circunscribe por la oposición entre razón y locura, desafía la aritmética institucional de distribución de *identidad*. Y, así, se las arregla para hacer valer, ante la tiranía

de la opresión ritualizada del matrimonio y de la terapéutica de reconversión, la eficacia indefinible de su *alteridad*. De este modo, la heroína de “El patio del vecino” viola el orden jurídico de la propiedad privada cuando decide brincar al patio del departamento contiguo.

“Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (Enriquez, 2016) constituye la contracara de “El patio del vecino”. Durante varios años, Pablo ha trabajado para una empresa dedicada al turismo en la ciudad de Buenos Aires. En este relato, la mirada de Enriquez se muestra imparcial al adoptar un narrador en tercera persona. Al mismo tiempo, la evocación de Cayetano Santos Godino, el sociópata y asesino en serie más célebre de la crónica policial argentina, justifica la distancia omnisciente del narrador, quien recrea la historia de este siniestro personaje de principios del siglo XX. Es la primavera de 2014, Pablo acaba de ascender en la organización y espera que pronto esta promoción se vea reflejada en su sueldo. Nuevamente, el factor laboral desempeña un papel relevante en la construcción del efecto estético terrorífico, confeccionando la violencia institucionalizada en torno a la disposición del cuerpo como mero agente de trabajo. Si bien, a diferencia de la heroína de “El patio del vecino”, Pablo no se encuentra bajo observación psiquiátrica ni recibe medicación, una serie de motivos recurrentes exacerbaban la desorientación y el desequilibrio anímico permanente. Ante la “aparición” del Petiso Orejudo como pasajero fantasma de una excursión turística, Pablo experimenta el mismo efecto de extrañeza que Paula ante la posibilidad de la locura.

Pablo sacudió la cabeza, cerró los ojos con fuerza y, al abrirlos, la figura del asesino con su piolín había desaparecido. ¿Me estaré volviendo loco?, pensó, y apeló a la psicología barata para llegar a la conclusión de que el Petiso se le aparecía porque él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. Los niños pequeños. (82-83)

Las circunstancias materiales de Pablo son aún más explícitas en este relato. A pesar de la promoción en el trabajo, su matrimonio revela una fractura insalvable. El nacimiento de su primer hijo, Joaquín, lo ha separado irremediabilmente de su esposa. La mujer de Pablo ya no tiene

tiempo para él, ni parece importarle mucho el entusiasmo de este ante la posibilidad de mejorar su expectativa salarial. Aún más, la reciente obsesión de Pablo por la historia y aparición del Petiso Orejudo continuamente logra desatar los nervios de su mujer.

Era con fuego la historia que había hecho enojar a su esposa: ella acabó levantándose de la mesa, gritándole que nunca más le hablara del Petiso, nunca más, por ningún motivo. Se lo había gritado mientras abrazaba al bebé, como si tuviera *miedo de que el Petiso se materializara y lo atacara*. Después, se había encerrado en la habitación y lo había dejado comiendo solo. Él la mandó a la mierda mentalmente. (87)

Si la aparición sobrenatural del Petiso Orejudo no ofusca a Pablo, en cambio sí lo hace la aparente superfluidad y distanciamiento de su esposa. El tiempo narrativo fluye a través de tres dimensiones temporales íntimamente entrelazadas: el matrimonio de Pablo antes y después del bebé, y la historia del Petiso Orejudo, este último marcando el contrapunto.

El tiempo “arcaico” de principios del siglo XX irrumpe como algo que siempre está ocurriendo en el presente, como algo que en la Argentina no se ha podido asimilar. Mientras tanto, en calidad de testigo de un pasado que se sigue repitiendo, Pablo se halla suspendido entre dos mundos: el de la “mirada” inane del turista que consume recreativamente la historia local y el de la presión económica de su mujer que reproduce un *statu quo* también ritualizado.

Una vez, había intentado hablarle de las reacciones de los turistas ante el último crimen del Petiso, pero antes siquiera de empezar el relato se dio cuenta de que ella no lo estaba escuchando. Le reclamó que tenían que mudarse a una casa más grande cuando el bebé creciera. No lo quería criar en un departamento. Quería patio, piscina, sala de juegos y un barrio tranquilo donde el chico pudiera jugar en la calle. Ella sabía perfectamente que esto último apenas existía en una ciudad con el tamaño y la intensidad de Buenos Aires, y mudarse a un suburbio rico y apacible estaba muy lejos de sus posibilidades. Cuando terminó de enumerar sus deseos para el futuro, le pidió que cambiara de trabajo. Eso no, dijo él. Soy licenciado en Turismo, me va bien, no voy a renunciar; me divierto, son pocas horas y estoy aprendiendo.

El salario es una miseria. No, no es una miseria, se enojó Pablo. Creía estar ganando bien, lo suficiente para mantener decentemente a su familia. ¿Quién era esa mujer desconocida? (89)

El testimonio del catálogo de criminales de la historia del país perturba la relación de por sí ya asimétrica del matrimonio de Pablo, imposibilitando además el olvido del castigo infligido al cuerpo social por las fuerzas estatales de represión. Asimismo, Pablo representa una interpe-lación subjetiva del campo de lo social como sustancia de la alteridad. La cara oscura del continente ilustrado, es decir, la aparición espectral del Petiso Orejudo, es evocada por Enriquez para significar la fisonomía fracturada de la ciudad de Buenos Aires. Se trata, ante todo, del omi-noso legado que dejaron las inmigraciones masivas de finales del siglo XIX y principios del XX, fomentadas por la Constitución de 1853. Este cambio de orientación estética que privilegia el campo de lo terrorífico revela en toda su crudeza el horror de la explotación económica y la violencia política al desafiar el orden estético imperante –con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a la cabeza– y al promover el horror como fórmula de subversión del “orgullosa” discurso oficial.

La ciudad no tenía grandes asesinos, si se exceptuaban los dictadores, no incluidos en el tour por corrección política. Algunos de los asesinos de los que Pablo hablaba habían cometido crímenes atroces, pero bastante comunes según cualquier catálogo de violencia patológica. El Petiso era distinto. Era raro. No tenía más motivos que su deseo y parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir, un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país, una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que sólo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa. (87)

Es así que en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, Enriquez explora una zona intermedia del campo social, marcada por la cesura entre la posibilidad y la imposibilidad de testimo-niar los efectos de la violencia. Mientras la sociedad en su conjunto se empeña en olvidar el recrudescimiento del horror, Pablo asume que en el reverso de todo pacto social reaparece la historia en forma inadmisibles:

despojo de una realidad en ruinas. Las representaciones que dan forma a la violencia institucional retornan como espectro –la evocación del asesino Cayetano Santos Godino–, como una sombra generada por la insostenibilidad de los mecanismos que tiene el poder para hacer desaparecer o reprimir lo irrepresentable.

El proceso de reconstrucción de la memoria histórica que realiza Mariana Enriquez no consiste tanto en hacer acopio documental de las imágenes icónicas del horror, puestas en circulación para la vida pública. Se trata más bien de la necesidad de poner el cuerpo por delante, de sustraer, casi diríamos excavar, de las sinuosidades de la mente los restos de indignación y de extremo dolor ante la imposibilidad de conjurar el encuadre militarista que sacude las vidas cotidianas. Como espacio concreto de tensión entre el pasado y el presente, en el sentido corropolítico propuesto, los cuerpos individuales exhiben las aberturas sangrantes de toda una sociedad conmovida por las atrocidades de la dictadura. Así, el “patrimonio” político de la sociedad reaparece con mayor brutalidad en “La Hostería” (Enriquez, 2016); fragmentos de una epistemología ominosa, mezcla de una economía sacrificial con una economía del desecho. Aparentemente, la única posibilidad de nombrar ese desborde que reverbera en el silencio del tejido nervioso es a través de una lógica de la descomposición total. Sólo así es posible expresar el vacío doloroso que deja la muerte. El recuerdo de la represión política y sus recursos sombríos, por ejemplo las prácticas de aniquilamiento de prisioneros de guerra, obligan a Enriquez a trabajar con los fluidos escatológicos que deja la muerte violenta.

En “La Hostería”, el departamento de Sanagasta, perteneciente a la provincia de La Rioja, aparece como un territorio retroactivamente excluido del proceso de urbanización. Florencia, su hermana Lali y su madre se dirigen a Sanagasta por mandato de su padre, quien no las quiere ver en La Rioja mientras dure su campaña para concejal. Pese a que la región y los lugareños son retratados con cierto exotismo fascinado, el departamento sanagasteño queda transformado completamente en un límite indefinible, obstinándose en recomponer la alteración que generó la supresión de la vida por la maquinaria estatal.

Todas las calles del centro de Sanagasta estaban asfaltadas e iluminadas. A través de las ventanas de algunas casas se podía ver a la gente reunida, muchas mujeres, rezando el rosario. A Florencia le daban un poco de miedo esas reuniones, sobre todo cuando había velas encendidas y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral. (41)

Apenas llega a la casa de campo familiar, Florencia se reúne con su amiga sanagasteña Rocío, hija de Mario. Por su parte, se sabe que Mario ha trabajado durante años como guía de turistas para la dueña de la Hostería, Elena. Con motivo de un “rompimiento amoroso”, Elena toma como pretexto un acto indeliberado de indiscreción para despedir al padre de Rocío.

Las cosas andaban medio mal, le contó [Rocío a Florencia], porque Elena tenía problemas de plata y estaba histérica, pero se fue todo a la mierda cuando su papá les contó a unos turistas de Buenos Aires que la Hostería había sido una escuela de policía hacía treinta años, antes de ser hotel. (39)

La adolescencia se percibe como un estado de tránsito inseguro, sometido a la lógica de un orden jurídico previo que promueve la desafección de una sociedad pasiva. La perversidad, en tanto que principio de seducción, solicita la complicidad de los cuerpos en rebelión contra aquello que los amenaza y que les impone el oprobio como única forma de posicionarse frente al horror. El hormigueo nervioso –u hormonal– de transición de la adolescencia, no busca certezas en un mundo anclado en la tolerancia de la violencia, sino que objeta a los poderes represivos mediante la descomposición de las promesas falsas de lo *puro*, de que la violencia es algo que sólo le ocurre a los *otros*, de que la “abyección” no se establece desde *afuera* como forma excluyente de un *ellos* contra un *nosotros*. Se trata de llevar el agravio a la vista de la atención pública, invocando para ello los poderes perversos de la *vendetta*. Así, el hedor de la carne sanguinolenta hace emerger el recuerdo putrefacto de los cadáveres en descomposición: “Rocío abrió la mochila que había cargado todo el camino hasta la plaza y le mostró el contenido, que bajo la luz del farol hizo saltar a Florencia: le pareció que esa carne era un

animal muerto, un pedazo de cuerpo humano, algo macabro. Pero no: eran chorizos” (41).

Con su amiga Florencia como cómplice, Rocío se propone entrar en la Hostería a la medianoche, tajear con un cuchillo los colchones de las habitaciones y ocultar en ellos los pedazos de la carne hedionda. “En un par de meses, el olor a carne en descomposición iba a resultar insoportable y, con suerte, iban a tardar mucho en encontrar el origen de la peste” (42). En paralelismo con el relato de la evocación del Petiso Orejudo, la carne en descomposición revela que en toda la Argentina, en este caso en el departamento riojano de Sanagasta, sigue ocurriendo algo que no se ha podido asimilar. El simple recuerdo de las desapariciones de personas durante la dictadura, de las torturas físicas perpetradas en escuelas de policía o de los enterramientos de cuerpos en lugares clandestinos incorpora a la carne un sobresalto siniestro que Rocío no puede contener. Se trata más de una advertencia de la intuición, adiestrada para evocar el miedo y el sufrimiento, que de una certeza discernida por el raciocinio. Así, aunque el procedimiento irónico que emplea Enriquez procura aislar los elementos escatológicos asimilados a la muerte y la putrefacción, no por ello deja de enfatizar la fractura causada al cuerpo social por la sobreexplotación oficial de las imágenes de la brutalidad durante la dictadura.

Para aliviarse y para que Rocío no se riera de su momento de pánico, dijo: qué querés, ¿que te ayude a hacer un asado? / No, boluda, es para hacerla cagar a la Elena. / Entonces Rocío explicó su plan y en sus ojos se notaba que odiaba a Elena. Sabía, se le notaba, que era novia de su papá. Sabía que habían discutido por el tema de la escuela de policía, pero que el problema verdadero era otro. Sin embargo, no lo admitía. (41)

Luego de trazar imaginativamente en estos términos la secuencia de la venganza, en secreto Florencia y Rocío se escabullen por la parte de atrás de la Hostería con la finalidad de restituir un orden; no obstante, la fuerza de su transgresión perversa introduce un juego imposible de sostener. Esto supone la aparición del erotismo allí donde la prohibición se desliza gradualmente hacia el ámbito de la crueldad sin límites.

A instancias de Rocío, Florencia toca el pecho agitado de su amiga con un desconcierto sensual que la sustrae momentáneamente del hecho de que se hallan a mitad de la noche invadiendo la propiedad de Elena. Entretanto, las paredes del hotel la Hostería reservan un secreto inextricable cuyo desencadenamiento ya desde el comienzo anuncia la aparición de los impulsos agresivos reprimidos. En efecto, al propiciar con los pedazos de chorizo –y con las revulsiones espasmódicas de su sexualidad– la conformación de un espacio de consagración para el sacrificio, Florencia y Rocío despiertan la sed de violencia que persigue a los espectros indefinidos que continúan penando en el antiguo cuartel de policía.

Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas estaban, por entre las rendijas de la persiana podían ver los faros, el coche estaba subido al jardín y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: «Vamos, vamos», se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos. Florencia sintió cómo se hacía pis, no pudo contenerse, no pudo y tampoco podía seguir gritando porque el miedo no la dejaba respirar. (44-45)

En “Las cosas que perdimos en el fuego” (Enriquez, 2016), Silvina lleva en su cuerpo la herencia de un ser abyecto, híbrido, grotesco e inapropiable. De acuerdo con la oposición de la mujer a los mandatos de belleza impuestos por la jerarquía masculina, Silvina, su madre y María Elena pertenecen a un grupo de mujeres incendiarias denominado Mujeres Ardientes. Cansadas del sometimiento doméstico solapado por la autoridad estatal, las mujeres adscritas a esta asociación reaccionaria ofrecen su propio cuerpo a una causa superior que contribuye a un estado de emancipación de la mujer. El sacrificio de autoinmolación prepara a las mujeres para una entrega gozosa y decidida que se lanza

contra el debilitamiento de sus fuerzas instintivas más salvajes. Así, el grupo clandestino *Mujeres Ardientes* busca introducir en el paisaje urbano una “nueva belleza”, un paradigma de feminidad alternativo por el que la mujer pueda presentarse plenamente orgullosa y en absoluto afirmadora de una superioridad espiritual.

Quando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás –unas diez, pocas– cantaban: «Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.» (193)

Estas ceremonias de purificación por fuego, inspiradas en la dramática historia de la chica del subterráneo, suministran a las mujeres la posibilidad de compartir con sus iguales las penas y las alegrías, ayudándolas a soportar el sufrimiento llegando incluso hasta santificarlo.

La chica del subterráneo se cuenta entre las primeras víctimas de la violencia patriarcal. De cara y brazos completamente chamuscados, la chica desfigurada mendiga dinero para sobrellevar la dureza de esa vida marcada por los signos de lo repulsivo. Con este telón de fondo, Silvina y su madre transgreden la dominación del hombre soberano cuando, a bordo del vagón en que la chica del subterráneo pedía caridad a los pasajeros, agreden físicamente a un chico de unos veinte años, quien con sus desvergonzados chistes perpetúa la complicidad machista de la policía, los diarios, las revistas, las radios y las televisoras de la ciudad.

La chica del subte dio sus besos y contó su historia en el vagón; cuando terminó, agradeció y se bajó en la estación siguiente. No le siguió a su partida el habitual silencio incómodo y avergonzado. Un chico, no podía tener más de veinte años, empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes. Silvina recordaba que su madre, alta y con el pelo corto y gris, todo su aspecto de autoridad y potencia, había cruzado el pasillo del vagón hasta donde estaba el chico, casi sin tambalearse –aunque el vagón se sacudía como siempre–, y le había dado un puñetazo en la nariz, un golpe decidido y profesional, que lo hizo sangrar y gritar y vieja hija de puta qué te pasa, pero su madre no respondió, ni al chico que lloraba de dolor ni a los pasajeros que dudaban entre insultarla o ayudar. (187)

Naturalmente, los medios de comunicación mantienen a la población en la ignorancia. Estos únicamente reaccionan con tormentas de indignación en casos en los que las celebridades, proyecciones sublimadas de las ambiciones sociales, se ven involucradas. Lucila, una modelo hermosa y encantadora, mantiene un noviazgo aparentemente feliz y conmovedor con el deportista de segunda división Mario Ponte. La cobertura mediática de esta pareja, no obstante, pasa de lo sentimental a lo dramático cuando Mario Ponte agrede a Lucila, empleando para ello el mismo procedimiento que el novio de la chica del subterráneo.

Silvina recordaba apenas los informes en los noticieros, las charlas en la oficina; él la había quemado durante una pelea. Igual que a la chica del subte, le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo –ella estaba en la cama– y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subte, que había sido ella. (188-189)

Esta última agresión propicia la aparición de las “hogueras”: rituales de inmolación en los que el cuerpo de la mujer se propone como instrumento político de exposición de una legítima negatividad contra la petrificación social. En apego al antiguo principio aristotélico de la catarsis, las hogueras representan una transformación crítica de los mecanismos de “mercantilización” del cuerpo femenino. El ritual de la mercancía, el fetiche contemporáneo del bien de consumo, organiza el conjunto de imágenes e ídolos que domesticar el imaginario erótico. De este modo, la procesión macabra de mujeres chamuscadas exhibe, como en un espejo descarnado, las miserias y bajezas de la ideología supremacista y sexista de los varones.

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

Con todo, Silvina no duda en cuestionar las motivaciones del grupo Mujeres Ardientes. Desde el interior de la organización, la heroína pondera la secuencia de las acciones colectivas, mostrando una actitud acentuadamente cautelosa. Por momentos, Silvina prefiere pensar en el ex novio que dejó, quizá involuntariamente, desde que supo definitiva la “radicalización” de su madre; en la vida clandestina que hubo de adoptar desde que su madre, María Elena, y ella se integraron al colectivo; en su padre muerto desde hacía años, un hombre, aparte de la falacia de generalización, bueno y “delicioso” aunque algo torpe. En este sentido, Mariana Enriquez pone en contradicción la dinámica libidinal del libertinaje feudal masculino, pero no deja de observar la falange feminista que, en buena parte, frente al odio sexista de los hombres opone otra modalidad de sexismo, reproduciendo de este modo una ilusoria lucha de clases en el campo de los sexos.

Muchas mujeres trataban de no estar solas en público para no ser molestadas por la policía. Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruos? (195-196)

### *Los signos de lo sagrado*

Vale decir que la veta corpopolítica que se ha trazado esquemáticamente no se agota con estos ejemplos. Sin ir más lejos, los relatos “El chico sucio”, “Los años intoxicados”, “Tela de araña”, “La casa de Adela”, “Nada de carne sobre nosotras”, “Fin de curso” y “Verde rojo anaranjado” exploran otras tantas situaciones en las que el cuerpo sufre los efectos sombríos de la violencia institucionalizada. Las desapariciones durante la dictadura; la nula empatía y la indiferencia social; los conflictos entre pandilleros y narcotraficantes de bandos opuestos; la presión ejercida en los espacios educativos sobre una gran masa de jóvenes sin

futuro, o la brutalidad que afrontan multitudes de niños en situación de calle ofrecen a Mariana Enriquez la escenografía propicia para confeccionar una solución poética siniestra. Sin embargo, la doble transgresión que se viene sosteniendo respecto del “horror político” en la narrativa neogótica latinoamericana no se comprende si se obnubila el interés de Enriquez por la faz subterránea que caracteriza a este bloque geopolítico, es decir, la persistencia de las fiestas patronales, el fanatismo religioso, o la hibridación entre cultos precolombinos y judeocristianos. De este modo, la coexistencia de estos dominios en apariencia contradictorios, el de la política y el de la religión, revelan la pertinencia de esta aproximación dualista, pues, en definitiva, es el cuerpo –individual o social– el que comprende, concentra, abarca, restringe o desata los poderes *ctónicos* de lo desconocido. Asimismo, no se debe soslayar la dificultad que implica definir *lo* sagrado en la actualidad. Por consiguiente, la aparición de los signos de lo sagrado como base, apoyo, fundamento y lugar de referencia de la experiencia de lo “absoluto” conduce a la consideración coyuntural del culto, el ídolo y el símbolo.

Aunque la actitud de Mariana Enriquez es la del hombre contemporáneo, el predominio de la fantasía le permite acometer una inversión compensatoria que mantiene a raya la zozobra de una conciencia hiperrreflexiva. En este punto, la cuestión que corre a lo largo de este trabajo pone de relieve la vecindad de la novela de Walpole con la antología de relatos de terror *Las cosas que perdimos en el fuego*. Es preciso recordar que, como novedad anticipatoria del Romanticismo, *El castillo de Otranto* influyó decisivamente en la tendencia al ensimismamiento en la soledad de la naturaleza. Esta actitud plenamente romántica pone en entredicho los alcances de la Ilustración en virtud de que “el sueño de la razón produce monstruos”. Desde el punto de vista de una fenomenología de la religión judeocristiana, el símbolo del monstruo apocalíptico no se presenta como manifestación de “otra cosa”, es decir, no se relaciona con la disimulación del deseo a partir del doble sentido. En otras palabras, esta posición fenomenológica no afronta el *símbolo* ni como distorsión del lenguaje ni como proyección inconsciente de las

pulsiones libidinales. Antes bien, la monstruosidad simboliza –*pars pro toto*– todas las vías del conocimiento, de la salvación y de la inmortalidad, que están resguardadas por la casuística de la prohibición divina, la culpa y el pecado original. En una perspectiva filosófica más amplia, la hermenéutica literaria –dentro de la cual se inscriben todos los problemas relativos a la correcta interpretación de los textos literarios– asume el *símbolo* como una expresión lingüística de *doble sentido* que requiere una interpretación. La interpretación, por tanto, consiste en un tipo de trabajo específico que se propone descifrar los símbolos, mientras que *lo simbólico* designa todas las maneras posibles de objetivar o dar sentido a la realidad. De este modo, “lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad” (Ricoeur, 1970: 13).

En una tierra donde el terror se apropia de todo, la vivencia crucial es la de la caída. Paula, la heroína del relato “El patio del vecino” anteriormente comentado, desciende desde la terraza de su domicilio hasta el patio del departamento contiguo. La “visión” del niño encadenado guarda relación con el estado de perturbación anímica de Paula en la medida en que, como trabajadora social, ella siente como propio el sufrimiento de los niños que llegan a parar a los “hogares de tránsito”.

Subió varias veces a la terraza y siempre vio la cadena, o la cadena con el pie. Pensó en la cantidad de historias sobre chicos amarrados a camas, encadenados, encerrados, que había escuchado en sus días como trabajadora social. Nunca le había tocado un caso así, eran raros en la ciudad. Decían que los chicos jamás se recuperaban. Que tenían vidas aterrorizadas y que morían jóvenes, demasiado marcados, las cicatrices siempre a la vista. (141)

Una definición más satisfactoria de por qué el proyecto racionalizador de la Ilustración sucumbió, dando paso a las formas más exaltadas del Romanticismo, es, sin lugar a dudas, el fenómeno irreductible que supone la problemática del mal. Como indica Paul Ricoeur, todos los símbolos nos hacen pensar, pero los símbolos del mal nos hacen ver de forma ejemplar que por medio de ellos se atestigua el carácter

irrebasable de toda simbólica. Es así –a partir del símbolo– que se descubre un horizonte que no puede ser contenido por la reflexión y que declara el fracaso de todos los sistemas mentales que pretenden “engullir” los símbolos dentro de un saber absoluto (Ricoeur, 1970: 461). Cuando Paula logra entrar en la cocina del vecino, todos sus sentidos –único punto de referencia de toda explicación empírica de *lo real*– se crispan por el impacto del olor atroz de la carne putrefacta y agusanada que ella encuentra en la alacena del inquilino de la casa ominosa: “en la semioscuridad, parecía que la carne vivía ahí, crecía ahí, como si fuera un hongo de la alacena” (149). El asco y la sensación de vómito que experimenta Paula se hallan inscritos dentro de un sistema simbólico en el que la carne agusanada aparece como aquello que irremediablemente ha caído, como aquello que por rebasar el límite de la vida ya nada significa, y como aquello que infesta y amenaza con sumergirnos en la nulidad de todos nuestros sistemas de significación.

Puesto que los símbolos del mal se resisten a toda reducción a un conocimiento racional, ellos mismos constituyen el pasaje hacia la experiencia irrepresentable de lo “absoluto”. Quiere esto decir que la dimensión de lo sagrado impugna la búsqueda de la razón de todas las mediaciones en una totalidad exhaustiva. Por este mismo hecho, lo real por excelencia es lo *sagrado*, pues sólo lo sagrado es de un modo absoluto (Eliade, 1949). Lo que importa es el hecho de que el “contenido” de los símbolos del mal remite a un tiempo arcaico, es decir a actos que presuponen una realidad absoluta. Las entidades demoníacas antropomórficas crean y gobiernan al mundo material y, en la confusión de formas humanas y bestiales, el sujeto *opuesto* al objeto vuelve sobre el problema del devenir animal del hombre. A menudo, en ciertas sociedades arcaicas predominan las ceremonias de expulsión material de estos demonios. Por medio de ruidos, ademanes y golpes violentos, los practicantes de estas ceremonias exorcizan a la comunidad de todas sus taras, pecados y enfermedades, aislando para ello la animalidad en el mismo cuerpo humano. Lo que está en juego aquí es “aquello” que resulta de la cesura y de la articulación entre lo humano y lo animal, es decir, la parte celeste y la parte telúrica de los practicantes de las ceremonias de expulsión. En

la semioscuridad de la casa del vecino, Paula reconoce unos grandes y pesados libros de anatomía de los años sesenta.

Desde el punto de vista contemporáneo, no debe olvidarse que durante siglos los procedimientos quirúrgicos consistían, en su mayoría, en actos crudos y desesperados que provocaban gran sufrimiento. La cirugía fue durante mucho tiempo el último recurso al que acudían los pacientes que no tenían otra alternativa. En el polo opuesto, los bálsamos, las hierbas medicinales, los ayunos, las abluciones, las sangrías y las ceremonias de expulsión violenta de los demonios no sólo se practicaban como medios de sanación, sino que además presuponían una tentativa de restauración y regeneración. El desconcierto de Paula revela las contingencias históricas de las funciones y posiciones del sujeto frente al conocimiento. Del mismo modo que el prejuicio de Miguel en relación con la locura, la propia perplejidad de Paula se apoya sobre una base institucional, a saber las condiciones históricas de las inversiones materiales, técnicas e instrumentales de la distinción del hombre frente al animal.

Eran todos grandes y pesados libros de medicina de los años sesenta, con hojas satinadas y láminas. El primero que hojeó no tenía marcas de ningún tipo, pero el segundo sí: era de anatomía, y en las páginas que describían el aparato reproductor femenino alguien había dibujado con birome verde una pija enorme, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia que la hizo decir en voz alta: «¿Qué es esto?». (150)

Entre otras cosas, la simbología del mal subsumida en la simbología de lo sagrado se centra en el reconocimiento del hombre, en la persona humana como reflejo proverbial de su doble naturaleza. Si se intenta una aproximación a los dominios del mal, tal como hace Paula al adentrarse en la semioscuridad del siniestro departamento contiguo, las fuerzas que residen en el hombre lo obligan a reconsiderar los deberes precisos de “asistencia” o de “venganza” necesarios para la restitución del orden. La experiencia traumática de Paula en los “hogares de paso” aviva su deseo de, por un lado, recomponer su trastornada individualidad y de

nivelar, por el otro, la brutalidad que azota a los niños en situación de calle. Naturalmente, en virtud de la lógica inherente a la transgresión iniciática, Paula debe afrontar las consecuencias de esta sobredeterminación a fin de desarrollar un ‘yo’ (*moi*) superior. Finalmente, la aparición del chico-monstruo revela en toda su magnitud el misterio de los terribles golpes a la puerta de la víspera y la visión durante la noche de una “sombra” sentada en la orilla de la cama.

Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza. Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos mientras el chico escarbaba su vientre con los dientes, se hundía en las tripas con nariz y todo, respiraba adentro de la gata, que se moría mirando a su dueña, con ojos enojados y sorprendidos. Paula no huyó. No hizo nada mientras el chico devoraba las partes blandas del animal, hasta que sus dientes chocaron con el espinazo y entonces arrojó el cadáver a un rincón.

—¿Por qué? —le preguntó Paula—. ¿Qué sos? (152-153)

Así, pues, la confrontación con el chico-monstruo paraliza a Paula. En este punto, todos los elementos del género desencadenan la aproximación última de lo sagrado como síntoma de todo aquello que no nos pertenece. La sensación de totalidad o absoluto se revela como una esfera de “objetos” separada en la que sólo la fantasía es capaz de estructurar la pulsión de sentido que emerge del sufrimiento. “Paula quiso correr, pero, como en las pesadillas, le pesaban las piernas, el cuerpo se negaba a darse vuelta, *algo la mantenía clavada en la puerta de la habitación*. Pero no estaba soñando. En los sueños no se siente dolor” (153).

La nota sincrética de los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez se expresa por la condición transitoria de personajes y escenarios terroríficos. Como indica Octavio Paz en diversos ensayos, los países latinoamericanos no vivieron un proceso crítico reflexivo análogo al iluminismo europeo. La implantación de los ideales positivos en el campo de las “ciencias del hombre” adopta un aspecto

eminentemente formal en Latinoamérica puesto que las ideas ilustradas no llevaron aparejado un proceso de transformación profunda de la sociedad. El latinoamericano actual, por tanto, vive situado entre dos mundos: el mundo tecnológico e industrial del siglo XXI y un extraño pero persistente mundo espiritual. Este último mundo manifiesta la existencia de una amplia variedad de bestias y deidades patronímicas fabulosas, como pueden ser la Pomba Gira, el Pombero, el Gauchito Gil y la Santa Muerte.

En “Bajo el agua negra” (Enriquez, 2016), las instituciones mágico-religiosas que articulan los cultos de la hechicería y la magia negra aportan una sacralización proterva al carácter desestructurado de la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, la experiencia sagrada de lo “absoluto” desplaza su centro desde los símbolos del mal hacia el ídolo totémico: objeto cultural y religioso que condensa la ilusión de lo supremo, de sustancia primera y de totalidad. La impunidad y el desprecio por la vida de los individuos empobrecidos que caracterizan los crímenes perpetrados por la autoridad empañan la existencia con un caos profundo.

Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes, a veces por brutalidad, otras porque los chicos se negaban a «trabajar» para ellos –a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba–. O por traicionarlos. Había muchos y muy ruines motivos para matar a adolescentes pobres. (156)

La fiscal Marina Pinat lleva dos meses investigando el asesinato brutal de dos chicos de quince años, Emanuel López y Yamil Corvalán, presuntamente a manos de dos policías corruptos y perversos. Luego de propinarles una paliza, los policías, borrachos, arrojaron los cuerpos de los chicos a las aguas de un riachuelo contaminado con aceite, restos de plástico, químicos y desechos provenientes de toda la ciudad. Días después, el cuerpo de Yamil apareció a un kilómetro de la escena del crimen. Con toda la evidencia en su contra, uno de los policías, interrogado en la oficina de la fiscal Pinat, niega estar involucrado, pero no deja de manifestar desprecio por la gente empobrecida de la villa Moreno.

El cuerpo de Yamil Corvalán apareció a un kilómetro del puente. A esa altura, el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad. La autopsia estableció que el chico había intentado nadar entre la grasa negra. Había muerto ahogado cuando los brazos no soportaron más el esfuerzo. La policía había intentado sostener durante meses la tesis de la muerte accidental del adolescente, pero una mujer había escuchado los gritos esa noche: «Me tiraron, ayuda, me muero», gritaba el chico mientras se ahogaba. (157)

Como la evidencia que figura en sus expedientes no es concluyente, todo el caso de la fiscal Marina Pinat depende de la aparición del cuerpo del otro chico, Emanuel. “El crimen estaba comprobado, pero un muerto que resultaba estar vivo era un crimen menos y una sombra de duda sobre toda la investigación” (162). Sospechosamente, una chica embarazada y adicta a la pasta visita a la fiscal para informarle que el chico Emanuel salió del agua, volvió a la villa y se metió en una de las casas de la parte de atrás de la vías de ferrocarril del sur de la ciudad. La fiscal no puede determinar si la confesión de la chica es verdadera o falsa y, de este modo, decide acudir personalmente a la villa para cerciorarse de lo que está sucediendo. En víspera, la fiscal intenta sin éxito contactar a su amigo Francisco, el párroco de la iglesia de la villa a quien conoce desde que ayudó a sus habitantes en un caso de denuncia contra una fábrica.

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. (159)

Ahora bien, el espíritu de objetividad que funda la razón desde que se inicia la época de la modernidad presupone la posibilidad de verificar todos los fenómenos asociados al acaecer del hombre. Para ello,

la crítica racional expulsa todo valor relacionado con la extrañeza, el desconcierto y la contradicción. Las fórmulas mágicas de la religión, en cambio, constituyen la expresión viviente de determinados procesos que se repiten activamente por medio del “culto”. Los procesos de la naturaleza son los que primero se separan y diferencian claramente entre sí para la conciencia del culto. En este territorio ético-espiritual, el ídolo ofrece el medio idóneo para adentrarse en el pensamiento colectivo de la sociedad. Para la conciencia del culto, la certidumbre en un “orden universal” no procede de la contemplación desprejuiciada de las formas claramente diferenciadas de *lo* real, sino que es “sentida” como una prolongación de un pasado *absoluto* que, en cuanto tal, no precisa de una ulterior explicación. El regreso al pasado se convierte en un *regressus in infinitum* (Cassirer, 1964). El culto es valorado en términos del momento presente, y en él el final es como el principio y el principio es como el final. De este modo, en el culto prevalece el tiempo absolutamente prehistórico, un tiempo por naturaleza indivisible, inmemorial e idéntico; una especie de eternidad.

La fiscal Marina Pinat acude a las intermediaciones de la villa Moreno con cierto recelo, pero algo en la confesión de la chica embarazada le sugiere que puede ser cierta, “como en una pesadilla vívida”. Los contornos reconocibles de la ciudad de Buenos Aires se van disolviendo a medida que la fiscal se adentra en la avenida desolada. A propósito del riachuelo contaminado, la fiscal Pinat vislumbra por un momento la riqueza de sentido de semejante emplazamiento, pero lo reduce de inmediato a simple memoria personal porque el asedio latente e invisible de esta brecha entreabierto en la zona más peligrosa de la ciudad es algo que ella no puede explicar.

Hacía años, también, que se hablaba de limpiar el Riachuelo, ese brazo del Río de la Plata que se metía en la ciudad y luego se alejaba hacia el sur, elegido durante un siglo para arrojar desechos de todo tipo, pero, sobre todo, de vacas. Cada vez que se acercaba al Riachuelo, la fiscal recordaba las historias que contaba su padre, trabajador durante un tiempo muy corto de los frigoríficos orilleros: cómo tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre

que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. «El agua se ponía roja», decía. «A la gente le daba miedo». (164)

El efecto específico del horror que confecciona Enriquez en “Bajo el agua negra” concierne sobre todo a las acciones de la fiscal Pinat en relación con la situación grotesca e impune del asesinato de los dos chicos. A pesar de que su amigo el párroco Francisco no atiende al teléfono, Pinat decide internarse sola en la villa tan muerta como el riachuelo infecto. Adicionalmente, el efecto terrorífico está condicionado por la circunstancia de contaminación del riachuelo que comprende las acciones de todos los habitantes de la ciudad de Buenos Aires. Esta situación de índole dramática produce alteraciones catastróficas en las relaciones entre el hombre y su entorno, tal es el caso de las mutaciones de los niños de la villa. Retrospectivamente, resulta significativo el hecho de que la mayoría de los habitantes presenten devoción a cultos afrobrasileños o a santos personales como San Jorge y San Expedito, razón por la cual el párroco Francisco renuncia a cualquier intento de evangelización. El incidente de los dos chicos ahogados que investiga la fiscal Marina desencadena una violación momentánea de las leyes acerca de cómo funcionan las fuerzas de la naturaleza incrustadas inconscientemente en el espectro social.

La villa, cualquier villa, incluso ésta, a la que apenas se le atrevían los asistentes sociales más idealistas –o más ingenuos–, esta villa abandonada por el Estado y favorita de delincuentes que necesitaban esconderse, incluso este lugar peligroso y evitado, tenía muchos y agradables sonidos. Siempre era así. Las diferentes músicas confundidas: la lenta y sensual cumbia villera, esa mezcla chillona de reggae con ritmo caribeño; la siempre presente cumbia santafesina, con sus letras románticas y a veces violentas; las motos con los caños de escape cortados para que produjeran ruidos al arrancar; la gente que venía y compraba y caminaba y hablaba. Las infaltables parrillas con sus chorizos, anticuchos, pollos a las brasas. Las villas hormigueaban de gente, de chicos corriendo, de jóvenes con sus gorritas que tomaban cerveza, de perros. (166-167)

El asesinato de Yamil y Emanuel pone en una relación destructiva las desgracias de la comunidad con los infortunios de las familias de

los chicos. Contra la proscripción, la mendicidad y el abandono generalizado, las subsiguientes alteraciones mágicas –fundamentalmente sociales– son el resultado de un afán por recuperar del olvido antiguas tradiciones paganas. El poder contaminante del culto pagano sugiere a la comunidad que la muerte que acaece antes de que el ciclo normal de la vida se cumpla se debe a la obra de algún espíritu maligno, fuente potencial de peligro y devastación. El culto de la procesión de muertos sucede como una compensación o tributación exigida por una fuerza sobrenatural que reside bajo el agua negra y que resguarda a los habitantes de la villa. El ídolo totémico de la cabeza de vaca y las inscripciones ininteligibles en las paredes de la parroquia aparecen como expresión de los contenidos heterogéneos de las creencias populares, dotadas de una corporeidad, una visibilidad y una sonoridad sometidas a un proceso de santificación. En su eficacia sensible, lo “absoluto” se manifiesta visiblemente como insistencia de que, a falta de compensación, las potencias *ctónicas* de la naturaleza amenazan la substancia material de la sociedad.

Entre la gente, que iba silenciosa, el único sonido eran los tambores. Intentó acercarse al ídolo, estiró el cuello, pero la cama estaba muy alta, inexplicablemente alta. Una mujer la empujó cuando intentó llegar demasiado cerca y Marina la reconoció: era la madre de Emanuel. Trató de retenerla pero la mujer murmuró algo sobre los barcos y el fondo oscuro del río, donde estaba la casa, y se sacó de encima a Marina de un cabezazo justo cuando los procesantes empezaron a gritar «yo, yo, yo» y lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo, y Marina recordó los dedos de su sueño que se caían de la mano podrida y recién entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores. (173-174)

## Conclusión

La pretendida autonomía de la razón tiene como constante limitación la categoría abstracta y eminentemente intelectual de *lo* real, mientras que la esfera de lo *sagrado* acontece gracias a la irrupción de lo desconocido e inaudito. La no explicación de ciertos fenómenos incita a la mente a construir unos horizontes capaces de contener, asimilar y compensar lo innominado. Así, partir de la presuposición de que aquello que no se puede describir o anticipar carece de importancia, representa una pérdida en el campo de la expresión verbal. Lo que atrae y cautiva no descansa en el concepto de certeza permanente como negación de las oposiciones, como disolución de la diversidad o como forma “pura” del pensamiento. Aunque en todas las formas del culto *lo* sagrado es representado explícitamente en las distintas figuras e imágenes ideadas por la “fantasía”, las relaciones del hombre respecto de las fuerzas que adora y diviniza se expresan de manera directa en su “fe”, en su “querer” y en su “actuar”. Esto quiere decir que la auténtica significación de *lo* sagrado no se encuentra tanto en esta o aquella entidad o acontecimiento físico inexplicables, sino en la “conducta” activa del hombre en relación con lo desconocido. Sólo por medio del culto la conciencia del hombre, es decir, la conciencia de la separación del “yo” (*moi*) respecto de *lo* absoluto, alcanza una reconciliación inadmisibles para la razón. Al “cercenar” la cabeza en detrimento del cuerpo, la razón establece una distinción equívoca entre lo “interior” y lo “exterior”: motivo fundamental de toda tendencia hacia la progresiva “internalización” del mundo espiritual. En este sentido, la concepción y el posterior desarrollo a partir de la modernidad de la “subjetividad” religiosa pueden entenderse como la mutilación de la parte más esencial del culto, a saber, la exterioridad de lo corporal. En contraposición, las formas simbólicas de aproximación a la realidad propiamente humana suelen ser uno de los dispositivos de trastocamiento más efectivos, en virtud de que el símbolo es capaz de admitir modificaciones que, lejos de representar mutilaciones de sentido, enriquecen la corriente de representaciones que el hombre se hace sobre sí y su situación en el mundo.

Las formas simbólicas surgen en el momento en que la razón pierde el piso seguro de sus explicaciones y, de manera súbita, la aprehensión sensible de la Realidad desborda significados aparentemente contradictorios, pero cargados de una potencialidad expresiva que se percibe como un sentimiento positivo de participación en *lo* absoluto, y como supresión de la discordancia entre la conciencia y la corporalidad. Si la operación quirúrgica de separación que se efectuó durante el iluminismo tendió a la supresión de las fuerzas corporales “incivilizadas”, la admisión en el ámbito de la fantasía de lo terrorífico vuelve a situar en el hombre una heterogeneidad de sensaciones y de sentimientos cuya formulación, individual o social, modifica el campo de valoración del sufrimiento. Como consecuencia de un extravío personal o colectivo, el sufrimiento aparece dotado de sentido en la medida en que sus causas dejan de ser ignoradas. Sea cual fuere su naturaleza –cósmica, histórica, psicológica, etcétera–, todos los sufrimientos humanos adquieren un sentido y una función determinados en el momento en que se halla su justificación en el ámbito de *lo* sagrado. Por consiguiente, el terrible miedo al sufrimiento humano puede ser soportado cuando en su explicación entran en juego sortilegios, demonios o maldiciones cuya economía sólo es imputable a la voluntad divina. En última instancia, la valoración del sufrimiento en relación con la *historia* de una comunidad adquiere una dimensión sagrada si se hace intervenir en ella la redención o salvación *in illo tempore*. Hasta en sus mínimos detalles (fisiológicos, sociológicos, políticos, económicos y culturales), la victoria sobre las fuerzas del caos se produce regularmente con cada cambio de ciclo, con cada *cambio de orientación*.

Difícilmente la narrativa neogótica latinoamericana puede ofrecer un reino de equidad cultural y de rectificación de las injusticias sufridas a manos de todos los determinismos. Equívocas patologías naturalizadas e inciertas prácticas terapéuticas o farmacológicas son el efecto directo de una racionalidad que merma la vida y la auténtica alegría de la potencialidad existencial. Supuestamente, esta nueva racionalidad posmoderna aspira a una humanidad regenerada y purificada de todos los detritos del pasado. Los conceptos de vida humana, de *laissez faire*

y de Estado de bienestar, transformados por esta racionalidad positivadora en una especie de fetiche por la sanidad, la higiene, la felicidad, la comodidad, el consumo, el placer y el amor a uno mismo, sirven sobre todo para generar el máximo de beneficios para farmacéuticas, laboratorios, hospitales y retiros de sanación espiritual posmodernos. En cambio, el cuerpo, último remanente visceral de las sucesivas operaciones cercenadoras de la racionalidad iluminista, continúa siendo objeto de la negación de la materialidad de la carne, en beneficio de la inmaterialidad del reino de la redención espiritual.

Lejos de las fabulaciones de la trascendentalidad del mundo espiritual, la narrativa neogótica que practica Mariana Enriquez explora una solución ética en el límite de la racionalidad misma. Quiero con esto decir que Enriquez no ofrece la salida fácil de las vidas de santos, de las melancólicas y embriagantes visiones de una supuesta vida ultraterrena cualitativamente superior a la vida humana, del amor al prójimo como medio de alcanzar el amor de Dios. Tampoco ofrece la repulsa directa: la reclamación o el grito exasperado de una prédica política en busca de una reivindicación o una retribución imposible. La experiencia de lo absoluto que recorre las páginas de *Las cosas que perdimos en el fuego* actúa como una solución de repliegue a la lógica de la renuncia de los placeres de la carne en favor del protestantismo sacrificial del trabajo, y de la consecución de un Estado de bienestar que tiene toda la apariencia de una cinta de Moebius. En este sentido, la modalidad neogótica de Enriquez no se contenta con exhibir la brutalidad natural frente a la artificialidad cultural; el dominio de los desórdenes frente a la cortesía; o la soberanía del capricho y la insubordinación del sujeto frente a los principios y valores de la conocida opción ética que sirve como base para la legitimación de la servidumbre voluntaria.

Finalmente, la experiencia de lo absoluto que articula Mariana Enriquez supone una vuelta de tuerca a la tranquilidad metafísica del ser como único medio para desarrollar una solución ética digna de ser tomada en cuenta. Las entidades fantasmagóricas y los efectos macabros que estas suscitan no constituyen sin más un recurso estilístico para generar la máxima expectación posible. No son tampoco la

mera codificación simbólica de un cruento orden político falocéntrico, sexista, racista o clasista. En síntesis, el efecto compensatorio de las posibilidades de la mirada neogótica que desarrolla Enriquez se opone, al menos en el campo de lo estético, al triunfo de la patología aséptica que reniega de la realidad, de la historia, del sufrimiento humano, del deseo y del placer. Como cambio de orientación estética y como signo de incorrección política, la transgresión de la narrativa neogótica de Mariana Enriquez desenmascara, apropiándose para ello de la parafernalia conceptual de lo religioso, la moralización de los principios de definición de las revoluciones, la dinámica lúdica y autista de la autoexplotación neoliberal, la supresión agresiva del sufrimiento y de la enfermedad, el avance de las técnicas de coerción de los nuevos cánones de la farmacopea, en suma, la desmaterialización de lo real y la incapacidad del sujeto para vivir en paz en una civilización que mutila sus miembros con ayuda de la operación meticulosa de los medios de reproducción oficial de la racionalidad positivadora.

### *Bibliografía*

- Amicola, J. (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Bude, H. (2017). *La sociedad del miedo*. Barcelona: Herder.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carnero, G. (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. [*Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil, Das Mythische Denken*, 1964]. Traducción de Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno [Le Mythe de l'éternel retour, 1949]*. Traducción de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial.

- Enriquez, M. (2017). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Nueva York: Vintage\_Español / Penguin Random House LLC.
- Ferreras, J. I. (1973). “La novela de terror”. En *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus.
- Lewis, M. G. (2003). *El Monje*. [*The Monk*, 1796]. Traducción de V. Molina Foix. Madrid: Cátedra.
- Lovecraft, H. Ph. (1984). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Popper, K. R. (1983). *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Radcliffe, A. (2003). *Los misterios de Udolfo*. [*The Mysteries of Udolpho*, 1794]. Traducción de C. J. Costas Solano. Madrid: Valdemar.
- Ramos Gómez, M. T. (1988). *Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ricoeur, P. (1970). *Freud: una interpretación de la cultura*. Traducción de Armando Suárez. México: Siglo XXI Editores.
- Tafalla, J. (2015). “La guillotina, el invento infernal de la Revolución”. En *Historia, National Geographic* [en línea]. Recuperado de [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/guillotina-invento-infernal-revolucion\\_8737](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/guillotina-invento-infernal-revolucion_8737)
- Walpole, H. (1982). *El castillo de Otranto*. [*The Castle of Otranto*, 1764]. Traducción de M. Praz. Barcelona: Bruguera.