UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

POLÍTICAS DE LO GÓTICO: SUJETO MARGINAL Y CUERPOS DISCAPACITADOS EN LA NARRATIVA GÓTICA DE MARIANA ENRÍQUEZ

A THESIS

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

MASTER OF ARTS

By

ANTONIA ALVARADO PUCHULU

Norman, Oklahoma

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/337630

POLÍTICAS DE LO GÓTICO: SUJETO MARGINAL Y CUERPOS DISCAPACITADOS EN LA NARRATIVA GÓTICA DE MARIANA ENRÍQUEZ

A THESIS APPROVED FOR THE
MODERN LANGUAGES, LITERATURES & LINGUISTICS

BY THE COMMITTEE CONSISTING OF

Dr. Marcelo Rioseco, Chair

Dr. Arturo Gutiérrez Plaza

Dr. Grady C. Wray

© Copyright by ANTONIA ALVARADO PUCHULU 2023
All Rights Reserved.

Tabla de contenido

Capítulo 1. Marco teórico 1

Capítulo 2. La política de la ausencia: los fantasmas de los desaparecidos en *Nuestra parte de noche* y "Cuando hablábamos con los muertos" 42

Capítulo 3. Marginalidad gótica: el monstruo y la modernidad fracasada en *Nuestra parte de noche* 63

Capítulo 4. Discapacidad gótica: marginalidad, monstruosidad y la patologización de lo imposible en *Nuestra parte de noche* 83

Capítulo 5. Conclusiones 109

Bibliografía 114

Abstract

Gothic literature represents what lies in the margins of society, with the forbidden and impossible. Following Jacques Rancière ideas on the politics of literature, this thesis explores the political implications of the Gothic narrative of Argentinian author Mariana Enríquez by analyzing the representation of marginalized subjects. In Mariana Enríquez's Gothic narrative, marginality and disability embody society's fears and anxieties by becoming monstruous. Nevertheless, this monstrosity is one created by the society that fears it. Enríquez's monsters are a product of a society where institutions themselves have become monstrous: the military dictatorship of the 70's and 80's ignores the law and disappears thousands of people, while the wealthy elites are allowed to utilize the bodies of marginalized groups for their own benefit. Disability becomes monstruous when it refuses to adapt to social ideas of normalcy. In *Nuestra parte de noche*, the reinterpretation of disability by the religious sect of The Order ultimately serves their own interests: to control the bodies of their followers.

Capítulo 1. Marco teórico

En las últimas dos décadas, se ha hecho evidente en las literaturas hispanoamericanas la presencia de narrativas contemporáneas, escritas principalmente por mujeres, que se identifican plenamente con la literatura de género y, en particular, con la denominada literatura de lo insólito y/o de terror. La popularidad, tanto crítica como comercial, de estas escrituras ha atraído la atención de la academia y de la crítica periodística, e incluso ha inspirado interesantes comparaciones con el *Boom latinoamericano*.

Tanto en la prensa hispana como la internacional[1], se habla de un *Nuevo gótico latinoamericano.* Son varios los críticos que dan cuenta de este auge, aunque la terminología y definiciones utilizadas para definirlo son variadas y equívocas. La obra de estas autoras manifiesta las posibilidades de la hibridación de modos literarios y, en especial, la superación del rechazo histórico de las letras hispanoamericanas por las literaturas de la imaginación o no-miméticas (Rioseco s/p). Pertenecen a este grupo la narrativa de autoras como Mariana Enríquez, Samantha Schweblin y Agustina Bazterrica (Argentina), Liliana Colanzi (Bolivia), Fernanda Melchor (México) y Mónica Ojeda (Ecuador), entre otras.

Uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica respecto a la escritura de estas autoras es la dimensión política de sus narrativas. En cierta forma,

[1] The Guardian, "Gothic Becomes Latin America's Go-To Genre as Writers Turn to the Dark Side". Recuperado de https://www.theguardian.com/books/2021/oct/31/latin-american-literature-gothic-genre-books. / El País, "Escritoras y nigromantes: nuevo gótico latinoamericano". Recuperado de: https://elpais.com/babelia/2020-10-30/escritoras-y-nigromantes-nuevo-gotico-hispanoamericano.html.

estas autoras traen al terreno de la literatura no mimética[2], especulativa y fantástica, una dimensión política que tradicionalmente se ha asociado con el texto realista y cuya ausencia en las narrativas no miméticas anteriores fue criticada por los círculos intelectuales latinoamericanos, por su falta de utilidad social[3]. Por lo mismo, no sorprende que esta faceta de la narrativa no mimética de estas autoras haya llamado la atención de la crítica, que la ha descrito como «terror social» o «terror social latinoamericano». Al respecto, señala la crítica Isabel Zapata:

> …muchas de las voces narrativas más potentes del panorama literario en nuestro continente son mujeres diciendo lo indecible sobre los terrores colectivos que surgen de un contexto histórico y social particular […]. Este nuevo canon en formación, junto con sus límites permeables (por decir lo menos) entre lo terrenal y lo sobrenatural, nos enfrenta a una dura realidad en la que lo macabro se

[2] Consideramos parte de la literatura no-mimética a aquellas obras que no buscan la representación fiel de la realidad extratextual (o lo que el lector considera la realidad), como es el caso de los géneros o modos fantástico, insólito, la ciencia ficción, entre otros. La literatura no-mimética cuenta con la presencia de tramas, personajes, temas y otros elementos que resultan incompatibles con la realidad extratextual — o, como señala Jackson (33), que no hacen uso de los patrones y los significantes que el lector relaciona con su experiencia de lo real. La literatura no-mimética se configura en oposición a aquellas "which claim to imitate an external reality, which are mimetic (imitating)" (Jackson 33). Jackson se refiere a la literatura realista o mimética como literaturas que "dicen imitar" (claim to imitate) debido a que dicha interpretación estará sujeta a la concepción de realidad de cada lector, que puede variar y, por lo tanto, cambiar de esta manera lo que calificamos de mimético o no mimético.

[3] Beatriz Sarlo, en relación con la obra de Julio Cortázar (105), hace referencia al artículo de Abelardo Castillo en la revista *El grillo de papel*, "Ir hacia la montaña o hacer que venga" (1960) que ilustra muy bien esta problemática. En su artículo, Castillo cuestiona esta exigencia, señalando que "el arte, siempre y por virtud de su propia naturaleza, es social y concretamente útil, aunque no se lo proponga" (Castillo 11) y responde en esto a sectores de la izquierda argentina que rechazan la obra de autores como Jorge Luis Borges por la falta de un compromiso su utilidad social. A diferencia de la obra temprana de Julio Cortázar (antes de su participación activa en política a partir de la década de 1960) la narrativa no mimética contemporánea representada por las autoras ya mencionadas presenta una dimensión política mucho más claramente delineada.

esconde a plena luz del día y los fantasmas son engendros que andan sueltos por ahí y con los que caminamos por la calle, codo a codo. (160)

Se trata de un grupo de escritoras que se caracterizan por narrativas que, en muchas ocasiones, exploran temáticas límite que, aunque narradas mediante el lente de la literatura de género o no mimética, remiten al lector al contexto histórico y cultural latinoamericano, denunciando, en cierta forma, los «horrores reales» del continente. Lo anterior reflejaría una marcada preocupación social en la obra de estas autoras.

En el terreno estrictamente literario, se evidencia también, en estas autoras, la hibridación de modos[4] y/o géneros relacionados con la ficción especulativa, la literatura de lo insólito, la literatura fantástica, la de terror y la gótica, lo que complejiza el análisis literario de sus obras, que no responden a las clasificaciones tradicionales de la literatura no mimética.

Esta investigación se propone estudiar la intersección entre política y literatura en la narrativa de la escritora argentina Mariana Enríquez y, más específicamente, las implicaciones políticas del uso del modo gótico en su obra. El modo gótico en la narrativa de Enríquez puede entenderse desde la relación entre literatura y política planteada por el filósofo francés Jacques Rancière, en donde la ficción (y los elementos estéticos que la componen) se configura como un escenario de acción política.

Jacques Rancière ha dedicado gran parte de su carrera académica al estudio de la relación entre política y estética, así como la intersección entre política y literatura. El

[4] Se abordará más adelante la diferencia entre modo y género literario.

proyecto de Rancière está informado por su compromiso con la democracia radical, es decir, una democracia en donde todas las personas son iguales, no solo en términos legales o morales, sino también en su capacidad intelectual. En consecuencia, los grupos dominados no necesitarían la guía de las élites cultas para saber qué es lo que piensan o cuáles son sus necesidades. La igualdad radical que subyace a la idea de democracia de Rancière surge como una crítica hacia las filosofías de la pedagogía propuestas por autores como Marx, Bourdieu, Sartre y Louis Althusser, quien fue su maestro durante su formación universitaria (Davis 1).

La igualdad radical propuesta por Rancière configura, como mencionamos, su concepción de la estética, así como la relación de esta con la política. Rancière rechazará la noción de estética como "un discurso capcioso mediante el cual la filosofía –o una cierta filosofía—desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios del gusto"(Rancière, *El malestar en la estética* 9). Definirá la estética, en cambio:

> No [como] la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento. (Rancière, *El reparto de lo sensible* 15)

La estética y sus posibilidades analíticas se configuran, para Rancière, en torno a lo que denomina el reparto de lo sensible. Este concepto describe la existencia de una

experiencia sensible común (y, por tanto, también de experiencias exclusivas) que dependen de la posición de cada cual dentro de una sociedad y su orden del discurso.

> Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. (Rancière, *El reparto de lo sensible* 19)

En este sentido, el reparto de lo sensible nos habla de quiénes pueden (o no) formar parte de lo común, lo cual dependerá de su ocupación, tiempo disponible o acceso a los espacios en los que se ejerce la actividad estética. Asimismo, el reparto de lo sensible también define qué sujetos son visibles o no en un espacio común y quienes tienen, o no, acceso al discurso.

La conexión entre la estética y la política, o la literatura y la política, se configura al entender la política como la "esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos" (Rancière, *Política de la literatura* 9). Es decir, el reparto de lo sensible se configura mediante la acción política de aquellos sujetos que tienen acceso a dicha esfera social, o, en otras palabras, aquellos que tienen acceso al discurso. En el caso específico de la literatura, serán los escritores quienes, a través de la palabra, accedan a dicha esfera de experiencia y puedan designar la pertenencia (o no) de uno u otro elemento dentro de lo que la sociedad considera parte de sí misma.

> La expresión "política de la literatura" implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer

política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política. (Rancière *Política de la literatura* 9)

Para Rancière, esto no significa que el texto tenga una intención propagandística o panfletaria explícita. Más bien, se entiende la literatura como uno de los medios en los que es posible masificar el acceso al lenguaje y al discurso de grupos marginalizados a los que no suele dárseles cabida en el orden del discurso por otros medios. En efecto, si la escritura literaria permite a los autores acceder al reparto de lo sensible, no hace falta buscar un compromiso social explícito del autor en un texto literario, puesto que su propia composición y características literarias manifiestan la manera en que este se relaciona con su contexto sociocultural. La teoría de Rancière abre las puertas a las literaturas no miméticas a lo que antes le había sido vedado, al menos por parte de los círculos intelectuales latinoamericanos, que, hasta hace poco tiempo, han calificado a las literaturas no miméticas de evasivas, escapistas o desconectadas de la realidad social del continente.

En el caso de Enríquez[5], el modo gótico pone en relieve la condición de marginalidad de diferentes grupos; enfrenta al lector a los horrores de la historia y sociedad argentina al revelar la violencia de las relaciones de poder imperantes, representadas a través de una imaginería gótica que incluye a los espectros de los

[5] Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) es una periodista y escritora argentina. Ha publicado cuatro novelas: *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Éste es el mar* (2017) y *Nuestra parte de noche* (2019); y dos volúmenes de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2019), ganadora del premio Herralde ese mismo año. Su obra ha sido traducida a varios idiomas y fue nominada al Booker Price en 2021 gracias a *Los peligros de fumar en la cama,* traducido al inglés por Megan McDowell como *The Dangers of Smoking in Bed* (2021).

detenidos desaparecidos, la representación monstruosa y abyecta de la pobreza extrema, la vulnerabilidad de algunos grupos a la violencia y subyugación por parte de la élite económica y las instituciones del estado, entre otras manifestaciones. En este sentido, desde la teoría rancieriana, el gótico de Mariana Enríquez se torna político al permitir el acceso de identidades marginales[6] en el reparto de lo sensible. Con el fin de analizar la forma en que la narrativa gótica de Enríquez da cuenta, en términos rancierianos, de una política de la literatura, nos valdremos tanto de la teoría literaria y de los géneros, como el concepto de abyección de Julia Kristeva[7] y las ideas planteadas por una disciplina relativamente nueva en la crítica académica hispanoamericana: los estudios de la discapacidad[8].

Comenzaremos por definir a qué nos referimos cuando hablamos del gótico e intentaremos esclarecer los límites del término con otros conceptos aledaños. La hibridación de modos y/o géneros literarios propia de la literatura contemporánea ha complejizado el uso de las teorías tradicionales —tanto literarias como de los estudios culturales — en su análisis, lo que explica el uso indistinto de términos como el «terror», la «literatura de lo insólito» y «lo gótico» en los intentos de la crítica por definirla[9].

[6] La marginalidad se definirá más tarde en este capítulo.
[7] Nos referimos al concepto de abyección según lo propone Kristeva en *Los poderes de la perversión* (1980).
[8] Los estudios de la discapacidad (*Disability Studies)* surgieron en Estados Unidos en la década de 1980, cuya principal preocupación ha sido describir la discapacidad (*disability)* como una situación social, que se compone de múltiples elementos (culturales, sociológicos, de políticas públicas, arquitectura, entre otros), en un intento de alejarse de la reducción a una mera deficiencia médica o carencia física (*impairment)* que debe ser rehabilitada. Ato Quayson ofrece un excelente resumen de la historia de la disciplina y, también, de la discapacidad en Occidente, en su libro *Aesthetic Nervousness* (2007).
[9] Ver Ordiz, "Estrategias" 140.

Una búsqueda superficial del tema en la obra de Enríquez ya arroja una multiplicidad de denominaciones y teorizaciones de lo gótico que lo relacionan con numerosas disciplinas, corrientes de pensamiento y teorías cuyas implicancias van mucho más allá de lo literario. Solo en referencia al volumen de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), se ha hablado de "feminismo gótico" (Gallego Cuiñas s/p), "ecogótico" (Mackey 253), "gótico mesopotámico" (Seifert 4) «terror social» (Yelovich 145).

Otros críticos evitarán el uso de neologismos y se limitarán a identificar la presencia de elementos de la literatura fantástica o del *New Weird* (Brescia 133) y su relación con el gótico, o explorarán el uso del modo gótico sin apellidos (Goicochea 2), reconociendo los problemas que presentan estas nuevas narrativas a un aparato crítico que aún está en proceso de adaptarse a las innovaciones estilísticas propias de la literatura contemporánea.

Sin embargo, como veremos a continuación, el acotar el alcance de esta investigación a lo gótico también significa enfrentarse a un término que posee múltiples definiciones. Es común encontrarse frente a análisis que no definen el concepto de lo gótico más allá de la presencia de elementos sobrenaturales o extraños, la aparición de personajes como los fantasmas o monstruos y la representación de situaciones liminales, abyectas o tabú, las cuales también pueden caracterizar a otros modos, géneros y estilos literarios. Asimismo, la importancia que han adquirido teorías como los estudios culturales, el feminismo, la ecocrítica y otros campos multidisciplinares ha permeado

también en la manera en que se interpreta lo gótico: ya sea evitando una clasificación teórica o subordinándola a conceptos ajenos a él.

Lo gótico y sus definiciones también han superado los límites de la academia para volverse parte de la cotidianeidad. En efecto, a partir de la década de 1980, lo gótico comenzó a abarcar una multiplicidad de manifestaciones culturales (Punter 145). También pensamos en lo gótico al referirnos a subgéneros de la música rock y pop a partir de la década de los '70 y la subcultura urbana que nació de ella; al cine de terror o las películas *slasher* de los '80; a la literatura de Stephen King o Anne Rice e incluso al cómic y la novela gráfica, como en el caso de Watchmen de Allan Moore o *Brief Lives* de Neil Gaiman.

Lo anterior cobra especial importancia para la obra de autores contemporáneos como Enríquez. Los efectos de la globalización y la presencia continua de los medios de comunicación masiva nos presentan un panorama analítico en donde las influencias literarias de muchos artistas y creadores contemporáneos ya no puede categorizarse solo según su localización geográfica o tradición cultural.

Como mencionan Spooner y McEvoy (1) en la introducción de su libro sobre el género gótico, hasta finales del siglo XX el término «gótico» se utilizaba casi exclusivamente para referirse a la novela gótica inglesa del XVIII, como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764) o *Melmoth, el errabundo* de Charles Maturin (1820). Se trató de un género literario sumamente popular y que dominó el mercado editorial de su época, representando la mayoría de las ventas entre 1794 y 1807. Solo en el año 1800, la novela gótica conformó el 38 por ciento de las novelas publicadas en el Reino Unido

(Warwick 29). El adjetivo «gótico» entonces hacía referencia a los castillos medievales (de arquitectura gótica) en los que se desarrollaba frecuentemente la trama de dichas novelas. Grandes distancias interiores, alas desiertas o abandonadas, ambientes húmedos y lúgubres, catacumbas ocultas y castillos encantados son parte del imaginario del género (Lovecraft 23), que se caracterizaba además por otros elementos temáticos como la ambientación en el pasado, y la representación del lado más salvaje y barbárico del ser humano, mediante tramas sumamente chocantes y violentas (Punter 7).

La clasificación de lo gótico se expande una vez que resulta evidente la existencia de una literatura que comparte ciertos rasgos definitorios heredados de esta tradición, como el interés por lo transgresor y lo decadente, la exploración de estéticas del miedo, y la contaminación cruzada entre realidad y fantasía (Spooner y McEvoy 1-3). Se incluyen en la clasificación la obra de otros autores del S. XVIII como Anne Radcliffe, quien se volvería una de las principales representantes del género y, luego, de autores románticos como Mary Shelley.

Según expone el argentino Carlos Abraham (298), la literatura gótica del siglo XIX también marca un cambio de paradigma hacia una literatura gótica de raigambre científica, en donde la presencia de espectros y monstruos comienza a ser explicada de manera lógica con la finalidad de mantener el suspenso y la sorpresa en los lectores, quienes ya estaban sumamente acostumbrados a los recursos empleados por la novela gótica tradicional. Abraham identifica a *Frankenstein* de Mary Shelley, considerada la primera novela de ciencia ficción, como la mayor representante de este giro

paradigmáticos, aunque otros autores (Lovecraft 26) señalan a Anne Radcliffe como la pionera de este tipo de construcciones narrativas, lo que situaría el cambio dentro del primer auge de la novela gótica, hacia finales del siglo XVIII.

A pesar de que la novela gótica pierde popularidad a principios del siglo XIX, su influencia en la producción literaria posterior sigue siendo fácilmente reconocible en la época victoriana. Warwick (30) señala la pervivencia de elementos góticos[10] en grandes autores de la literatura del periodo e incluso en autores más bien asociados con el realismo, como George Eliot, e identifica en la década de 1840 un *gótico victoriano* que comienza a situar sus narraciones ya no en el castillo medieval, sino en la ciudad. Este cambio de localización será posteriormente absorbido por las nociones contemporáneas del gótico. Persisten muchas de las temáticas propias del gótico del dieciocho, aunque se adaptan a las preocupaciones modernas. Por ejemplo, el otro ya no es simplemente el aristócrata malvado, el monstruo o el fantasma ni proviene simplemente de la imaginación. El otro[11] se encuentra también en la vida cotidiana: en la persona pobre, enferma o marginada socialmente.

Lo anterior representa la adaptación del gótico a los cambios sociales que trajo consigo el reinado de Victoria. La gradual desaparición del sistema feudal, la industrialización y el crecimiento de la ciudad alteró profundamente de la estructura

[10] Ya no nos encontramos, sin embargo, frente a la novela gótica clásica. Lo que persisten son elementos de lo gótico y podríamos aventurarnos a decir que comienza a prevalecer un modo gótico por sobre el género gótico. Discutiremos esta diferencia más adelante.
[11] Se entenderá al "otro" como aquel que es marginado e impedido de participación plena en la sociedad debido a su diferencia. Este punto se explorará más adelante, al definir la marginalidad.

socioeconómica británica y generó grandes cambios culturales (Casanova-Vizcaíno 129). Al mismo tiempo, comienza a conformarse una nueva cosmovisión frente a los avances de la ciencia y la adaptación del método científico, que coincide con profundos cambios en la vida doméstica y la institución de la familia, gracias al crecimiento paulatino de la clase media y la burguesía.

Es también el momento en que la relación entre lo fantástico-extraño y la ciencia comienza a interpretarse desde lo gótico (Casanova-Vizcaíno 129). Se trata de la culminación del cambio de paradigma que, según Abraham, ya había comenzado en el romanticismo, donde se favorecieron las explicaciones científicas por sobre las sobrenaturales. No se trataba, simplemente, de un intento por mantener cautivo a los lectores, sino de un cambio cultural que redefinirá los miedos y ansiedades más comunes de la población. Con la precariedad que trajo consigo la vida urbana en tiempos de la revolución industrial, la degeneración y la amenaza de lo criminal o lo marginal se vuelve un recurso del terror mucho más eficaz que los villanos aristocráticos o los castillos encantados (Botting, *Gothic* 80).

En la época victoriana, entonces, se reconfiguran las significaciones de lo gótico y terminan de cimentarse la presencia de ciertas temáticas, personajes y ambientes narrativos como espejo de las preocupaciones, temores y ansiedades no dichas, estableciendo muchos de las características de lo gótico reconocidas por la cultura contemporánea como la criminalidad, lo marginal y el ambiente urbano.

De manera paralela al gótico victoriano inglés, se desarrolla en Estados Unidos lo que Punter (165) denomina el *gótico norteamericano temprano*[12] y cuyos principales representantes fueron Charles Brown (1771), Nathaniel Hawthorne (1804) y Edgar Allan Poe (1809). Sus características distintivas serían la oscuridad y la tendencia hacia la obsesión, su preocupación con la maldad y el poder europeos y una patologización de la culpa, que Punter (165) atribuye tanto a la influencia del gótico inglés y de algunos autores del romanticismo alemán, como a la influencia del puritanismo.

La narrativa de Edgar Allan Poe es quizás una de las influencias más importantes de este grupo para el desarrollo del gótico latinoamericano. Suele reconocerse a Poe, aunque de manera incorrecta, como el padre del relato gótico y es gracias a su obra que podemos encontrar un enlace entre el gótico y la narrativa policial. Si bien no fue el padre del relato gótico, la obra de Poe sí significó una innovación en el género: la del relato cuya trama no avanza mediante una narrativa simple, sino a través de una intensificación constante que lleva a sus protagonistas a la destrucción (Punter 177). El mayor ejemplo de este tipo de relato sería "La caída de la casa de Usher" (1839). Este tipo de intensificación del miedo y el uso de símbolos de múltiple significación que se volverán la obsesión de sus personajes harán que la narrativa de Poe se vuelva indispensable para el desarrollo no solo de otras narrativas góticas, sino de la narrativa de terror en general.

[12] En inglés, *Early American Gothic* (Punter 165). Hemos elegido esta traducción para diferenciarlo del gótico en Latinoamérica.

Debido al difícil acceso a traducciones o a las obras originales, el desarrollo de una sensibilidad gótica no comienza a ser rastreable sino hasta mediados del siglo XIX y será importantísima la influencia del romanticismo europeo (no solo británico) y el norteamericano, en especial Edgar Allan Poe. Hay traducciones de Hoffman al español a partir de 1830 y de Poe algunos años después, alrededor de 1853 (Eljaiek-Rodríguez 34).

En 1840 comienzan a aparecer en la ficción latinoamericana la figura del diablo y el uso de elementos fantásticos mezclados con la cultura local para explicar hechos insólitos. Algunos ejemplos son la novela serial *El fistol del diablo* (1844-1847) y el cuento "El diablo y la monja" (1849) del mexicano Manuel Payno y el cuento "La velada del helecho o el donativo del diablo" (1849) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (Casanova-Vizcaíno 132). También forman parte de esta corriente el cuento del ecuatoriano Juan Montalvo, "Gaspar Blodín" (1858) y *Coincidencias* (1867), la colección de relatos de la argentina Juana Manuela Gorriti (Eljaiek-Rodríguez 35). En lo que concierne a la literatura argentina, la presencia de imágenes y motivos góticos es, según algunos autores, incluso más temprana, llegándose a rastrear la presencia de dichos elementos en la poesía de Esteban Echeverría y José Rivera Indarte en la década de 1830 (Zangrandi 8). Existen también coincidencias entre la sensibilidad gótica y la vertiente decadentista del modernismo latinoamericano. Además de preocuparse por la exploración de temas tabú, como el erotismo, el decadentismo de la época comparte con el gótico europeo elementos temáticos como la presencia de vampiros y fantasmas (Casanova-Vizcaíno 133).

La presencia de temas, motivos y preocupaciones góticas está presente en gran parte del canon literario latinoamericano del siglo XX. Autores tan diversos como Alejandra Pizarnik, Jorge Luis Borges e Isabel Allende han sido objeto de estudios sobre lo gótico (Eljaiek-Rodríguez 33). Casanova-Vizcaíno sostiene que se trata de una tendencia persistente en la literatura latinoamericana y señala como ejemplos a Horacio Quiroga (Argentina), Alfonso Hernández Catá (Cuba), Silvina Ocampo (Argentina), Manuel Mujica Lainez (Argentina), María Luisa Bombal (Chile), Enrique Anderson Imbert (Argentina), Virgilio Piñera (Cuba), Juan Rulfo (México) y Carlos Fuentes (México).

En la literatura rioplatense en específico, de la que sería heredera Mariana Enríquez, lo gótico se ha considerado, incluso, una tradición. En sus *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* de 1975, Julio Cortázar se refiere al gótico como una marca esencial de la literatura rioplatense de la que participan autores como Bioy Casares, Borges, Silvina Ocampo, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández.

> Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible. (Cortázar 145)

La descripción del gótico argentino[13] que entrega Cortázar nos remite, sin embargo, a una discusión teórica muchísimo más compleja: ¿qué es específicamente «lo gótico»? y ¿cuál es la diferencia entre «lo gótico» y «lo fantástico»? Lo que a primera vista parece una cuestión fácil de resolver, no resulta tan sencillo al revisar las definiciones teóricas de ambos términos, que comparten algunas características constitutivas y se relacionan estrechamente con otros conceptos importantes en el ámbito de las literaturas de lo insólito o no-miméticas, como lo extraño y lo siniestro. Dichas similitudes han llevado a una serie de confusiones teóricas que crean una ilusión de equivalencia entre lo gótico, lo fantástico y otros términos conceptualmente aledaños.

Para definir qué entendemos como «gótico» en esta tesis y responder a las preguntas antes planteadas, es necesario, en primer lugar, comprender la diferencia entre género y modo literario. En la historia de la literatura, el gótico fue, antes que nada, un género literario. Sin embargo, a partir de mediados del siglo XIX y de manera muchísimo más marcada en los siglos XX y XXI, los límites genéricos del gótico se ampliaron, transformaron e hibridaron de tal manera, que las categorías anteriores dejaron de ser suficientes para describirlo. Se lo ha definido como un género literario, un modo literario, e incluso como un movimiento sociohistórico y cultural (Punter 16).

[13] Son muchos los autores latinoamericanos los que llegan a trabajar temáticas góticas gracias a su incursión en la literatura fantástica (Eljaiek-Rodríguez 33). Sin embargo, la literatura argentina sí se distingue de la de otros países del cono sur por la importancia de las literaturas de lo insólito en su historia literaria, lo que explica el razonamiento de Cortázar.

Entendemos género literario de la manera como una codificación de propiedades discursivas dependientes de la realidad discursiva y la realidad histórica de la que forman parte (Todorov, *El origen de los géneros* 35). Dicha codificación juega un rol institucional en la literatura, al establecer un horizonte de expectativas, en el caso del lector y otorgar un modelo a seguir, en el caso del escritor (Todorov, *El origen de los géneros* 38). Es importante recordar, sin embargo, que no se trata en absoluto de un modelo rígido. Es más, los géneros literarios como clasificación, a diferencia del género en las ciencias exactas, funcionan de manera que «toda obra modifica el conjunto de posibilidades, cada nuevo ejemplar modifica la especie» (Todorov, *Introducción* 5). Estos cambios son progresivos a través del tiempo e incluso puede darse una completa transformación de elementos antes considerados constitutivos del género literario (Fowler 47), como sucede con el gótico.

Fowler (106) describe los modos literarios como una categoría más elusiva y general que la del género literario, que él denomina clase (o *kind)* y habla de la modulación como el proceso en que se mezclan de manera desigual o desproporcional algunos elementos del modo (192). Mientras una clase debe contener ciertos elementos indispensables de su repertorio de género, el modo solo requiere la presencia de motivos, fórmulas o cualidades retóricas. Se trata, por lo tanto, de una categoría sumamente versátil. Por esta razón los modos literarios pueden participar de varios

géneros literarios, lo que volvería compatible al gótico con lo fantástico[14], con lo extraño u otras clasificaciones genéricas.

Si bien, como establecimos, los géneros literarios son dinámicos, resulta cada vez más difícil depender del género como categoría teórica en un tiempo donde los cambios, modificaciones e hibridaciones han dejado de ser una excepción, para transformarse en la norma. Por esta razón, Fowler (191) anticipó, aunque con cierto escepticismo, que la modulación terminaría por aflojar la categoría de género literario hasta, quizás, acabar con ella. Es por esto que no solo en el terreno de lo gótico, sino también al referirnos a lo fantástico, lo extraño, la ciencia ficción u otras manifestaciones de las literaturas no miméticas, resulta complicado hablar simplemente de géneros literarios sin volver sobre el mismo problema. Aunque nos parezca anticipado darle la razón a Fowler, sí resulta necesaria una reevaluación de dichas categorías críticas con tal de poder seguir hablando de una literatura de género y no una literatura de modos, en lo que concierne a las literaturas no miméticas. De momento, resulta necesario atenernos al modo como categoría de análisis al momento de hablar de lo gótico en la obra de Mariana Enríquez.

Hemos establecido que el gótico puede ser tanto un género como un modo literario y aclaramos que, en lo que concierne al gótico en la Argentina, y la mayor parte

[14] Es importante, aquí, diferenciar entre lo fantástico y el fantástico rioplatense. El primero, hace alusión al género fantástico, sin asociarlo necesariamente a una tradición nacional específica, mientras que, el segundo, hará referencia a la tradición del cuento fantástico en el Río de la Plata, que se abordará más adelante en este capítulo.

de la narrativa de Enríquez[15], nos referiremos al mismo como un modo literario. Ahora, volviendo sobre la pregunta que nos hicimos anteriormente, ¿cuál es la diferencia entre lo gótico y lo fantástico? Esta pregunta cobra especial importancia para el análisis de la narrativa de Enríquez, dado que la equivalencia entre lo gótico y lo fantástico que parece presentar Cortázar habla de una actitud frente al género en la Argentina que otros autores también han abordado. La escritora María Negroni, por ejemplo, sostiene que lee "la literatura fantástica en Latinoamérica como una deriva de la literatura gótica" (9). Las actitudes de una cultura frente al género literario forman parte del proceso de adquisición de lo que Fowler denomina competencia genérica. Fowler (9) sostiene que la competencia genérica se obtiene de manera indirecta, por ejemplo, a partir de conversaciones, subliteratura, la publicidad, el cine y la exposición a otras formas interdependientes que existen en la esfera cultural a la que pertenece el artista. Considerando lo anterior, las posibles esferas de influencia del gótico en Mariana Enríquez pueden volverse casi inabarcables, por lo que de momento centraremos nuestra atención en la relación entre lo fantástico y lo gótico.

Lo fantástico, como el gótico, puede definirse como un género o como un modo literario. Incluso si nos limitamos a llamarla simplemente literatura fantástica, sin clasificarla como género o modo, su definición sigue siendo polémica. Esto se debe, en parte, al dinamismo de sus componentes, que a su vez han estado sujetos a múltiples

[15] La única excepción, que será analizada en el segundo capítulo, se presenta en el caso de *Nuestra parte de noche* (2019), que puede ser considerada como una novela del género gótico.

alteraciones según han cambiado las ideologías y cosmovisiones de las sociedades en las que se ha escrito literatura fantástica.

Sin embargo, la mayoría de los teóricos (Jackson, Roas, Todorov) coincide en que la literatura fantástica refleja una tensión entre dos órdenes incompatibles: la realidad (extratextual, narrativa o ambas, según el autor) y lo sobrenatural o lo imposible. Esta tensión surge de la transgresión del orden considerado como natural fruto de un acontecimiento o situación que genera duda o vacilación en el lector. Para algunos teóricos, como Todorov, la esencia de lo fantástico yace en el efecto de vacilación que la narración produce en el lector. Por lo tanto, un relato es fantástico solo mientras produce dicho efecto; si en cualquier momento la duda se resuelve, pasaremos a hablar de lo maravilloso, si es que la solución es sobrenatural, o de lo extraño, si la explicación es lógica o está sujeta a las leyes naturales.

Para otros autores, la esencia de lo fantástico se encuentra no en la duda, sino en el conflicto mismo entre el mundo cotidiano del lector y sucesos sobrenaturales que ponen en duda su existencia, como en el caso de David Roas (*Tras los límites* 34). Rosemary Jackson, en cambio, sostiene que lo fantástico, mediante la presentación de sucesos que transgreden lo considerado posible, supone la rebelión del texto literario frente a las normas hegemónicas (14).

La teoría de Jackson nos muestra lo entretejidos que pueden llegar a estar lo gótico y lo fantástico, particularmente en cuanto a la importancia de la subversión de las normas establecidas en su configuración. Inés Ordiz (145) ha señalado que mientras el gótico clásico solía tomar lugar en localizaciones extrañas para el lector, el gótico

moderno tiende a situarse en lugares y situaciones mucho más cercanas al lector. Además, como hemos establecido, una de las características del gótico es el abordamiento de temáticas extremas y tabú que en cierto modo se relacionan con lo imposible. Lo mismo sucede con otros elementos narrativos, que no son exclusivos del gótico moderno, que pueden interpretarse como propios de este tipo de transgresiones o incursiones en lo imposible. En efecto, "tanto la crítica de lo fantástico como la de lo gótico han considerado como propios los personajes representativos de lo indefinible e intersticial: el fantasma, el vampiro y el doble son protagonistas presuntamente propios tanto de la literatura fantástica como de la gótica" (Ordiz 146).

Es importante también señalar que lo fantástico y lo gótico presentan dos lecturas diferentes de lo imposible. En lo fantástico, "lo imposible" representa la alteración de las leyes naturales que ordenan lo que el lector entiende como mundo real (Roas, *Tras los límites* 34). En el gótico, en cambio, lo imposible hace alusión a aquello considerado prohibido o tabú y no necesita de lo sobrenatural para hacerse presente.

Otro elemento que comparten muchas de las definiciones de lo fantástico y de lo gótico es su capacidad de generar miedo o inquietud en el lector. Aunque la presencia del miedo no resulta tan importante como la de un conflicto entre dos órdenes, este sí ha sido considerado por varios autores como un elemento definidor de lo fantástico (Ordiz 154), aunque autores como Todorov (Todorov, *Introducción* 9) hayan señalado que no se trata de un requerimiento para lo fantástico. Como señala Ordiz, el miedo, aunque frecuente, no es constitutivo de lo fantástico, mientras que sí es parte fundamental del repertorio genérico del gótico.

Lo gótico y lo fantástico comparten entonces su interés por lo imposible y la presencia de un conflicto entre dos órdenes de realidad. Como mencionamos, sin embargo, en lo fantástico se enfatiza la tensión generada por un hecho que interpretamos como sobrenatural, mientras en lo gótico, esto no es necesario. Además, mientras el miedo es un efecto común de lo fantástico, este no es constitutivo de él como lo es para el gótico. Asimismo, tanto lo fantástico como lo gótico pueden ser concebidos como géneros o modos literarios, según la manera en que se presenten en un texto.

La narrativa de Mariana Enríquez, como ya mencionamos, ha sido descrita como una literatura de género. Sin embargo, debemos matizar esta definición. Como se estableció anteriormente, la literatura contemporánea se caracteriza por su inestabilidad genérica y la presencia de la modalización, donde se mezclan de manera desigual varios elementos pertenecientes a los repertorios de diferentes géneros. Mariana Enríquez no es la excepción. En los relatos y novelas que se analizarán en esta investigación, podemos identificar la presencia de múltiples modos literarios entre los que figuran lo fantástico y lo gótico, pero también lo extraño y lo raro. Muchos de ellos conviven en un mismo texto y sus límites se entrecruzan y desdibujan. En este sentido, podría decirse que la literatura de Enríquez, más que de género, es una literatura de modos.

Resulta sumamente útil, para dilucidar estas relaciones entre géneros, el análisis ya citado de la académica española Inés Ordiz, quien, siguiendo a Rosemary Jackson y Lucie Armitt, define la literatura de lo insólito como una categoría mayor de las que participan todos los modos literarios que prescinden de lo mimético (es decir, representan situaciones que transgreden lo que entendemos como normal o natural) de

una u otra manera. Así, en lo que concierne a la creación literaria contemporánea, la literatura fantástica, gótica, de lo extraño y otras categorías como lo maravilloso[16], la ciencia ficción y el realismo mágico[17] son vistos como modos que "pueden colaborar entre sí para la elaboración de diferentes discursos de lo sobrenatural, lo extraño, lo distópico y o lo terrorífico"(Ordiz 165).

Mencionamos anteriormente que la literatura de Enríquez emplea también como modos literarios lo extraño y lo raro. Mientras lo extraño ha sido definido como un género literario y como un modo, lo raro representa una teorización más reciente y suele estudiarse, sobre todo, como un modo.

Lo extraño, también denominado siniestro u ominoso, suele ser definido a partir del concepto de *unheimlich,* introducido por Sigmund Freud en su ensayo "Lo siniestro" (1919). El término *unheimlich* se opone a *Heimlich*, que significa "familiar" en alemán y para Freud (2) representa aquello que remite al lector a una imagen originada en su infancia o perteneciente a su historia cultural y que, a pesar de su familiaridad, presenta elementos inquietantes o inesperados, se encuentra sorpresivamente "fuera de lugar".

[16] Lo maravilloso como género literario se refiere a aquella literatura cuyas normas se oponen a lo que el lector entiende como natural en su entorno (por ejemplo, en cuanto a las leyes de la física), pero que dentro del mundo ficticio, se considera normal y no es problematizado por los personajes del texto. Para Todorov, se trata de una de las resoluciones de la vacilación fantástica, siendo su alternativa la configuración de lo extraño. En la literatura Latinoamericana, este término suele también relacionarse con los de realismo mágico y lo real maravilloso.

[17] El realismo mágico fue descrito en primera instancia por Franz Roh para referirse al arte del expresionismo alemán, pero luego se trasladó a la literatura hispanoamericana, aunque no sin polémicas. En el realismo mágico, la presencia de lo sobrenatural tampoco es problematizada, pero se diferencia de lo maravilloso debido a la presencia de lo que el lector entiende como real o cotidiano (Roas, *Tras los límites de lo real* 57-58). Algunos críticos, como Irlemar Champi (49), defienden el uso del término realismo maravilloso por sobre el de realismo mágico, por su mayor pertinencia a la teoría literaria.

Esto genera una sensación de incertidumbre o ambivalencia en el lector, incluso miedo. Algunos autores, como Todorov, rechazan el uso del psicoanálisis para establecer las características de lo extraño.

Todorov sostiene que lo extraño es un género aledaño a lo fantástico. Estaríamos frente a lo extraño-puro cuando no existe duda alguna respecto de la naturaleza lógica de los acontecimientos, mientras que lo fantástico-extraño representa aquello que fue fantástico (es decir, dudamos acerca de la presencia de lo sobrenatural) para luego ser explicado racionalmente. Otros críticos, como David Roas, cuestionan esta noción al establecer una relación interdependiente entre lo extraño y lo fantástico. Sin embargo, la incompatibilidad, o no, de lo extraño y lo fantástico solo se vuelve relevante al analizar su rol como géneros literarios, que deben atenerse a los criterios establecidos por su repertorio de géneros. Al estudiarlos como modos, en cambio, solo se vuelve indispensable la presencia de uno o más elementos del repertorio y se abre la posibilidad de convivencia entre ambos.

Lo raro es una categoría más reciente que lo siniestro y ha sido estudiada, sobre todo, en relación a la literatura angloparlante, en lo que algunos críticos denominan el *New Weird.* Para efectos de nuestra investigación, sin embargo, entendemos lo raro según lo define Mark Fisher en su ensayo *The Weird and the Eerie* (2016). Fisher describe lo raro como un efecto y un modo literario que convive con lo extraño y lo espeluznante (*the eerie)* y que se diferencian por la manera en que lidian con situaciones extrañas. Mientras lo extraño lidia con lo extrañamente familiar, lo raro "brings into the familiar something which ordinarily lies beyond it, which cannot be reconciled with the

'homely' (even as its negation)"(Fisher 10–11). Se trata del encuentro con un ente, comportamiento o situación que causa rechazo y atracción al mismo tiempo debido a la imposibilidad de su existencia (Fisher 15-16).

> I want to argue that the weird is a particular kind of perturbation. It involves a sensation of *wrongness:* a weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist here. Yet if the entity of object *is* here, then the categories which we have up until now used to make sense of the world cannot be valid. (Fisher 15)

Para Fisher, uno de los ejemplos más representativos de lo raro es la literatura de H.P. Lovecraft, que, como examinaremos, es una de las influencias de Mariana Enríquez. Los monstruos lovecraftianos, algunos de los cuales son incluso considerados dioses por parte de los personajes, son entidades tan raras y ajenas a lo conocido, que su otredad suele llevar a los personajes a la locura o la psicosis, algo que Fisher también identifica como característico de lo raro (16).

Nos hemos referido al gótico en cuanto género literario que surgió en Inglaterra durante el siglo XVIII. En ese entonces, pertenecían al gótico obras literarias que trataran temáticas específicas como el retorno al pasado; la narración de situaciones extremas o tabú como el incesto, la violación y la tortura; la ambientación en castillos medievales, mazmorras u otras localizaciones lúgubres; la presencia de fantasmas, vampiros, muertos vivientes, aristócratas malvados y el protagonismo de un antihéroe, entre otras. Como es natural a los géneros literarios, dichas características temáticas fueron evolucionando. En la era victoriana, el castillo medieval y sus alrededores fueron

reemplazados por hospitales psiquiátricos, prisiones, barrios bajos, casas familiares y otras localizaciones del mundo urbano que siguen siendo relevantes hasta la actualidad.

Algunos críticos, como Eve Kosofsky Sedgwick (9), apuntan que el género gótico cuenta también con características estructurales determinadas. El relato gótico suele ser discontinuo e intricado, a menudo incluye narración enmarcada y suele recurrir a manuscritos perdidos u otro tipo de historias interpoladas. Estos elementos estructurales, que han sido reconocido también por otros autores como característicos del gótico, no son en absoluto exclusivos a él. Lo que sería propio del gótico es la problemática detrás de dicha complejidad narrativa, que sería producto de las dificultades técnicas enfrentadas al intentar narrar situaciones consideradas tabú o prohibidas, otro aspecto propio del género (Punter 17).

De manera transversal a los elementos temáticos y estructurales, otra característica constitutiva del género gótico es la presencia del miedo.

> Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature. (Punter 18)

Definirán al género gótico, por lo tanto, la presencia de los elementos temáticos comunes a él, que pueden evolucionar con el tiempo, y estructurales propios del mismo, que responderían a su vez a la realidad sociohistórica y sociocultural de la que surge el género y la que pertenecen sus manifestaciones posteriores. Asimismo, el miedo resulta

esencial para la comprensión del gótico, lo que explica su estrecha relación y la fuerte influencia de este en el desarrollo de la literatura de terror.

Aunque no buscamos hacer aseveraciones generales sobre la literatura gótica como un todo, sí podemos argüir que en Latinoamérica y, en específico, en la literatura latinoamericana contemporánea, la tradición gótica ha sido, esencialmente, la tradición de un modo gótico. Mediante la conceptualización de modo literario, por ejemplo, podemos comprender que Cortázar hable de un gótico rioplatense compatible o casi equivalente con una tradición de la literatura fantástica en el Río de la Plata.

Si bien la narrativa de Enríquez se caracteriza por la hibridación de diversos modos literarios, sigue siendo importante entender su lugar dentro de una tradición de la literatura fantástica[18] y, más específicamente, del cuento fantástico, en la Argentina**.** Resulta difícil establecer con claridad sus orígenes y, como veremos a continuación, se repiten los nombres de varios autores que han sido estudiados desde el gótico.

Algunos críticos, como Nicolás Cócaro identifican a Juana Manuela Gorriti (1818-1892) como la primera autora de literatura fantástica[19], mientras que Ana María Barrenechea y Emma S. Speratti Piñero sitúan sus orígenes en la obra de Leopoldo Lugones (1874-1938), aunque señalan a Eduardo Wilde (1844-1913) como un posible precursor (Pellicer 32). Desde la perspectiva de los estudios culturales, López Martín (245–46) rastrea un primer auge de la literatura fantástica y otros modos relacionados en

[18] Utilizo aquí el término "literatura fantástica" de manera amplia, al tratarse del término más popular para definir la obra de estos autores, aunque quizás sería más acertado referirse al término más amplio de literaturas de lo insólito, que definiremos en las páginas que siguen.
[19] También considerada una de las primeras escritoras latinoamericanas del gótico por Eljaiek-Rodríguez.

la Argentina a la década de 1880, donde proliferó la publicación de traducciones de la obra de Hoffman, Poe, De Quincey, Chesterton, Nodier, Gautier y Baudelaire, entre otros. A lo anterior, se suma al interés por temas como la psiquiatría y los manicomios, reflejado en las publicaciones de investigaciones como *La locura en Buenos Aires* (1879) de Samuel Gache y *Los manicomios* (1879) de Norberto Maglioni y, también, en la década anterior, la creación de la Sociedad Espiritista de Buenos Aires en 1870.

La creación de un canon de lo fantástico en Argentina también ha sido abordada de manera variada por la crítica. Un punto de partida importante es aquel propuesto por Adolfo Bioy Casares en la introducción de *Antología de la literatura fantástica* (1940), la colección de relatos que editó junto a Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Aunque el volumen recoge autores de múltiples países, entre los relatos de escritores argentinos figuran los de Leopoldo Lugones (1874-1938), Santiago Dabove (1889-1951) Carlos Peralta (1924-2001), Arturo Cancela (1892-1957), Manuel Peyrou (1902-1974), Pilar de Lusarreta (1903-1967), José Bianco (1908-1986), Julio Cortázar (1914-1984), y los mismos Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Jorge Luis Borges (1899-1986) y Silvina Ocampo (1903-1993). Por su parte, en *Notas sobre el gótico en el Río de la Plata,* Julio Cortázar (145) repite los nombres de Lugones, Borges, Bioy Casares y Ocampo en referencia a la tradición de lo fantástico y añade también a los escritores uruguayos Horacio Quiroga (1878-1937) y Felisberto Hernández (1902-1964).

Esta tradición continúa en la región del Río de la Plata de la mano de una segunda generación de escritores entre los que destacan Angélica Gorodischer (1928-2022), Abelardo Castillo (1935-2017) y Ricardo Piglia (1941-2017) (Aguirre y Bradford

1844). En este contexto, la obra de autoras como Mariana Enríquez, Samantha Schweblin y Agustina Bazterrica continúa una larga tradición de literaturas no miméticas en la región. La obra cuentística de Mariana Enríquez participa, al menos geográficamente, de la tradición del cuento fantástico argentino[20], pero también se destaca por su incursión en un territorio antes inexplorado por las letras argentinas: el de la novela gótica.

Habiendo revisado las categorías literarias más pertinentes para esta tesis, ahora se explicará otro grupo de conceptos que permitirán comprender la dimensión política del gótico en la narrativa de Enríquez. El primero de ellos es el de la abyección, un concepto propuesto por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1980). Kristeva define la abyección como aquello que transgrede el orden, las normas sociales o la identidad de quienes la experimentan, lo que genera una reacción atávica de rechazo y repulsión. Lo abyecto enfrenta al sujeto con lo insoportable y genera en él un efecto de parálisis, confusión y repugnancia tal que solo se vuelve posible reconocer a lo abyecto como lo Otro (11).

Lo abyecto comparte muchos de sus elementos constitutivos con el efecto del horror en la literatura gótica, tal como lo ha explorado Botting. El horror se distingue del miedo en que no puede resolverse mediante el discurso o la consciencia y surge a partir de situaciones que, como lo abyecto, enfrentan al sujeto a lo indecible. Asimismo,

[20] Ahora bien, es importante matizar que la obra de Enríquez posee características distintivas: sus relatos se caracterizan por la hibridez genérica y el uso del modo gótico, así como la influencia del terror norteamericano (Stephen King, Shirley Jackson). A pesar de que autores como Cortázar reconocieran la importancia de la literatura gótica inglesa en el desarrollo de una literatura fantástica en el Río de la Plata, otros autores como Bioy Casares (ver la introducción a la *Antología de literatura fantástica)* lo rechazan.

la máxima representación de lo abyecto (Kristeva 11) es la misma que la del horror (Botting, "Horror" 108): el cadáver. En ambos casos, lo indecible o lo insoportable se relacionan con la experiencia del sujeto frente a la incapacidad de relacionarse con lo que provoca horror o abyección. Es decir, la otredad de lo que consideran abyecto u horroroso.

Esto nos lleva hacia otro concepto importante para nuestra investigación: el de la marginalidad. El concepto de marginalidad, de suma importancia para los estudios culturales, aparece como respuesta a los problemas sociales que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial. El término *marginal* fue acuñado para describir la precariedad en la que vivían las poblaciones pobres que, originalmente, solían situarse en las periferias de las grandes ciudades, es decir, a los márgenes de dichas urbanizaciones. En sus inicios, durante la década de 1960, la marginalidad se estudió desde dos paradigmas: el de la teoría de la modernización y la teoría de la dependencia (Delfino 19). Ambas se oponen según la manera en que entienden la marginalidad: mientras para la teoría de la modernización, el sujeto marginal es aquel que persiste en su participación en prácticas culturales "tradicionales" y fracasa en su integración a los valores y prácticas modernas (Delfino 21); para la teoría de la dependencia, la marginalidad es un estado y no una actitud. Desde este punto de vista heredero de la tradición marxista, la marginalidad se explica no desde la integración inadecuada de los sujetos, sino desde la "inhabilidad del proceso de industrialización sustantiva para absorber la creciente fuerza de trabajo" (Delfino 23).

La interpretación de la marginalidad como estado y no como actitud prevalecerá en los años posteriores. Con la aparición de poblaciones marginales en sectores que ya no se encuentran en la periferia de los centros urbanos, la definición se amplía para referirse también a la precariedad general de las viviendas o del estado ecológico del lugar en donde se habita, así como la inadecuada pertenencia y participación en la sociedad. En este sentido,

> La marginalidad social consistiría en un modo limitado o inconsistentemente estructurado de pertenencia a y de participación en la estructura general de la sociedad, sea respecto de ciertas áreas dentro de sus estructuras dominantes o básicas, sea respecto del conjunto de éstas en todos o en parte de sus sectores institucionales. (Quijano 34)

Como desarrollan Sánchez Rodríguez y Fernández Naranjo (82), la crítica coincide en entender la marginalidad como la presencia de personas o grupos de personas que, por diferentes motivos relativos a su identidad social y su situación socioeconómica, son empujados al margen de la sociedad. En el contexto de nuestra investigación, la entenderemos desde una de las acepciones mencionadas por Sánchez Rodríguez y Fernández Naranjo, en donde la marginalidad representa un grado extremo de alienación,

> referente a la ausencia en los individuos o en la sociedad de la condición humana que es intrínseca a toda persona, pero que precisamente les es arrebatada en determinadas situaciones sociales, en que se priva al individuo o al grupo social del disfrute de los valores y beneficios inherentes a tal condición humana. (85)

En este sentido, el sujeto marginalizado es aquel que es considerado como otro debido a que posee una identidad estigmatizada por la sociedad en la que se desenvuelve. Para Coleman, el estigma representa una cosmovisión que surge de la diferencia: un conjunto de constructos personales y sociales; de relaciones interpersonales y sociales; de formas de realidad social, que representan aquello que la sociedad clasifica como indeseado. Se trata de un concepto que es, en parte, arbitrario y está fuertemente mediado por el contexto social, particularmente, por los grupos dominantes de cada sociedad. Al igual que con la marginalización, las diferencias que llevan al estigma suelen ser variadas, pero uno de sus principales representantes es la anomalía física:

> Physical abnormalities, for example, may be the most severely stigmatized differences because they are physically salient, represent some deficiency or distortion in the bodily form, and in most cases are unalterable. (Coleman 142)

La definición de estigma de Coleman, aunque relacionada con la otredad y la marginalidad, proviene del campo de los estudios de la discapacidad. Se trata de una disciplina que nace en los Estados Unidos durante los años ochenta y a la que no se le ha prestado demasiada atención en el campo de la crítica hispanoamericana. El objeto de estudio de esta disciplina es la discapacidad en todas sus manifestaciones culturales. Se ocupa, por lo tanto, de cuestiones como el capacitismo (la discriminación hacia quienes tienen capacidades diferentes a la norma), de definir qué entendemos como discapacidad y de explorar las formas en que se experimenta la discapacidad en la sociedad en la que se estudia. Se trata, asimismo, de una disciplina con un fuerte compromiso político y social.

Uno de los principales postulados teóricos de los estudios de la discapacidad es la diferenciación entre el modelo médico y el modelo social de la discapacidad. El modelo médico, considerado el prevalente hasta la década de los ochenta, entiende la discapacidad como la consecuencia de un impedimento físico o mental, es decir, como la imposibilidad de un individuo de realizar una acción de manera "normal" debido a un impedimento físico[21] (Crow s/p).

> Within this framework, which is often called the medical model of disability, a person's functional limitations (impairments) are the root cause of any disadvantages experienced and these disadvantages can therefore only be rectified by treatment or cure. (Crow s/p)

En este sentido, el modelo médico interpreta la discapacidad como una tragedia personal, el producto de una serie de eventos desafortunados y, en última instancia, responsabiliza al sujeto discapacitado y su familia por su estado y su adaptación, o no, a la sociedad (Quayson 22–23), sin tomar en consideración la influencia de factores externos. Así, desde el modelo médico, la participación e integración de un individuo discapacitado se ve condicionada por su capacidad de "superar" sus impedimentos físicos.

En oposición al modelo médico, el modelo social redefine la diferencia entre impedimento (*impairment*) y discapacidad (*disability*). Mientras el impedimento es la limitación funcional que experimenta una persona producto de una condición física o

[21] El modelo médico entiende el impedimento como una limitación funcional y, la discapacidad, como la imposibilidad de participar en ciertas actividades de manera "normal" como consecuencia de dicho impedimento (Crow s/p).

mental, la discapacidad, en cambio, es una situación que se manifiesta en la intersección entre el impedimento y las condiciones socioculturales de la persona que lo experimenta: la falta de acceso a ayudas de la movilidad o a la medicación requeridas, el diseño arquitectónico de una ciudad o edificio que impida a la persona participar de la sociedad de manera plena o, incluso, la imposición de normas sociales pensadas para personas sin impedimentos (*able-bodied*). Pensado de esta manera, no todas las personas con un impedimento experimentan, necesariamente, una situación de discapacidad, incluso cuando dicho impedimento no permite la realización de una actividad de manera "normal", pero sí mediante adaptaciones (el uso de ayudas de la movilidad, la implementación de acomodaciones como el horario de trabajo flexible, entre otros). Asimismo, la discapacidad deja de entenderse como una tragedia personal para convertirse en una problemática social y de políticas públicas[22].

El modelo social reconoce, además, la estrecha relación entre las condiciones materiales y sociales del entorno y la discapacidad, problematizando, de esta manera, lo que se entiende por impedimento.

> Shifting the focus of disability to see it as primarily the product of social circumstances complicates even the notion of impairment. As the sociologist Oliver notes, the dominance and indeed proliferation of certain impairments can be directly linked to social systems. Thus in Africa there is a direct correlation

[22] Un ilustrativo de esta teoría es la de la miopía u otros impedimentos visuales comunes. La miopía, por lo general, no suele considerarse discapacidad (a pesar de tratarse de un impedimento físico), puesto que, en la mayoría de los casos, dicha falta de visión puede compensarse con el uso de lentes ópticos. Si, por cualquier razón (sea de infraestructura, políticas públicas o normas sociales) se les negara el acceso a ellos, se generaría entonces una situación de discapacidad.

> between poverty and such diseases as polio […]. In the contemporary West, on the other hand, noncongenital impairments such as spinal-cord injury and various workplace-related impairments derive directly from the relations of production within capitalism. (Quayson 2-3)

Como sostiene Quayson, el modelo social pone el foco en la relación entre impedimento y discapacidad y las condiciones materiales, sociales y culturales que generan no solo la discapacidad, sino, en muchos casos, también los impedimentos. Mientras el modelo médico se centra en el individuo y sus diferencias, considerándolas problemas corporales o mentales que deben ser reparados o curados (e ignoran, muchas veces, la imposibilidad de dichos objetivos), el modelo social identifica las fallas sociales e institucionales que agravan la discapacidad o incluso crean los impedimentos físicos que la generan.

A pesar de que, como disciplina, los estudios de la discapacidad promueven el uso del modelo social en la comprensión de la discapacidad, este no está exento de problemas. Una de las principales críticas al modelo social yace en el examen superficial de los impedimentos y el efecto que estos tienen en la vida de las personas discapacitadas (Crow s/p). Los esfuerzos por la disciplina en defender los derechos de las personas discapacitadas, así como la defensa en contra de la deshumanización de la discapacidad, se centraron, sobre todo, en la normalización de la diferencia y dejó de lado una de las dimensiones más complejas de la discapacidad: esto es, el sufrimiento producido por muchos impedimentos y la imposibilidad de evaluarlos de manera neutra o negativa. Para la académica Liz Crow, esta dificultad se relaciona con el origen

activista de la disciplina: mientras no existe nada inherentemente desagradable o problemático respecto a la corporalidad de otros grupos minoritarios (su sexualidad, género o color de piel), los impedimentos sí pueden ser desagradables y difíciles de soportar (Crow s/p). La experiencia del dolor, la fatiga y el sufrimiento físico y emocional ligados al impedimento fueron tradicionalmente ignorados por los estudios de la discapacidad en sus comienzos, debido a la dificultad teórica que estos significaban en una disciplina que buscaba defender la legítima pertenencia de las personas discapacitadas en la sociedad, particularmente en su resistencia a las exigencias del modelo médico.

> Proponents of a social model argue that disability exists because of labeling or cultural representations and social attitudes toward human differences, not because of difference itself (see Kauffman and Hallahan, 2009). They believe that if a disabled person is at a disadvantage, this has nothing to do with the individual and biological characteristics (Low, 2006). Thus, the elimination of the "body" denies the particularities of human biology and psychology. (Anastasiou y Kauffman 450)

Para Anastasiou y Kauffman, la eliminación del "cuerpo" por parte del modelo social produce diversos problemas que, en última instancia, provocan una mayor alienación de aquellas personas que buscan defender. En primer lugar, ignora el hecho de que muchas personas son discapacitadas, no por la reacción de los demás a un impedimento físico, sino por su funcionamiento cognitivo, emocional, lingüísticos, entre otros, que sí son inherentes a la manera en que funciona su cuerpo. En segundo lugar,

sostienen, el negar la dimensión biológica de la discapacidad menoscaba la experiencia de muchas personas para las cuales el dolor, la fatiga y otros síntomas son las principales causas de su falta de integración en la sociedad. Para estos teóricos, resulta esencial equilibrar el rol de la biología y de la sociedad en la discapacidad, puesto que no se la puede definir desde un paradigma exclusivamente biológico/individual o social (Anastasiou y Kaufmann 451).

La reexaminación del modelo social resultó en la propuesta de una visión más equilibrada de la discapacidad, no solamente como reflejo de la opresión y marginalización social sufrida por las personas discapacitadas, sino también como producto de impedimentos físicos o mentales que tienen un efecto negativo en quienes los experimentan. De esta manera, se propone ver la discapacidad como una situación creada tanto por variables biológicas como sociales.

Históricamente y, en especial, dentro de la academia estadounidense, muchas de las reflexiones de este campo se han basado en el análisis de fuentes literarias para desentrañar los prejuicios y valoraciones que han definido la discapacidad a nivel social. En América Latina, en cambio, los estudios de la discapacidad y otros esfuerzos académicos relacionados se han centrado, sobre todo, en el campo de las ciencias sociales, como lo ilustran el trabajo de Patricia Brogna, Miguel Ángel Vite Pérez, Manuel Aramayo Zamora y Carolina Ferrante, que exploran la discapacidad en el contexto de los derechos humanos, la justicia social y la desigualdad económica[23]

[23] Por esta razón, es necesario establecer la diferencia entre los estudios de la discapacidad como campo disciplinario, en especial en la academia estadounidense y británica, y los estudios de la discapacidad

(Antebi y Jörgensen 4). Desde una perspectiva estrictamente literaria, destacan proyectos como *Viajes virales (*2012) de la académica y escritora chilena Lina Meruane, que explora la "escritura seropositiva" y el corpus literario relacionado con el sida en Latinoamérica, y *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disablity Studies* (2016), editado por Susan Antebi y Beth Jörgensen.

Además del desarrollo del modelo social de la discapacidad y sus revisiones posteriores, otro concepto importante en la comprensión de la discapacidad en esta disciplina es el del *normate*, desarrollado por Rosemarie Garland-Thomson en *Exraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* (1997). Para Garland-Thomson,

> This neologism names the veiled subject position of cultural self, the figure outlined by the array of deviant others whose marked bodies shore up the normate's boundaries. The term *normate*[24] usefully designates the social figure through which people can represent themselves as definitive human beings. Normate, then, is the constructed identity of those who, by the way of the bodily configurations and cultural capital they assume, can step into a position of authority and wield the power that it grants them. (8)

El concepto del *normate* pone en manifiesto la naturaleza ilusoria de los conceptos de normalidad que suelen oponerse a las nociones de discapacidad e impedimentos en el discurso hegemónico. Se trata de una identidad que se opone a la

como tema de estudio en los campos de la sociología y otras ciencias sociales. En Latinoamérica ha imperado esta última tendencia.

[24] Las cursivas son de Garland-Thomas.

marginalidad en la que se ven sumidas las personas que, por una serie de procesos sociales y discursivos, son consideradas otras por poseer ciertas condiciones físicas y/o culturales. Mediante la noción del *normate,* Garland-Thomas busca exponer la manera en que se ha representado tradicionalmente la discapacidad en la literatura norteamericana, aunque, con las precauciones necesarias, puede ser aplicado en el contexto de otras literaturas. En el caso de la literatura gótica latinoamericana, resulta particularmente interesante evaluar el rol del *normate* en la caracterización de la discapacidad.

> The rhetorical effect of representing disability derives from social relations between people who assume normate position and those who are assigned the disabled position. From folktales and classical myths to modern and postmodern "grotesques," the disabled body is almost always a freakish spectacle presented by the mediating narrative voice. (Garland-Thomas 10)

Los estudios de la discapacidad son un campo con muchísimo potencial para el estudio de lo gótico, pues existe una profunda conexión entre elementos relacionados con lo gótico como lo grotesco, lo monstruoso y la otredad que manifiestan la manera en que la literatura ha representado a las personas discapacitadas. A pesar de que se ha documentado el rol de la discapacidad y sus representaciones en la literatura gótica y otros medios como el cine y la televisión, sigue siendo un tema necesitado de elaboración crítica (Holmes 403).

Otro de los fenómenos que ha sido problematizado por los estudios de la discapacidad es la tendencia de la ficción literaria de utilizar personajes discapacitados

como herramientas narrativas y nada más. Es decir, la presencia de personajes discapacitados que funcionan simplemente como personajes planos que tienen una finalidad estrictamente utilitaria: generar miedo u horror, enseñar una lección esencial para el desarrollo de un personaje capacitado (*able-bodied),* entre otras. Lo anterior se relaciona con el término de *prótesis narrativa*, acuñado por David T. Mitchell y Sharon L. Snyder. Según sostienen los autores, el principal problema del uso de la discapacidad como una *prótesis narrativa* yace en que esta manera de representar la discapacidad en la literatura y otras manifestaciones artísticas tiene consecuencias tangibles en la forma en que se percibe al sujeto discapacitado.

> Most basic to the identification of character through disability is the way in which physical and cognitive differences have been narrated as alien to the normal course of human affairs. To represent disability is to engage oneself in an encounter with that which is believed to be off the map of "recognizable" human experiences (Mitchell y Snyder 5).

La presencia de personajes discapacitados es prevalente en muchos de los relatos góticos de Mariana Enríquez y su participación en los relatos trasciende el mero uso de esta diferencia como elemento para provocar terror o disgusto. Como analizaremos en el último capítulo de esta tesis, aunque la discapacidad de los personajes de Enríquez forma parte de la configuración del modo gótico en su obra, su representación no constituye una *prótesis narrativa* en el sentido en que lo postulan Mitchell y Snyder. Es más, la representación de la discapacidad en Mariana Enríquez a veces subvierte las

categorías de lo "normal" o lo estigmatizado en sus universos narrativos, como examinaré en el tercer capítulo de esta investigación.

En este capítulo, hemos sentado las bases teóricas y conceptuales para la investigación de la relación entre literatura y política según se manifiesta en el modo gótico dentro de la narrativa de la autora argentina Mariana Enríquez. Para ello, hemos definido la historia del género gótico y, también, la noción contemporánea de género y modos góticos en la literatura. Además, hemos explorado la importancia de otros géneros y modos literarios relacionados con la literatura no miméticas, como lo fantástico, lo extraño, lo raro y el horror. Nos hemos referido también a la importancia de conceptos como abyección, marginalidad y estigma para la investigación, así como las posibilidades de los estudios de la discapacidad en una exploración del modo gótico en Mariana Enríquez.

Capítulo 2. La política de la ausencia: los fantasmas de los desaparecidos en *Nuestra parte de noche* y "Cuando hablábamos con los muertos".

Mariana Enríquez se ha referido en más de una oportunidad a la estrecha relación entre la literatura de género y la realidad argentina en su obra. "Cualquier horror real es igual o más terrorífico que cualquier cosa que podamos imaginar" declaró en una entrevista a *El País* en 2020 (Ramírez s/p). Como ya hemos discutido, este es uno de los aspectos de la obra de Enríquez más celebrados por la crítica, tanto académica como periodística.

En alusión a esta dimensión de la obra de Mariana Enríquez, la académica María Angélica Semilla Durán (264) hace referencia a las reflexiones de Stephen King, una de las influencias reconocidas por la misma Enríquez, quien también alude a esta relación en el ensayo *Danza macabra* (1981): "resulta muy difícil escribir un relato de horror eficaz en un mundo repleto de horrores reales" (King 125). La declaración de King no deja de ser valiosa en el análisis de la interrelación entre realidad extratextual (o lo que consideramos tal como lectores) y literatura de género. Sin embargo, en el marco de la literatura de género argentina, el problema no se agota simplemente en el terreno de la teoría de géneros o modos literarios ni en las características de dichas narraciones. Es más, en lo que concierne a la ficción latinoamericana (y no solo a la de género), la propuesta de King se vuelve casi de Perogrullo al considerar que la narrativa

latinoamericana rara vez se ha abstenido de abordar los "horrores reales" del continente.

El propósito de este capítulo es analizar la intersección entre política y el modo y género góticos, tal como se manifiesta en la figura del fantasma en dos obras de Mariana Enríquez. Para ello, analizaremos la novela gótica *Nuestra parte de noche* (2019) y el cuento "Cuando hablábamos con los muertos" perteneciente a la colección *Los peligros de fumar en la cama* (2009). En estos relatos, tanto modo como género gótico se construyen, en parte, a partir de la presencia de hechos históricos relativos a la realidad extratextual argentina.

Se discutirá, primero, el lugar de la literatura de Enríquez en el contexto de la relación entre literatura y política en la literatura latinoamericana. Luego, se abordará el concepto de literatura alegórica de Fredric Jameson y su posible relación con la noción de *ciudad letrada* de Ángel Rama en el marco de la propuesta de Jacques Rancière respecto a la relación entre política y literatura, así como lo que significan estas teorías frente a la narrativa de Mariana Enríquez. Después, se explicarán las principales lecturas que se han hecho de la figura del fantasma, particularmente en su relación con la dictadura argentina y el contexto sociocultural en el que se enmarca la obra de la autora. Finalmente, se analizará la presencia de estas figuras y su relación con la política en *Nuestra parte de noche* y "Cuando hablábamos con los muertos".

Para el académico estadounidense Fredric Jameson, la alegoría es una de las características definitorias de las literaturas del tercer mundo, entre las que incluye el caso latinoamericano.

> All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel. (Jameson 69)

El análisis de Jameson ha sido recibido de manera ambivalente por la crítica, tanto en Latinoamérica como en otros sectores aludidos. El autor desarrolla esta primera afirmación al postular que las literaturas del tercer mundo, y en especial aquellas que emplean formas tradicionalmente europeas, como la novela, aún no han realizado un quiebre entre las dimensiones políticas y libidinales, ni entre las dimensiones políticas y económicas, de los textos.

La recepción por parte de los estudios de dichas literaturas ha sido mixta. Como señala Álvarez, para muchos estudiosos de la post-colonialidad y una buena parte de la crítica latinoamericana, "esta es, precisamente, la manera en que *no* debe estudiarse la literatura producida fuera de Europa y de Estados Unidos"[25] (2). Sin embargo, al menos en el caso latinoamericano, no resulta tan sencillo descartarlas, en especial cuando consideramos la importancia de la literatura en la conformación de las naciones latinoamericanas, un tema que ha sido ampliamente estudiado por la crítica y en torno al cual surge gran parte de la tradición de la crítica literaria y los estudios culturales del continente. Ciertamente, puede cuestionarse el uso de categorías eurocéntricas y

[25] Las cursivas son del texto original.

universalistas en la identificación de una literatura que "aún" no ha seguido el rumbo de las literaturas occidentales. Sin embargo, al menos en el caso de Latinoamérica, la importancia de la dimensión política en la historia literaria del continente (y, también, en la de su crítica) es indiscutible.

Uno de los textos más reconocidos de la tradición crítica latinoamericana, *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama, resulta especialmente útil para abordar este punto.

> Es la que creo debemos llamar *la ciudad letrada,* porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. (Rama 32)

Para Rama, el concepto de ciudad letrada aborda múltiples dimensiones. Por un lado, hace referencia al conjunto de instituciones (la Iglesia, el sistema educativo, las industrias culturales, diferentes organismos administrativos, militares, policiales y de gobierno) que basan su poder en la difusión y administración del orden del discurso, entre los que se incluye la literatura. La *ciudad letrada* también describe a los individuos que obtienen un estatus social diferenciado debido a su pertenencia a dichas instituciones y posiciona entre ellos a los escritores como productores de prácticas discursivas que reproducen el discurso hegemónico y funcionan para preservar un orden social específico. En este sentido, la práctica literaria, en cuanto práctica discursiva, es inherentemente política.

La *ciudad letrada* guarda relación con varios elementos de la noción de política de la literatura de Jacques Rancière. Recordemos que, para Rancière, el escritor también

ocupa una posición de poder dentro de la jerarquía social. Al igual que los miembros de la *ciudad letrada*, cuya palabra conforma el orden discursivo, la política para Rancière se configura como una esfera de experiencia en donde solo ciertos sujetos son considerados dignos de establecer lo que es relevante o no para la experiencia compartida de una sociedad determinada y, entre ellos, el autor destaca a los escritores[26] (Rancière, *Política de la literatura* 10).

En este contexto, cualquier literatura (independiente de si puede considerarse o no, en el sentido señalado por Jameson, una literatura alegórica) posee una dimensión política. Incluso la literatura que, para Jameson, ha "superado" la alegoría, como en el caso de la tradición europea y estadounidense, cuenta, para Rancière, puede tener una significación política, implícita en el acto literario en sí mismo: la participación de la palabra en el reparto de lo sensible ya es un acto intrínsecamente político.

Rancière no ve la aparición de *l'art pour l'art* como la superación de la dimensión política de la literatura, sino más bien una declaración de principios que fue, en esencia, una declaración política[27].

[26] La principal diferencia entre ambos radica en que, para Rancière, la escritura en cuanto acción política no solo perpetua el status quo, sino que puede alterarlo mediante la representación de grupos cuyo acceso al discurso ha sido tradicionalmente negado.

[27] Al hablar de arte por el arte, Rancière hace referencia a la obra de los realistas franceses y, sobre todo, de Gustave Flaubert. La literatura de Flaubert fue polémica por su tratamiento de temas "banales" y poco relevantes políticamente (por la utilización de tema poco dignos del arte) por sus contemporáneos. Para Rancière, la exploración de lo cotidiano y mundano da cuenta de un nuevo orden representativo, de una democratización de la literatura: pasan a formar parte del reparto de lo sensible no solo las representaciones tradicionales aristocráticas, sino también el sentir y la experiencia de la clase media, de aquello que antes se consideraba indigno de ella. En este sentido, incluso la literatura cosmopolita, de la que forman partes, desde la tradición latinoamericana, lo fantástico, por ejemplo, ya no pueden considerarse apolíticas. La dimensión política de la obra literaria puede verse "inscripto en las cosas mudas", esto es, mediante el análisis de la obra en sí misma: los temas tratados, el estilo narrativo, las subjetividades y realidades representadas, entre otras características, dan cuenta de la participación de la obra en el reparto de lo sensible.

> El universo representativo clásico vinculaba el significado a la voluntad de significar. Hacía de ello básicamente una relación de discurso, el nexo entre la voluntad que actúa y otra voluntad sobre la cual la primera quiere actuar. […] La literatura pone en obra otro régimen de significación. El significado ya no es un nexo entre una voluntad y otra: es un nexo entre un signo y otro, un nexo inscripto en las cosas mudas y en el cuerpo mismo del lenguaje (Rancière, *Política de la literatura* 20).

El desarrollo, en el siglo XIX, de una literatura del "arte por el arte", representa la ruptura con un sistema antidemocrático de representación, donde el autor "escribe para un público formado por príncipes, generales, magistrados y predicadores" (Rancière, *Política de la literatura* 17) y utiliza la palabra para influir en el orden discursivo, para reproducir las estructuras de poder establecidas. Después de todo, es en esta época que la escritura literaria europea empieza a dirigirse a la clase media y deja de ser terreno exclusivo de las élites intelectuales. Considerando lo anterior, es posible reevaluar una tensión histórica en la literatura latinoamericana. Esto es, la de las literaturas cosmopolitas y regionalistas. ¿Podemos afirmar, genuinamente, que la literatura cosmopolita se encontraba realmente aislada de las sociedades donde fueron concebidas? Ciertamente, no, y la teoría de Rancière permite observar las cosas mudas que dan cuenta de la pertenencia de la obra a su contexto y su participación en el reparto de lo sensible.

El caso de la narrativa de Enríquez y de otras autoras contemporáneas de literatura de género en Latinoamérica, se vuelve especialmente interesante al recordar

que las literaturas no miméticas han sido consideradas, tradicionalmente, como parte de una tradición cosmopolita, que ha sido leída en ocasiones como productos de la dependencia cultural de las metrópolis latinoamericanas para con el imperialismo europeo y estadounidense. Por otro lado, se mencionó en el marco teórico, uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica obra de Enríquez[28] es la representación, en clave de lo insólito, de los horrores de lo real o del terror social, lo que sería el germen de la innovación que traen Enríquez y otras autoras de su generación a la literatura de género escrita en América Latina. Ahora bien, ¿es necesario este compromiso social para validar la innovación estilística de la obra de Enríquez en el marco de la literatura de género?; ¿qué es lo que entiende la crítica por compromiso social en su obra?

La crítica ha tendido a interpretar la presencia de elementos transgresores, como la representación de personajes marginales y de la violencia institucional, en una literatura tradicionalmente considerada evasiva o apolítica, como equivalente a un compromiso social, lo que nos parece, en cierto modo, apresurado. Esto no significa que la obra de Enríquez no tenga una dimensión política: sí que la tiene, y muy rica, por lo demás. Pero la dimensión política de la obra de Enríquez no es tan innovadora como la crítica lo ha hecho parecer, al menos no en lo que concierne a lo gótico.

[28] Para Gabrielle Bizzarri, incluso, "su escritura se sostiene en el que podría definirse como un coherente proyecto de 'enlodamiento' de la ciudad letrada criolla" (13). En este sentido, la narrativa de Enríquez y sus contemporáneas desafía la noción tradicional de *la ciudad letrada*, acercándose a una definición de la política de la literatura más afín con las ideas de Rancière.

Recordemos, en primer lugar, que la transgresión de las normas establecidas, en diferentes niveles, es un elemento constitutivo tanto de varias manifestaciones de la literatura de lo insólito. En el caso del gótico, específicamente, la transgresión de las normas se manifiesta, justamente, en el rompimiento de tabúes y la representación de la Otredad y el imaginario estético se construye gracias a la presencia de lo grotesco, lo monstruoso, lo abyecto: en este contexto, la presencia de personajes marginales, de lo grotesco, lo monstruoso y otras manifestaciones de Otredad son parte constitutiva de lo gótico. La importancia del miedo como efecto en el lector, por lo demás, exige que las narrativas góticas apelen a lo liminal, a lo imposible, a lo que trasgrede lo que las instituciones hegemónicas consideran aceptable. En este sentido, toda escritura gótica interroga el discurso hegemónico, al enfrentarnos a lo que este ha expulsado de sus límites o ha definido como tabú.

La originalidad de la narrativa de Enríquez radica, no simplemente en la presencia de elementos de la realidad extratextual, sino en la manera en que los utiliza e integra en la construcción de una estética gótica. El impacto que tendrán estos elementos en el lector, que, al menos en América Latina, ya está familiarizado con los "horrores de lo real" de la historia argentina — muchos de los cuales no necesitan ser exagerados para funcionar dentro de la dinámica liminal y del exceso propias del gótico — se verá magnificado en su integración al género o modo góticos: al manifestarse, en el texto como entidades imposibles o abyectas como el fantasma, el *revenant* o el monstruo. La manera en que la realidad extratextual informa y aumenta el impacto que estos entes supernaturales tienen en el lector, lo fuerza a enfrentarse con el horror de lo

real y vuelve inútil cualquier intento de silenciar o eliminar aquellas voces que son tradicionalmente enviadas a los márgenes de la sociedad o eliminadas de la memoria nacional. En este sentido, en términos rancierianos, la construcción del género y modo gótico mediante el uso de elementos de la realidad extratextual argentina se configura como una acción política al darle voz a quienes han sido silenciados por la violencia de Estado y la precariedad económica impuesta por el sistema: detenidos desaparecidos, niños vulnerados o abusados, víctimas de la violencia policial.

En *Nuestra parte de noche* y "Cuando hablábamos con los muertos", cobra especial relevancia la violencia ejercida por la dictadura de Jorge Rafael Videla, que, entre muchos otros actos de terrorismo de estado, torturó y asesinó a miles de personas en los Centros de Detención y Tortura[29], muchas de las cuales continúan desaparecidas en la actualidad.

Para Sandra Gasparini, en la narrativa argentina contemporánea, el fantasma funciona como un modo de representación de la violencia estatal que "resulta efectivo

[29] La dictadura se instaló tras el golpe de estado de las fuerzas militares el 24 de marzo de 1976 y duraría hasta el 10 de diciembre de 1983, cuando asume el poder el presidente Raúl Alfonsín. En el caso argentino, la Junta Militar se compuso por tres representantes: Jorge Rafael Videla (Ejército), Emilio Eduardo Massera (Armada) y Orlando Ramón Agosti (Fuerza Aérea). Hubo muchos cambios en los tres puestos e incluso hubo un período sin Junta Militar (entre el 22 de junio y el 10 de septiembre de 1982), debido a conflictos internos. La clandestinidad con la que se llevó a cabo la detención, tortura y desaparición de los enemigos políticos de la junta, fue una de las razones por las que, hasta la actualidad, aún se discute el número exacto de desaparecidos. Según el informe *Nunca más,* durante ese periodo desaparecieron en Argentina al menos 8.960 personas (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas [CONADEP] 16). En el libro *The Condor Years,* John Dinges (contrasta esta cifra con otra mucho mayor (22.000 personas) que figura en los informes del agente de la DINA Enrique Arancibia Clavel respecto al número de muertos en Argentina. Según explica Dinges (142-413), el número de la CONADEP se limita a contabilizar desaparecidos cuyo cuerpo no había sido encontrado, mientras que la cifra del Batallón de Inteligencia 601 (de donde proviene el informe citado) contabiliza todas las muertes. Además, según apunta Dinges, desde 1983 (fecha en que se publica el informe de la CONADEP) se han reconocido casos no contabilizados con anterioridad.

para contar el pasado reciente vinculado a la memoria histórica"[30] (Gasparini 1). María Angélica Semilla aporta una visión similar, aunque acotada a la narrativa de Enríquez, al señalar que los fantasmas apelan "a la creación de memorias integradas y transhistóricas" (266) que pueden tomar diversas formas. En el caso específico de "Cuando hablábamos con los muertos" y *Nuestra parte de noche*, las apariciones fantasmales enfrentan a los personajes a la memoria histórica de la dictadura argentina y la desaparición de personas.

Lucía Leandro-Hernández también explora la relación entre la figura del fantasma y la historia argentina mediante la lectura de "Cuando hablábamos con los muertos".

> La figura del fantasma le permite a Enríquez traer al espacio ficcional la situación de los desaparecidos por la dictadura cívico-militar, pero desde un espacio otro, donde se disloca la lógica de la realidad desde donde se aborda usualmente el tema. (151)

Este espacio otro, el del espectro o fantasma, pone en relieve la naturaleza de las desapariciones forzadas, que fueron negadas por las autoridades durante la dictadura[31], al tratarse de la aparición supernatural, valga la redundancia, de personas desaparecidas por el terrorismo de estado.

[30] A pesar de centrar su análisis en una novela de Leandro Ávalos, Gasparini señala que su investigación se enmarca en un grupo de lecturas mayor, entre las que figuran uno de los volúmenes de cuentos de Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama* (2009).

[31] "Yo niego rotundamente que existan en la Argentina campos de concentración o detenidos en los establecimientos militares más allá del tiempo indispensable para indagar a una persona capturada en un procedimiento y antes de pasar a un establecimiento carcelario" declaró Jorge Rafael Videla a la revista *Gente,* en diciembre de 1977 (CONADEP 80).

El informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), *Nunca más*, se refiere al intento de eliminación de la identidad, al declarar que el ingreso de los desaparecidos a los Centros de Detención y Tortura

> …significó en todos los casos DEJAR DE SER[32], para lo cual se intentó desestructurar la identidad de los cautivos, se alteraron sus referentes temporoespaciales y se atormentaron sus cuerpos y espíritus más allá de lo imaginado. (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas [CONADEP] 79)

Los detenidos desaparecidos, en este contexto, se vuelven uno de los principales representantes de la memoria histórica y, en cierto modo, de la posmemoria argentina, si es que tomamos en consideración, a su vez, el poder simbólico del fantasma, que representa, aquí, la perduración de recuerdos traumáticos pasados en el presente.

> En un país que, según la declaración de la propia Mariana Enríquez, "creó fantasmas como política de Estado" (Niéspolo s/p), la presencia del muerto vivo, del ausente/presente o de la huella latente del que ha sido sin dejar totalmente de ser, no es una pura creación del imaginario, sino una realidad que irrumpe en la vida cotidiana con su carga de incongruencia y angustia. (Semilla Durán 267)

La presencia de los fantasmas de los detenidos desaparecidos muestra la intersección entre la dimensión política de la figura del desaparecido en Argentina, como símbolo de la violencia de estado y de la ausencia forzada, y la configuración de una narrativa gótica[33], mediante la presencia del espectro, que persiste como eco

[32] Las mayúsculas son del original.
[33] Los fantasmas como figura son, después de todo, personajes típicos del gótico.

terrorífico de muertes violentas y gatilla el efecto del miedo. La ficción gótica se alimenta de la realidad histórico, fuerza la aparición del desaparecido, borrado durante la dictadura de la historia oficial, y conforma lo que Rancière denomina la acción política de la literatura: las identidades que fueron borradas por el terrorismo de Estado perduran en la figura del fantasma y obligan a quienes puedan verlos a enfrentarse a una realidad intolerable y horrible que, en el caso argentino, es también hecho histórico.

"Cuando hablábamos con los muertos" puede ser leído en clave del modo gótico por la presencia de elementos relativos a la cultura gótica urbana de finales del siglo XX (Ferrada Alarcón 98) y la importancia del espacio de la casa y en la presencia del miedo (Gasparini 9). Aborda, asimismo, el tema de los detenidos desaparecidos mediante la figura del fantasma o el espíritu, que también pertenece al repertorio genérico del gótico. Se trata de un relato híbrido, en el que participan el modo gótico y también el fantástico[34], y ha sido uno de los más estudiados en lo que respecta a su relación con la memoria histórica argentina.

En el relato, un grupo de adolescentes deciden contactarse con los espíritus de los muertos mediante un tablero de ouija. Luego de sus primeras incursiones deciden contactar a los padres de una de las presentes, Julita, quienes habían desaparecido en dictadura.

[34] Este último se configura, al menos en términos todorovianos, mediante la vacilación que puede generar en el lector, al menos en el comienzo del relato, la supuesta comunicación con los muertos. A pesar de que la narradora asegura que "[y]o no la movía, nunca la moví, y creo de verdad que mis amigas tampoco" (Enríquez, *Los peligros* 131), el engaño de alguna de las presentes continúa siendo una posibilidad hasta el desenlace.

> Julita quería hablar con su mamá y papá. Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle […]. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos. Nosotras no sabíamos bien cómo se decía. Julita decía que se los habían llevado, porque así hablaban sus abuelos. (Enríquez, *Los peligros* 133)

El halo de misterio que rodea el tema de los desaparecidos no se disipa, sin embargo, en su contacto con los muertos. Todas ellas, con excepción de la Pinocha, la anfitriona de aquellas sesiones de espiritismo, guardan algún tipo de relación personal con un detenido desaparecido, pero su conocimiento sobre el tema proviene, sobre todo, de lo que han podido oír o leer por su cuenta en los medios de comunicación. Se trata, por un lado, de un asunto público, pero también de un tabú, que no se discute en el ámbito privado[35].

El contacto con los desaparecidos, sin embargo, deja bastante que desear. Los espíritus evaden sus preguntas y no dan respuestas concretas.

> Daban muchas vueltas, les costaba decidirse por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar: nos contaban dónde habían estado secuestrados y ahí se quedaban, no nos podían decir si los habían matado ahí o si se los llevaron después a otro lugar, nada. (Enríquez, *Los peligros* 136)

[35] "Pero ahora todas sabíamos de esas cosas, después de la película *La noche de los lápices* (que nos hacía llorar a gritos, la alquilábamos como una vez por mes) y el *Nunca más* — que la Pinocha había traído a la escuela, porque en su casa se lo dejaban leer — y lo que contaban las revistas y la televisión" (Enríquez, *Los peligros* 134).

Más tarde, logran contactar a Andrés, el exnovio desaparecido de la tía de una de las muchachas. Andrés les revela que no murió en manos de la dictadura, sino en un accidente automovilístico en México, luego de abandonar Argentina. Cuando las chicas preguntan por qué los desaparecidos se niegan a darles información concreta, Andrés asegura que "algunos se iban porque no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos" pero que "otros se molestaban porque alguien les molestaba" (Enríquez, *Los peligros* 136).

Las chicas no entienden a qué se refiere hasta que uno de los espíritus se manifiesta físicamente frente a ellas, aparentando ser Leo, el hermano de la Pinocha. Leo le pide a la Pinocha que salga de la casa con él, para traer algunas cosas del auto. Luego de que se marchan, la ouija comienza a moverse por su cuenta, pero los gritos de la Pinocha interrumpen la comunicación. Leo había desaparecido y, poco después, descubrirían que nunca había estado allí. Dormía en su departamento en la ciudad.

Los espíritus de los desaparecidos en "Cuándo hablábamos con los muertos" se muestran erráticos, confundidos y desconfiados. Se niegan a comunicarse abiertamente con ellas mientras esté presente la Pinocha, que no tiene relación con su pasado, e incluso pretenden engañarlas tomando la forma de Leo. La desconfianza y la incertidumbre marcan los intercambios y reflejan, en cierta forma, la experiencia vivida por los espíritus, mientras que Andrés, que no murió asesinado, logra comunicarse con claridad e incluso se muestra cooperativo. Por otro lado, la figura del desaparecido, para las chicas, está dentro del terreno de lo prohibido, de lo que no se habla, y la aparición de Leo se muestra amenazante, "se había puesto distinto cuando salieron de

la casa, se había puesto mala onda, no le hablaba" (Enríquez, *Los peligros* 138), y el descubrimiento de la imposibilidad (no podía ser Leo, sino algo más, que no debía estar ahí) se vuelve el clímax de una acumulación de lo espeluznante[36], gatilla el miedo.

Nuestra parte de noche (2019), ganadora del Premio Herralde, sigue la historia de Juan Peterson y su hijo Gaspar. Juan es un médium que fue separado de su familia a una temprana edad por La Orden, una secta ocultista conformada por miembros de las más altas esferas de la élite argentina que necesitaban de sus poderes para contactar a su dios, una entidad irracional llamada simplemente como la Oscuridad.

La pertenencia de *Nuestra parte de noche* al género gótico ha sido discutida desde varias perspectivas. Para Elena Santos, la novela llega a formar parte del corpus de escritoras latinoamericanas "de raigambre inequívocamente gótica que se dedica a releer la tradición del género desde una óptica feminista, enriqueciéndolo y otorgándole una nueva y sugerente dimensión"(Santos 185). La reseña olvida, sin embargo, que, a pesar de la presencia de un modo gótico en muchas de estas escritoras, la mayor parte de esta narrativa difícilmente puede considerarse partícipe del género gótico, puesto que su hibridez y la presencia de múltiples modos literarios diferentes dificultan su configuración como género. Por otro lado, Marcelo Rioseco señala que "la afirmación de que *Nuestra parte de noche* es una novela gótica a secas es algo apresurada", y recomienda, en su lugar, hablar de un "nuevo gótico argentino" (Rioseco s/p).

[36] Recordemos que para Fisher, "the sensation of the eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or there is nothing present when there should be something" (61). Como es habitual en los cuentos de Mariana Enríquez, conviven en "Cuando hablábamos con los muertos" elementos propios de varios géneros relacionados con lo no mimético.

En efecto, la tradición del gótico en Argentina no es lineal y ciertamente no parece informar el funcionamiento del género en la novela. Además, lo gótico en Argentina se ha leído, principalmente, desde su relación con la literatura fantástica, de tradición mucho más establecida en la literatura de la región. Si recordamos que, para Todorov, los géneros literarios reflejan una codificación de propiedades discursivas relativas tanto a la realidad discursiva como a la realidad histórica, se vuelve evidente el problema de hablar de gótico a secas en el caso de Enríquez.

Sin embargo, la necesidad de matizar la terminología no anula el hecho de que *Nuestra parte de noche,* a pesar de no pertenecer a una tradición de la novela gótica argentina, sí cuenta con características suficientes para, al menos desde la dimensión discursiva, ser definida como una novela gótica. Como señala Rioseco (s/p), la falta de una tradición de novela gótica en la Argentina no anula en absoluto el aporte de *Nuestra parte de noche* a la literatura latinoamericana; es más, incluso podría apuntar la inauguración de un género.

Al identificar a *Nuestra parte de noche,* al menos en la dimensión discursiva, como una novela gótica, nos referimos al gótico como un género que ha superado a la novela escrita en Inglaterra entre los siglos XVIII y XIX. En efecto, como se estableció a comienzos de este capítulo, el gótico como género continúa expandiéndose en siglos posteriores, tanto en Europa como en los Estados Unidos, y a partir del siglo XX, gracias a la influencia de los medios de comunicación masiva, el repertorio genérico del gótico se expande (tanto en lo literario como en otros medios artísticos) para integrar también elementos de la música y culturas urbanas que también serán denominadas góticas.

El género gótico se construye en *Nuestra parte de noche* de diversas maneras. La novela está ambientada en el pasado y varias de las localizaciones en las que tiene lugar también se condicen con la imaginería gótica: desde casas abandonadas, hasta mazmorras lúgubres y lugares húmedos y ambientes urbanos. Se trata de un gótico, que se sitúa en Argentina y ya no solo en localizaciones europeas. La novela se ambienta entre las décadas del ochenta y finales de los noventa entre Buenos Aires y Misiones, con la excepción de algunas secciones más cortas que tienen lugar en los años sesenta en Argentina y en la Inglaterra de los setenta. Las mazmorras se esconden bajo una casa entre la humedad de la selva misionera, cerca de las cataratas del Iguazú, y el ambiente urbano se desarrolla en la ciudad de Buenos Aires.

La novela también desarrolla temáticas características del gótico. En primer lugar, representa prácticas inhumanas y barbáricas que muestran el lado más extremo y salvaje del ser humano, como la tortura, el secuestro y los sacrificios de niños indígenas y de presos políticos de la dictadura llevados a cabo por Mercedes Bradford, suegra de Juan Peterson y líder de la Orden, en las mazmorras subterráneas de su casa en Puerto Reyes. Otra representación del barbarismo se manifiesta mediante la aparición de numerosas víctimas del terrorismo de estado perpetuado por la dictadura de Videla, en la forma de fantasmas o visiones, lo que resignifica la figura de los detenidos desaparecidos, como exploraremos en este capítulo.

Los personajes de la novela responden a arquetipos relacionados con el género gótico, como el héroe atormentado, representado primero en Juan y luego en su hijo Gaspar; el villano aristocrático, en el caso de la Orden y, sobre todo, las dos líderes,

Mercedes Bradford y Florence Mathers; la heroína en apuros, representada por la mujer fallecida de Juan, quien podría estar atrapada en una suerte de inframundo de donde anhela salvarla; y la presencia de personajes discapacitados y marginales[37], entre los que figuran Juan, por su condición cardíaca y la clase social de su familia, Adela, la amiga de Gaspar que perdió un brazo por intervención de La Oscuridad y Pablo, otro de los amigos de Gaspar, cuya homosexualidad es rechazada por sus padres y lo enfrenta, en la época, a la incertidumbre de la epidemia del VIH, del que parece inmune, sin entender por qué.

La estructura de la novela también se condice con algunos de los aspectos formales considerados propios del género, como la complejidad narrativa. *Nuestra parte de noche* cuenta con una estructura compleja y no lineal, con saltos temporales de diversa longitud y es narrada desde el punto de vista de varios, mediante el uso de la focalización interna. La novela también hace uso de la narración enmarcada en más de una ocasión: tanto en el flashback que narra la muerte del doctor Bradford como en la inserción de la crónica escrita por una periodista que se pierde por Buenos Aires en un intento fútil de encontrar a Gaspar Petersen, protegido por la magia ritual de su padre.

En *Nuestra parte de noche*, Juan Petersen es un médium, lo que le otorga una serie de habilidades supernaturales. Además de poder entrar en contacto con La Oscuridad, la entidad que la Orden considera su dios, es capaz de realizar poderosos rituales mágicos y puede ver a los espíritus de los muertos, una habilidad que heredaría su hijo

[37] La marginalidad y la discapacidad, así como su relación con el gótico, serán el tema de los siguientes capítulos.

Gaspar. La primera parte de la novela, situada a principios de los ochenta, sigue a Juan y Gaspar en un viaje desde Buenos Aires hasta Puerto Reyes, en la selva misionera argentina, cerca de la frontera con Paraguay. En una hostería a medio camino, Gaspar y Juan se encuentran con un espíritu errante y Juan le enseña a Gaspar a "cerrarse" a ellos, para evitar que su presencia constante lo atormentara.

"Había muchos ecos, ahora. Siempre había cuando se perpetraba una matanza" (Enríquez, *Nuestra parte* 23). Tras el golpe de Estado y la violencia que seguiría, los fantasmas están en todas partes y "los muertos inquietos se movían con velocidad, buscaban ser vistos" (Enríquez, *Nuestra parte* 23). La violencia de la dictadura, que sistematizó la tortura y desaparición de sus oponentes políticos durante casi una década, llena el país de espíritus que quieren ser vistos y que se resisten a la desaparición. La violencia fue tal que, para Juan, resultó casi imposible permanecer en Buenos Aires mientras duró la dictadura.

> Juan trataba de concentrarse en la ciudad afuera, pero era incapaz de bloquear las sensaciones de la calle, 1978 y la matanza era general […]. Volvió a la casa por la noche, cuando los ruegos y los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo entero hinchados, otros que se arrastraban encerrados en bolsas de arpillera, una legión que no conseguía hacer desaparecer. (Enríquez, *Nuestra parte* 88–89)

Mientras la dictadura se esforzaba por negar la existencia de Centros de Detención y Tortura y por aparentar normalidad, los espíritus de quienes fueron exterminados por

las fuerzas del estado perduran y se vuelven ecos ensordecedores para el protagonista de la novela. En el plano sobrenatural, en los espacios liminales habitados por los espíritus, su presencia es constante e ineludible, al menos desde el punto de vista de Juan, desde el que se relatan estos episodios en la novela.

En lo que respecta a la construcción del gótico, la figura del fantasma no solo alimenta el imaginario tradicional del género, sino que ayuda a crear el efecto del miedo, que es aumentado mediante la identificación del espectro con los detenidos desaparecidos. La presencia constante de los espíritus de quienes no están, por un lado, genera un efecto espeluznante, de imposibilidad, mientras que el referente histórico exacerba esa imposibilidad y la lleva al extremo, al recordar la brutalidad de la tortura y el asesinato de miles de personas, que, luego, sería negada y borrada de la historia oficial.

El contacto con el más allá también ilustra la angustia y el miedo que provoca la dictadura en los familiares de los desaparecidos, que en la novela acuden a soluciones sobrenaturales para averiguar el destino de sus seres queridos. Es el caso de la cuñada de Juan, Tali, que cuida de un templo a San La Muerte cerca de Puerto Reyes, a quien acuden los lugareños para saber de sus familiares.

> Tali la había visto muerta, ahogada, y se lo había dicho. Una de tantas chicas asesinadas por los militares y arrojadas a los ríos, los ojos comidos por los peces, los pies enredados en la vegetación, sirenas muertas con el vientre lleno de plomo. Tali no mentía, no daba falsas esperanzas. (Enríquez, *Nuestra parte* 53)

De esta manera, los elementos sobrenaturales se entremezclan con la realidad extratextual, nutriendo la construcción estilística del gótico al darles un referente que, además de ser familiar para el lector, también lo enfrenta a situaciones límites y horribles, que, al menos en Argentina, fueron consideradas tabú durante décadas. En este sentido, volviendo a la teoría de Rancière, la novela pone el foco en voces silenciadas y marginalizadas en la sociedad argentina, de una manera violenta y extrema, como suele darse en los relatos góticos.

En este capítulo, analizamos la figura del fantasma y su relación con la memoria histórica argentina en la novela *Nuestra parte de noche* y el cuento "Cuando hablábamos con los muertos" como manifestaciones de la intersección entre política y literatura como la entiende el filósofo Jacques Rancière. Para esto, comenzamos por analizar el problema de la relación entre política y literatura en el marco de la tradición crítica latinoamericana, mediante las teorías de Jameson y Rama, y nos referimos al lugar de la obra de Enríquez en este contexto, que desafía, en cierto modo, la noción tradicional de la ciudad letrada al acercarse más a la noción rancieriana de la política de la literatura, donde el escritor no solo puede funcionar como perpetuador del discurso hegemónico sino también como lugar de resistencia, particularmente en la representación de personas, situaciones o elementos considerados indignos de la experiencia común. Este es el caso en "Cuando hablábamos con los muertos" y *Nuestra parte de noche*, donde la figura del detenido desaparecido se resiste al silenciamiento del discurso oficial (representado por la dictadura y la violencia estatal) al aparecer como fantasma.

Capítulo 3. Marginalidad gótica: el monstruo y la modernidad fracasada en *Nuestra parte de noche*

El miedo es una de las características constitutivas del género gótico. A nivel narrativo, el miedo, en cuanto efecto emocional de la literatura, se construye de varias maneras: mediante la ambientación lúgubre y amenazante propia del gótico, los personajes monstruosos que habitan la narración, la naturaleza barbárica de algunos de los acontecimientos, entre otros. Todos estos elementos, en última instancia, enfrentan al lector con lo imposible, aquello que transgrede las normas con las que ordena la realidad.

En *Nuestra parte de noche*, Mariana Enríquez construye un mundo narrativo que se alimenta de los miedos sociales, a la vez que los increpa. Mediante la representación monstruosa de las víctimas de un sistema abusivo, la narrativa gótica de Enríquez revela también las dinámicas sociales que han dado lugar a dicha monstruosidad. La marginalidad monstruosa de los personajes de *Nuestra parte de noche* cuestiona la oposición civilización-barbarie: el monstruo marginal es una víctima de un sistema que lo violenta; no participa plenamente de la sociedad porque no puede hacerlo. La civilización provoca su sufrimiento e ignora la ley; se vuelve monstruosa.

Nuestra parte de noche se mueve entre dos mundos: el de la Argentina "real" (o la que reconoce el lector) durante la dictadura militar y el de la Orden, una secta religiosa que ha establecido un discurso propio y expande su poder mediante la práctica de la magia negra, a expensas del más débil. En este sentido, la Orden funciona como

alegoría de las élites dominantes, participando, por un lado, de la dimensión política del texto, pero también de la construcción literaria de la imaginería gótica que configura el género.

La marginalidad en *Nuestra parte de noche* es una marginalidad monstruosa. Así se la representa en las historias de los médiums de la Orden y la figura del invunche. *Nuestra parte de noche* problematiza el concepto del monstruo al poner en relieve la situación marginal de los monstruos que habitan la novela. En cierto sentido, la monstruosidad es producida por la marginalización misma de quien deviene en monstruo. El gótico se vuelve la antítesis de la justicia social: retrata la violencia extrema que subyace al funcionamiento de la sociedad "civilizada" y enfrenta al lector a la barbarie que la sustenta.

1. El gótico posmoderno y la sospecha de la modernidad

Es necesario volver un momento sobre la cuestión del miedo, no solo como efecto propio del género gótico, sino, además, como piedra angular de su dimensión política. Según el crítico británico Fred Botting, a partir de la década de 1970, los miedos y ansiedades sociales que dan forma al género gótico (que por entonces ya había cruzado, hacía tiempo, las fronteras del Reino Unido) cobran tintes postmodernos:

> The loss of human identity and the alienation of self from both itself and the social bearings in which a sense of reality is secured are presented in the threatening shapes of increasingly dehumanised environments, machinic doubles and violent, psychotic fragmentation. These disturbances are linked to a growing disaffection with the structures and dominant forms of modernity,

> forms that have become characterised as narratives themselves, powerful and pervasive myths shaping the identities, institutions and modes of production that govern everyday life. In this 'postmodern condition' the breakdown of modernity's metanarratives discloses a horror that identity, reality, truth and meaning are not only effects of narratives but subject to a dispersion and multiplication of meanings, realities and identities that obliterates the possibility of imagining any human order and unity. Progress, rationality and civilisation, increasingly suspect, cede to new forms of sublimity and excess, new terrors, irrationalities and inhumanities. (Botting, *Gothic* 102)

El gótico postmoderno, arguye Botting, sospecha de la modernidad, pone en cuestión las nociones de progreso, racionalidad y civilización que configuran su discurso. Este análisis cobra especial relevancia en el panorama latinoamericano, donde, desde la independencia, las naciones latinoamericanas han intentado dar concreción a un proyecto de modernización que nunca dio los frutos esperados.

Tal como lo hiciera en el siglo XIX al apoderarse de los miedos domésticos de un mundo crecientemente urbano, en el siglo XX y XXI el género explora el horror de un mundo donde el discurso "científico" ha dejado de iluminar el camino del progreso, para transformarse en un monstruo de crecimiento incontrolable. La promesa de la modernidad se quedó corta frente a los horrores de las Guerras Mundiales en Europa y las tensiones de la Guerra Fría, cuyo impacto repercutió a nivel global.

Aunque *Nuestra parte de noche* forma parte de una tradición literaria diferente a la del gótico inglés y estadounidense, resulta imposible dejar de lado la importancia de

estas influencias en la narrativa de Enríquez, tal como se señaló en el marco teórico. En este sentido, y también por la distancia temporal, no resultaría acertado hablar de un gótico postmoderno en *Nuestra parte de noche*. Sin embargo, resulta importante recordar que el cuestionamiento de la modernidad, así como el de la autoridad y las estructuras de poder, forma parte de la tradición gótica que influencia la obra de Enríquez. En el caso de *Nuestra parte de noche*, sin embargo, no resulta apropiado abordar el problema de la modernidad sin las debidas distinciones conceptuales.

2. Civilización monstruosa

En Latinoamérica, la promesa de la modernidad[38] llega de la mano de los procesos de conformación de las naciones latinoamericanas tras la independencia, y su discurso se encarga de dar forma a las literaturas nacionales. En la Argentina, específicamente, este proceso se manifiesta en el texto de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845). En él, Sarmiento explora la dicotomía entre «civilización» y «barbarie» e identifica a la primera con la cultura europea, el progreso y la modernidad, mientras que la segunda remite al caos e inestabilidad producidos por el caudillismo en Argentina: "Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud" (Sarmiento 52).

[38] La modernidad, sobre la que se ahondará a continuación, así como otros conceptos aledaños como el modernismo, la modernización y la posmodernidad, son todos términos usados y puestos en circulación desde la tradición europea, pero que adquieren en Latinoamérica un nuevo significado (Montaldo 153). Para efectos de esta tesis, se atenderá a sus particularidades en Latinoamérica y, especialmente, en Argentina. A pesar de estas diferencias, el género gótico sigue articulándose, al menos en la obra de Enríquez, a partir de miedos y monstruosidades que, tal como afirma Botting al referirse al gótico posmoderno, cuestionan las categorías modernas.

La dicotomía civilización/barbarie es una de las ideas que da forma al proyecto modernizador[39] e ingresa en el discurso de la modernidad, junto a muchos otros binomios: civilización/barbarie, modernidad/tradición, racionalidad/irracionalidad. Entendemos la modernidad como una serie de procesos simbólicos y culturales, una forma de pensar la historia, que busca la homogeneización de las sociedades, conquistando, política y simbólicamente, todo lo que no es moderno (Montaldo 153). Para alcanzar la modernidad, es necesaria la modernización de las nuevas naciones que deberán cambiar sus valores y estructuras sociales para adaptarlas a los modelos europeos u occidentales (considerando también, en el caso Latinoamericano, el rol de los Estados Unidos), deshaciéndose de lo autóctono, identificado con la barbarie, el pasado y el subdesarrollo para abrazar el progreso.

Nuestra parte de noche, sin embargo, se sitúa en una Argentina que ya ha sospechado de la dicotomía, luego de que, en nombre de la paz y de la civilización, el Proceso de Reorganización Nacional argentino secuestrara, torturara y desapareciera a miles de personas, manteniéndose al margen de la ley y el marco jurídico[40]. El terrorismo de Estado que caracterizó el actuar de las dictaduras del Cono Sur instala el miedo como una herramienta de dominio social. En el marco de la lucha contra la

[39] David Punter señala que el gótico está íntimamente relacionado con la noción de lo barbárico, lo que se manifiesta de varias maneras: como miedo al pasado, a la aristocracia y/o a la degeneración racial, y también como miedo al presente y el futuro a partir del siglo XX (183). Por su lado, Fred Botting afirma que, desde sus orígenes en el siglo XVIII, los textos góticos "have been involved in constructing and contesting distinctions between civilisation and barbarism" (Botting, *Gothic* 13).

[40] Se trata de la Operación Cóndor, "un acuerdo entre las dictaduras de seguridad nacional del Cono Sur dentro del sistema continental de contrainsurgencia promovido por los Estados Unidos" (UNESCO 125) que sistematizó la detención, represión, tortura y desaparición de sus enemigos políticos. Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay formaron parte del acuerdo, que fue firmado el 15 de noviembre de 1975 en Santiago de Chile, cuatro meses antes del golpe de estado de Videla en Argentina.

barbarie, el horror de las dictaduras, llevadas a cabo en nombre del bien común y de la civilización, revela el alto precio de la empresa[41]. La civilización se torna tan monstruosa, tan abyecta, como la barbarie que denuncia.

3. De médiums e invunches: los monstruos marginales de *Nuestra parte de noche*

El monstruo es una de las figuras emblemáticas del género gótico. En este contexto, son quizás mejor conocidos los personajes emblemáticos del siglo XIX: Drácula, Frankenstein o el Dr. Jekyll. Ahora bien, ¿qué los hace monstruosos?

> …lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. (Foucault 61)

En *Los anormales,* Michel Foucault realiza una genealogía de lo monstruoso. En la Edad Media y hasta el siglo XVIII, la monstruosidad se entendía como la mezcla antinatural de elementos, la mixtura de lo humano y lo animal o entre lo masculino y lo femenino (Foucault 68). El monstruo, argumenta, solía representar la violación de la ley, de lo posible según los marcos jurídicos (y religiosos) de la sociedad. A partir del siglo XIX, sin embargo, la monstruosidad cobra otros tintes: ya no es, simplemente, la existencia de lo considerado antinatural (la deformidad física, la intersexualidad), de lo que, para el discurso hegemónico, no debería existir. Desde entonces, también refleja una conducta moral (Foucault 80).

[41] Ya en octubre de 1975, en la undécima Conferencia de Ejércitos Americanos, Videla declara: "Si es preciso, en la Argentina deberán morir todas las personas que sean necesarias para lograr la paz del país" (Clarín s/p).

Lo monstruoso no yace simplemente en el cuerpo, sino también en la conducta de los individuos: se vuelve sinónimo de criminalidad y sobre este nuevo concepto de monstruosidad se sentarán las bases para el desarrollo, en el mundo médico, de la anomalía, entre las que se incluyeron hasta finales del siglo XX, las "anomalías sexuales", la patologización[42] de la homosexualidad y la transexualidad. La figura del monstruo, en última instancia, va a "legitimar la fundación de las instituciones normalizadoras: la medicina, la psiquiatría, la cárcel, la criminología, la escuela"[43] (Link 161).

> This refusal to participate in the classificatory "order of things" is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. (Cohen 6)

El monstruo, entonces, nace de la diferencia y da lugar a la noción de la anomalía. Se resiste al análisis mediante las categorías establecidas por las instituciones hegemónicas, "a la vez que viola la ley, la deja sin voz" (Foucault 62). El monstruo transgrede los límites de lo posible y encarna lo prohibido (Foucault 61).

La figura del monstruo también está estrechamente relacionada con el miedo (Roas, "El monstruo" 30). Esto explica su importancia dentro del repertorio genérico del gótico y otros géneros no-miméticos, como la literatura fantástica. David Roas señala la

[42] Se volverá sobre la relación entre monstruosidad y enfermedad más adelante, al hablar de la discapacidad.

[43] El crítico argentino David Link analiza la monstruosidad desde el lente foucaultiano y discute su presencia en la literatura. Según señala, la monstruosidad es metáfora de la enfermedad (161). La noción de enfermedad, así como sus metáforas, varían a lo largo de los siglos. Su análisis es especialmente útil en el contexto de la literatura sobre el VIH/sida en la Argentina.

importancia de estudiar al monstruo no solo cómo expresión de los miedos y ansiedades de una sociedad, sino también desde una perspectiva que tenga en cuenta su existencia fuera de los límites del lenguaje y la imaginación (Roas, "El monstruo" 32). Es decir, en la literatura fantástica y otros géneros que se preocupan por "el monstruo y lo irrepresentable (lo fantástico, lo gótico, el horror, la ciencia ficción)" (Roas, "El monstruo" 32) nos encontramos frente a lo que denomina el monstruo innombrable: "un ser más allá del lenguaje y la representación, un ser que trasciende/transgrede los límites de nuestro conocimiento" (Roas, "El monstruo" 33). Para Roas, el vampiro, el doble o el Cthulhu de Lovecraft (y se podría incluir aquí a varios de los monstruos de *Nuestra parte de noche)* se vuelven seres "inexplicables, incomprensibles, y, por ello, inaceptables" (Roas, "El monstruo" 33) y provocan miedo en el lector al poner en cuestión sus convicciones sobre lo real.

Los monstruos de *Nuestra parte de noche,* en cuanto monstruos góticos, dan cuenta de ansiedades sociales[44] que afloran en dos tipos de marginalidad: la social y la de la discapacidad. Aunque, por cuestiones prácticas, en esta tesis se analizarán las dos por separado, a veces las categorías se entrecruzan[45].

[44] El académico Jeffrey Jerome Cohen se refiere a lo monstruoso como un asunto cultural (y, en última instancia, también político. Ver la introducción a *Monster Theory*.

[45] En la introducción a la colección de ensayos *Libre Acceso,* Susan Antebi y Beth Jörgensen hacen referencia a la tendencia de la literatura latinoamericana de representar la discapacidad en diálogo con la crítica a la inequidad (2). La discapacidad en América Latina, guarda estrecha relación con la noción de marginalidad social de Quijano, citada en el marco teórico, si consideramos que: "Disabled people in Latin America have traditionally been drastically marginalized, remaining isolated and hidden from view in the family home or less often relegated to institutions, or publicly visible only in the activity of begging in the streets" (Antebi y Jörgensen 3). También desde la colonialidad del poder de Quijano, se han hecho acercamientos a los estudios de la discapacidad (ver Antebi y Jörgensen 13). Carlos Ayram explora la relación entre discapacidad y la colonialidad del poder en *Nuestra parte de noche* en el ensayo "In the Name of Darkness".

Para Aníbal Quijano, la marginalidad social consiste en la pertenencia limitada o inconsistente a la estructura general de la sociedad (34). Aunque, en sus orígenes, se refiere a la precariedad de la vida en las periferias de las ciudades, el término expande su significación desde mediados del siglo XX para referirse a la marginación de ciertos grupos de personas debido a su identidad y/o condición socioeconómica (Sánchez Rodríguez y Fernández Naranjo 82).

En *Nuestra parte de noche,* la marginalidad monstruosa es producto de la explotación y vulneración de derechos por parte de la élite, representada en La Orden. En esta sección, el análisis se centrará en dos figuras centrales: la del invunche y la de los médiums.

La Orden, como se mencionó en el capítulo anterior, es una secta religiosa que idolatra a la Oscuridad, una entidad que, una vez invocada por un médium, se manifiesta en una masa oscura que devora todo lo que toca. A pesar de que Juan insiste en que la Oscuridad es un ser irracional[46], salvaje, La Orden está convencida de que su Dios les habla, y que sus palabras les revelarán el secreto de la inmortalidad. "El mundo será para siempre y para nosotros, Juan" le dice Florence Mathers, una de las líderes, al médium. "Los mortales son el pasado, suelo decir, y así lo creo" (Enríquez, *Nuestra parte* 422). El poder económico de sus miembros les permite establecer una red de influencia

[46] "Nadie la entiende, amiga, le dijo Juan. […] El problema no es si es posible entenderla. El problema es si habla para nosotros o solamente habla en su abismo, si lo que habla es el hambre sobre el vacío. Si tiene algo más que la inteligencia de la tormenta o la tierra" (Enríquez, *Nuestra parte* 440). La Oscuridad es, también, un dios monstruoso: es ininteligible (los miembros de la Orden se sugestionan al creer que pueden entenderla y los personajes incluso mencionan que sus palabras imitan a otros textos religiosos y ocultistas casi al pie de la letra) y su forma es imposible de adecuar a las normas o leyes humanas sobre lo posible.

que los posiciona entre las élites económicas y aristocráticas del mundo. Asimismo, la organización cuenta con investigadores de todo tipo de disciplinas académicas que trabajan para perpetuar su dominancia[47] y llevar a cabo sus proyectos no solo desde las ciencias ocultas y la práctica de la magia, sino también en instituciones médicas y desde la investigación antropológica.

El mayor obstáculo de La Orden en su búsqueda de la inmortalidad y, en consecuencia, del poder absoluto, es la fragilidad[48] de los médiums, sin los cuales les resulta imposible contactar a su dios. Al invocar a la Oscuridad, los médiums sufren transformaciones que aluden al monstruo: sus cuerpos adquieren características animales e invocan a una entidad monstruosa —en el caso de Juan, también habla por ella. La ceremonia causa un importante desgaste físico en ellos y puede llegar a matarlos. Asimismo, resulta imposible crear o entrenar a un médium[49].

La Orden es fundada en Inglaterra durante el siglo XVIII por William Bradford y Thomas Mathers. Ambos estudiosos de lo oculto (Bradford era un librero y dueño de una imprenta, Mathers era un terrateniente), encuentran al primer médium tras ir en busca de "referencias oblicuas acerca de un espíritu que se manifestaba como una luz negra y que tenía capacidad de adivinación" (Enríquez, *Nuestra parte* 358). El primer médium era el hijo de un campesino en medio de la campiña escocesa y usaba sus

[47] Por esto, el crítico italiano Gabrielle Bizzarri habla de *Nuestra parte de noche* y la propuesta literaria de Enríquez como un "enlodamiento de la ciudad letrada" (13), como se mencionó en el capítulo anterior.
[48] Recordemos que, para David Link, la monstruosidad es metáfora de la enfermedad. Como se analizará posteriormente, todos los médiums tienen algún tipo de enfermedad que se agrava en el contacto con La Oscuridad.
[49] En la novela, Florence Mathers lo intenta con su hijo, Eddie, que termina por enloquecer.

habilidades para ayudar a la comunidad. Bradford y Mathers se aprovechan de la inestabilidad política de la época para convencerlo de irse a Londres con ellos: "le insistieron en que moriría en un enfrentamiento porque, por su contextura y su condición enfermiza, no podría pelear" (Enríquez, *Nuestra parte* 358).

La Orden[50], desde entonces, comienza a utilizar médiums como instrumentos para entrar en contacto con la Oscuridad. El joven escocés, de cuyo nombre no queda registro[51], muere poco tiempo después, incapaz de soportar el esfuerzo físico que suponían las invocaciones. Aunque los fundadores de La Orden aseguraban que, por entonces, la Oscuridad no hacía daño, el joven "como Juan, sufría una metamorfosis en las manos. Thomas Mathers las describía como uñas de gato" (Enríquez, *Nuestra parte* 359). Las invocaciones acaban por enloquecerlo antes de que el esfuerzo le provocara una serie de derrames cerebrales que acabarán por matarlo.

Al joven escocés le sigue Olanna, una joven africana que es secuestrada por el antropólogo George Mathers, hijo del fundador, en 1919. "Llevársela fue muy sencillo para un hombre de su posición. Siempre es fácil, para nosotros, conseguir lo que

[50] El ensayo de Carlos Ayram, *In the Name of Darkness,* describe el funcionamiento de la Orden, que cobra tintes coloniales e imperialistas, no solo por su expansión territorial, sino también por la creación de un sistema pedagógico que adoctrina a sus seguidores y justifica su proyecto. La Orden se asemeja al funcionamiento de las instituciones hegemónicas coloniales: además de su poder económico y religioso, cuentan con un cuerpo de académicos que utilizan el saber disciplinar para perpetuar el poder de la Orden. Ayram señala la importancia de la antropología como disciplina que justificó y perpetuó el imperialismo. Tanto George Mathers como Rosario Reyes Bradford eran antropólogos, aunque es importante matizar que, en ambos casos, los personajes terminan siendo eliminados por La Orden (se han vuelto peligrosos al enamorarse de los médiums, al verlos como más que un instrumento y cuestionar el actuar de la organización).

[51] "El abuelo tuvo que reconocer que no habían registrado el nombre. En los diarios solo lo llamaban «el joven escocés»" (Enríquez, *Nuestra parte* 359).

queremos" (Enríquez, *Nuestra parte* 373). Olanna es la única mujer médium en la historia de la Orden. Al igual que el joven escocés, sufre una metamorfosis al invocar a la Oscuridad ("la lengua bífida colgaba de sus labios entreabiertos" (Enríquez, *Nuestra parte* 377) y hacía sangrar a las mujeres presentes durante los ceremoniales. George se enamora de Olanna, pero no puede evitar que sea utilizada por la Orden hasta la muerte. Las autoridades inglesas se enteran de la muerte de la muchacha, en estado de desnutrición, pero "el dinero de los Mathers podía callar cualquier escándalo" (Enríquez, *Nuestra parte* 378-379). George insiste en que su cuerpo fuera enterrado en Londres, aunque "años después, sin embargo, sería desacrada. Pocos lo saben pero el cráneo de Olanna […] es usado por las mujeres de la orden en reuniones secretas" (Enríquez, *Nuestra parte* 379). George y su mujer Lily abandonan la Orden tras la muerte de Olanna, pero su deserción recibe un fuerte castigo. George y Lily, que viajaron a África tras abandonar La Orden, mueren súbitamente de una enfermedad misteriosa que se parece a la malaria, pero que parece haber sido infligida por la secta.

Tras la muerte de George Mathers, es su hermano, Charles, que se vuelve el nuevo líder de La Orden. Charles Mathers expande la organización por el mundo entero, reclutando a nuevos seguidores con la promesa de la inmortalidad. "Encontró, de hecho, muchos médiums en varios lugares del mundo, pero no pudo mantener con vida a ninguno por demasiado tiempo" (Enríquez, *Nuestra parte* 396). Una de esos médiums es Encarnación, una niña catalana que había quedado huérfana tras los bombardeos del invierno de 1939. Logra llevársela con la ayuda de una familia aristocrática de la zona, que ya era parte de la Orden.

> La niña fue violada varias veces y las llamo violaciones, a pesar de que la Orden habla de magia sexual. No se requiere ningún tipo de magia sexual en el Ceremonial ni con el médium, y Charles lo sabía. Se dejó llevar por la ambición […]. (Enríquez, *Nuestra parte* 396)

Tras los abusos sufridos en cada Ceremonial, Encarnación acaba por robar una escopeta y matar a todos los miembros de la Orden que alojaban en la casa de los Mathers en Londres, antes de suicidarse. Florence Mathers, quien se volvería la siguiente líder de la organización, había pasado la noche fuera por casualidad y se vuelve la nueva líder del grupo.

Con el fin de expandir su riqueza y facilitar la localización de nuevos médiums, La Orden había establecido sedes en varias capitales mundiales a inicios del siglo XX. Es en Argentina donde encuentran al "médium más poderoso que hubiese encontrado la Orden" (Enríquez, *Nuestra parte* 379). Se trata de Juan Peterson, uno de los protagonistas de la novela, que por entonces tenía seis años y sufría de insuficiencia cardíaca.

> La criatura había sido inolvidable desde el principio: se estaba muriendo y sin embargo lo miraba desafiante y erguido a pesar de la insistencia de sus padres, dos brutos inmigrantes de Europa del Norte que, de no estar encorvados y verse tan serviles, habrían parecido encarnaciones de Thor y Freya, pero así, lloriqueando, que pobrecito, que no les alcanzaba la plata, que se va a morir doctor, que mi hermana también sufría del corazón, cómo odiaba Bradford esa ordinariez, dos campesinos que merecían la humillación. (Enríquez, *Nuestra parte* 168)

Los padres de Juan son inmigrantes suecos que trabajaban en los yerbatales de Misiones. Se ven obligados a mudarse a Buenos Aires por la salud de su hijo, que no tenía acceso a los tratamientos necesarios en el norte. Aprovechándose de su desesperación y tras descubrir, durante su primera operación, que Juan es un médium, el doctor Bradford ofrece al padre una considerable suma de dinero a cambio de la tutela del chico, bajo la promesa de cuidar de su salud. El padre de Juan acepta de inmediato ("ese hombre quería desprenderse de su hijo enfermo porque era un hijo caro") (Enríquez, *Nuestra parte* 364). La madre de Juan, en cambio, visita a su hijo con frecuencia, hasta que Mercedes Bradford, otra de las líderes, se cansa de ella y la enferma de cáncer[52]. La madre de Juan muere unas semanas después.

El nuevo médium crece en Buenos Aires, en el edificio donde vive la familia Bradford. Allí, recibe una educación diseñada para su labor de médium y también se le administran la mayoría de sus cuidados médicos. La hija mayor de Mercedes Bradford, Rosario Reyes, unos pocos años mayor que Juan, lo toma bajo su ala. Años más tarde, al presenciar la primera invocación de Juan a la Oscuridad, se vuelve oficialmente su custodia, como lo fuera George Mathers de Olanna (Enríquez, *Nuestra parte* 389).

Los talentos mágicos de Juan exceden todas las expectativas de la Orden, que ya lo reconoce como el médium más poderoso de su historia. Sus invocaciones "le habían dado las mejores y más extensas páginas" (Enríquez, *Nuestra parte* 394) al libro donde La Orden registraba las palabras de la Oscuridad. Su condición cardíaca, que los había

[52] "Ya me cansó esta, dijo un día, y poco después nos enteramos de la enfermedad de la mamá de Juan: murió en unas semanas de un cáncer fulminante" (Enríquez, *Nuestra parte* 364).

forzado a espaciar las invocaciones, les permitió descubrir que, para sacar el mayor provecho posibles a las revelaciones de la Oscuridad, resultaba más conveniente cuidar del médium.

> Esa contribución crucial ayudó a que se le concediera una vida normal, con ceremoniales espaciados y un método completamente distinto al de usarlo hasta el agotamiento, como a todos sus predecesores. (Enríquez, *Nuestra parte* 394)

La concesión de la orden también les permite a Juan y Rosario, que en la adolescencia habían desarrollado una relación amorosa, casarse y tener un hijo, Gaspar. Sin embargo, pronto descubren que La Orden tenía planes para el niño. Convencidas de que por fin habían descifrado la manera de preservar la conciencia trasladándola a otro cuerpo, Mercedes y Florence deciden mantener viva la conciencia de Juan en el cuerpo de Gaspar. Juan se niega rotundamente y se dedica durante poco más de una década a proteger a Gaspar del destino que le ha asignado La Orden.

> Nunca se trató solo de que le pareciera impensable tomar el cuerpo de su hijo. Juan se sentía identificado con Eddie y con Encarnación, con el joven escocés, con Olanna: ese era su linaje, el de los médiums usados contra su voluntad. Su linaje no era la Orden, sus explotadores. (Enríquez, *Nuestra parte* 471)

Rosario y Juan logran mantener a Gaspar a salvo en un inicio porque no da muestras de tener poderes de ningún tipo. Un par de años después, Rosario es asesinada por Mercedes, quien usa la magia para conseguir que la arrolle un ómnibus. La novela comienza poco después de su muerte, con Juan buscando el ritual adecuado para

proteger a Gaspar de La Orden, lo que logra días antes de morir, cuando Gaspar ya tiene trece años.

Los médiums de la Orden son todos sujetos que logran ser vulnerados debido a su condición marginal y subalterna. La Orden consigue separarlos por completo de su entorno y esclavizarlos. La monstruosidad de sus transformaciones o, incluso, de la locura provocada por las invocaciones, palidece al lado de la monstruosidad de sus explotadores que alcanza niveles abyectos[53] en la desacralización de la tumba, en la violación y en la maldición cancerígena que Mercedes Bradford lanza sobre la madre de Juan.

La Orden en este sentido actúa como una institución hegemónica: cuenta con la labor normalizadora de los académicos y médicos que trabajan por sus intereses, además del apoyo de la élite gobernante argentina y, más tarde, también de la dictadura militar[54]. Cuenta con un discurso ideológico y una pedagogía que justifica su proceder y lo perpetúa (Ayram 194).

Mercedes Bradford evoca a algunos de los villanos aristocráticos del gótico inglés. Pertenece a una de las familias más poderosas de Argentina y de la Orden y encarna un nivel de maldad abyecto: tortura, mutila y/o asesina no solo a sus enemigos

[53] Se entiende la abyección como la experiencia de aquello que está fuera de los límites de lo posible. "No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (Kristeva 11). Para Julia Kristeva, lo abyecto se encuentra en los límites de lo que puede considerarse humano (19). En este sentido, la abyección define los límites entre lo humano y lo animal (21), nos confronta al lado animal del ser humano, de lo socialmente prohibido.

[54] "La coherencia ideológica era impecable, pensó Juan. Solamente sacrificaban a quienes perseguían a sus amigos y así los ayudaban" (Enríquez, *Nuestra parte* 70).

directos, sino incluso a los hijos de otros miembros de la Orden y a su propia hija. Su aspecto físico, además, intensifica la reacción hacia su personaje. Mercedes aprovecha su fealdad para intimidar al resto, primero dejando relucir su avanzada calvicie y, luego, utilizando una máscara negra que oculta la desfiguración de su mandíbula, consecuencia de un enfrentamiento con Juan, luego de que intentara trasladar la conciencia del médium al cuerpo de su nieto, Gaspar. Sus estudios de ocultismo se han centrado en la magia negra. Con ella, mata a sus enemigos y lleva a cabo horribles experimentos mágicos con niños guaraníes que secuestra cerca de la frontera con Paraguay. También sacrifica, en sus rituales, a prisioneros políticos de la dictadura[55].

Sin duda el ejemplo más abyecto y horroroso de sus actos es la creación de invunches. El invunche es una criatura de la mitología chilota[56]. La misma novela se encarga de explicar su pertenencia a las leyendas locales cuando Adela[57] le muestra a Vicky, ambas amigas de Gaspar Petersen, un libro que encuentra sobre el tema.

> Esto es lo peor, dijo Adela. Tienen un guardián de la cueva donde está la Brujería, se llama invunche. Es un chico de entre seis meses o un año que los brujos secuestran y lo deforman, le rompen las piernas, las manos y los pies.

[55] "Este tramo usaba Mercedes para retener a sus chicos y a sus prisioneros. Siempre había cazado entre los abandonados y ahí, en el norte, en la frontera, tenía un coto ideal, gente pobre, olvidada, tan desamparada que ni siquiera recurría a las autoridades si les faltaba un hijo o un hermano. Y desde hacía años, además, contaba con los secuestrados que sus amigos militares le entregaban" (Enríquez, *Nuestra parte* 129).

[56] De la isla de Chiloé, en el sur de Chile.

[57] La madre de Adela, Betty Bradford, es prima de Rosario Reyes Bradford y sobrina de Mercedes Bradford. Adela es una de las "tocadas" por la Oscuridad: perdió un brazo cuando apenas era un bebé. Betty Bradford acaba por romper lazos con la Orden tras su desaparición, que forma parte del precio pagado por Juan al Otro Lugar, para proteger a Gaspar de la Orden. Se analizará este personaje en más detalle al abordar el tema de la discapacidad.

> Cuando terminan de quebrarlo todo, le dan vuelta la cabeza como en un torniquete hasta que queda mirando desde la espalda, como en *El exorcista.* Al final le hacen un tajo muy hondo en la espalda, abajo del omóplato, y en ese agujero le meten el brazo derecho. Cuando se cura la herida y el brazo queda adentro, el invunche está completo. Lo alimentan con leche humana y después, cuando está listo, con carne humana también. (Enríquez, *Nuestra parte* 292-93)

El lector desconoce, a esas alturas de la novela, la relación de Adela y su madre con la Orden, pero ya está familiarizado con los invunches de Mercedes Bradford. Juan Peterson visita a Mercedes en las mazmorras donde los oculta, en la casa de Puerto Reyes (Enríquez, *Nuestra parte* 157). No parece haber mayor conexión con la Brujería que la práctica de crear invunches: los de Mercedes Bradford se presentan simplemente como un experimento cruel que resalta la barbarie de una élite cuyo poder le permite secuestrar, torturar y asesinar con completa impunidad, no solo haciendo eco de las acciones de la dictadura militar, sino que cooperando directamente con ella.

Aunque, como todos los miembros de la Orden, Mercedes asegura que sigue las órdenes de la Oscuridad, Juan la refuta: "Aquí no hay búsqueda de un médium, Mercedes. Esto siempre fue solo para tu placer" (Enríquez, *Nuestra parte* 158). Mercedes se aprovecha de la marginalidad de las poblaciones guaraníes aledañas a Puerto Reyes para secuestrar a sus niños, o incluso de los hijos de los prisioneros sacrificados a la Oscuridad, lo que, en el contexto argentino, evoca el secuestro y adopción ilegal de los hijos de detenidos desaparecidos durante la dictadura militar. Una vez completada la transformación, muchos mueren por sus heridas o por las condiciones abyectas en que

se encuentran: "…vio a chicos con la obvia marca de la tortura en sus piernas, sus espaldas, sus genitales; olió la podredumbre de chicos que ya debían estar muertos" (Enríquez, *Nuestra parte* 158). Incluso en los casos en que el secuestro era denunciado, Mercedes logra seguir con sus experimentos.

> Reconocí la cara del que gritaba: en el pueblo lo buscaban con un identikit, había carteles de ese dibujo tosco por todas partes, en el almacén, en los postes de luz, en la comisaría. Alguien lo quería de vuelta, alguien lo amaba. (Enríquez, *Nuestra parte* 368)

Algunos de los secuestros eran denunciados, pero Mercedes logra seguir sus experimentos con impunidad. Se lo permite tanto el gobierno argentino como la Orden misma, donde ha llevado a cabo todo tipo de experimentos crueles en nombre de la Oscuridad, incluso con algunos miembros de menor estatus dentro de la Orden. Así ocurre con Laura, la hija adoptiva y de origen gitano de una miembro de la Orden, a quien Mercedes arranca un ojo: "En la Orden cuentan que te lo arrancó tu padre y que por eso Anne te adoptó. Esa es la mentira que sostienen" (Enríquez, *Nuestra parte* 427).

Los médiums y los invunches representan una monstruosidad anclada en la marginalidad, y potenciada por los abusos de poder de la Orden, que se erige como una versión abyecta de las élites dominantes latinoamericanas, conformada por familias que, gracias a su poder económico, se mantienen sobre la ley: "Ellos son los dueños del país, en serio. ¡Sos! Yo no soy nada, dijo Gaspar" (Enríquez, *Nuestra parte* 603). La Orden dispone de los cuerpos de las clases marginadas para cumplir sus intereses, aprovechándose de su vulnerabilidad frente a la institucionalidad, que mira hacia otro

lado, para conseguir sus propios intereses. La Orden, sin embargo, va más allá, en una demostración de exceso muy gótica: la acumulación del capital se vuelve un objetivo secundario, tan solo un medio para sustentar la empresa de la inmortalidad, de una superioridad incontestable que los transforme en los inmortales del futuro: "Los mortales son el pasado, suelo decir" (Enríquez, *Nuestra parte* 422). Las atrocidades cometidas por la élite para permanecer en el poder y expandir su dominio (en nombre del bien común y el progreso) alcanzan dimensiones abyectas: más allá de lo posible, de lo considerado humano. Sin embargo, ideología sustenta este proyecto y justifica sus medios: la barbarie se comete en nombre de un nuevo tipo de civilización, que, tal como pretendió la ideología moderna europea, los volverá intrínsecamente superiores al resto.

Capítulo 4. Discapacidad gótica: marginalidad, monstruosidad y la patologización de lo imposible en *Nuestra parte de noche*

"Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos; aceptarlos"
—Julio Cortázar, *Los reyes*.

La narrativa de Mariana Enríquez da cuenta de marginalidades de distinto tipo que, en el caso de *Nuestra parte de noche*, son parte de lo que construye el imaginario gótico de esta novela. En este capítulo, se analizará el lugar de la discapacidad y la manera en que esta se ve representada en la novela de Enríquez mediante el uso de un recurso clásico del repertorio gótico: la figura del monstruo. En el caso de la discapacidad, la monstruosidad se configura de diferentes maneras: en la contaminación cruzada entre el mundo médico-racional y la dimensión sobrenatural-irracional[58], en la representación de la condición de marginalidad de la persona

[58] En *Nuestra parte de noche*, lo fantástico es uno de los modos que interviene en determinados puntos de la novela, sobre todo aquellos narrados desde la perspectiva de alguno de los amigos de Gaspar, ajenos al mundo de lo oculto y lo sobrenatural. En la novela conviven dos espacios: el de la Argentina, aparentemente histórica, de los ochenta y la del mundo de la magia negra y de lo oculto en el que vive la Orden. A ratos, los espacios se entrecruzan, en puntos específicos que funcionan como una puerta a los infiernos: llevan a Juan y Gaspar hacia el Otro Lugar, una dimensión oscura que se asemeja a la boca de un monstruo, donde falta el oxígeno y no hay vida, solo cadáveres y extrañas formas vivas que devoran todo a su alrededor. Algunos espacios se vuelven monstruosos, imposibles: una pequeña casa abandonada en un barrio de clase media hace desaparecer a una niña, se la traga. La realidad se distorsiona, se relativiza: la casa cambia sus dimensiones, muestra espacios imposibles que luego desaparecen y aparentan normalidad. La vacilación fantástica es experimentada solo por algunos personajes, por lo que lo fantástico solo aparece a ratos, como modo literario. Para Todorov (*Introducción* 19), lo fantástico genera vacilación en el lector que no consigue explicar un evento extraño. Lo fantástico existe mientras dicha vacilación esté presente y su resolución extingue lo fantástico, dando lugar a lo extraño (cuando la explicación es científica o lógica, da cuenta de lo que creemos posible) o a lo maravilloso (cuando la explicación es sobrenatural o imposible, no forma parte de lo que creemos posible).

discapacitada y en la revaloración de la discapacidad por parte de la Orden, que la deifica.

La representación de la discapacidad en *Nuestra parte de noche* adquiere una dimensión política[59] al entender la ficción como "una manera de configurar cierta realidad como lo real" (Rancière, "Política de la ficción" 35). Para Rancière las características de una narración dan cuenta de una manera de entender el mundo (Rancière, "Política de la ficción" 36). Desde esta perspectiva, lo que marca la relación entre política y literatura no son las convicciones personales del escritor o la escritora, sino la relación entre los modos de representación de ciertos individuos, situaciones que son apropiadas para la creación literaria y su consecuente participación en el reparto de lo sensible, en aquel espacio que "revela quién puede tomar parte en lo común" (Rancière, *El reparto de lo sensible* 20).

La discapacidad en *Nuestra parte de noche* está mediada por las particularidades del género gótico. Como suele suceder con el gótico, la novela se alimenta de los miedos y ansiedades de la sociedad: por esta razón, las personas con discapacidad adquieren características monstruosas, se vuelven amenazantes o directamente violentas, peligrosas. En el mundo de la Orden, por otro lado, se resignifica y revaloriza la discapacidad, señalando la diferencia como una marca de favor divino, pero su

[59] Rancière entiende la política como aquello que determina "quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir" (*El reparto de lo sensible* 20), es decir, qué es lo que podemos ver y nombrar, qué es lo posible y/o lo permitido en el discurso hegemónico. En este sentido, la literatura pasa a formar parte de un "sistema de evidencias sensibles" (*El reparto de lo sensible* 19) que Rancière denomina "el reparto de lo sensible". En este sentido, la representación de una realidad, incluso ficticia, es política en cuanto revela una realidad antes invisible que ahora es vista y nombrada.

resignificación esconde otros peligros. Además, en línea con la tradición gótica, la novela enfrenta el universo científico-racional con el sobrenatural. Lo imposible cruza al terreno de lo médico y se resiste a ser examinado, reducido a categorías diagnósticas o identificado mediante exámenes médicos.

1. De monstruo a paciente: genealogía de la discapacidad

En la introducción a *Aesthetic Nervousness* (2007), Ato Quayson realiza una genealogía de la discapacidad en occidente y llega a la conclusión de que a pesar de que las actitudes hacia la discapacidad han variado a lo largo de la historia, la discapacidad se asocia con un exceso de significado (4). En literatura, arguye Quayson, la discapacidad gatilla una crisis de representación, que se explica por varios factores. En primer lugar, el lector asume que la discapacidad es un signo "excesivo" que invita a la interpretación, ya sea metafísica o de otro tipo. A lo anterior, además, subyace el miedo subliminal y el pánico moral[60]. El cuerpo discapacitado funciona como un recordatorio incómodo de la fragilidad de la salud y la vulnerabilidad social de quienes no se adecúan a los modelos de corporalidad establecidos (Quayson 14).Vista desde esta perspectiva, la discapacidad recuerda la noción foucaultiana del monstruo, como ser que transgrede la ley.

Según expone Quayson, la monstruosidad forma parte de la genealogía del concepto de discapacidad. Durante la Edad Media temprana, discapacidad y

[60] Como señala también Susan Sontag en sus ensayos sobre la enfermedad como metáfora, muchas enfermedades, como la tuberculosis, el VIH y el cáncer, han sido asociados a faltas morales.

monstruosidad eran una sola[61]. A finales de la Edad Media, la respuesta predominante a la discapacidad es la de la caridad cristiana: la discapacidad se presenta como variaciones en la creación; los impedimentos representan un desafío de Dios al orgullo y autosuficiencia del individuo. Esta idea convive, a su vez, con el miedo a las plagas y la enfermedad como castigo divino (Quayson 6–7). La noción de discapacidad se complejiza en la época moderna. En primer lugar,

> The colonial encounter and the series of migrations that it triggered in its wake served to displace the discourse of disability onto a discourse of otherness that was correlated to racial difference. (Quayson 10)

Asimismo, el progreso de la ciencia y la institucionalización de la medicina en el siglo XIX cambia el paradigma desde el que se interpreta la discapacidad. A diferencia del monstruo, el cuerpo discapacitado puede ser rehabilitado, corregido, por el sistema médico. La diferencia corporal deja de explicarse mediante la monstruosidad para convertirse en un problema médico, y la discapacidad pierde su dimensión metafísica, su conexión con lo divino, al menos dentro del discurso científico. Sin embargo, este cambio de paradigma no impide que persista, a nivel social, la idea de la discapacidad como un déficit moral, como anomalía, como algo que no debería existir, lo que, en última instancia, vuelve a remitirnos la figura del monstruo.

[61] Isidoro de Sevilla (560-636) entrega una taxonomía en donde las personas con discapacidad figuran al lado de monstruos fantásticos, comenzando con la atrofia de alguna parte del cuerpo, seguida por otras diferencias como la deformación y amputación de los miembros. Se clasifican variaciones que llegan hasta la mixtura entre partes animales y humanas (Quayson 6).

El monstruo es aquello que transgrede las normas humanas y encarna lo imposible, lo que no tiene cabida ontológica en los discursos hegemónicos de las sociedades a las que pertenecen. "El monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido" (Foucault 61). En su discusión sobre el monstruo, David Link también recuerda cómo para Foucault el monstruo, en cuanto componente de lo anormal, es además una de las figuras que legitima la fundación de las instituciones normalizadoras: la medicina, la psiquiatría, la cárcel, la criminología, la escuela (168). Las instituciones normalizadoras buscan perpetuar el discurso hegemónico y normalizan lo que no se adecúa a él, lo que se resiste a integrarse, lo marginal. Estudian y castigan al delincuente, lo vigilan; educan al pueblo en su ideología, lo vuelven más homogéneo; estudian, describen y corrigen los comportamientos y corporalidades que no se atañen a las normas por su diferencia: ya sea de género, de orientación o identidad sexual, o corporal.

2. La discapacidad en Argentina

Algunos académicos, como Paula Danel, afirman que la discapacidad en Latinoamérica[62] puede entenderse desde "el mismo modo conceptual en que fue argumentada, narrada y creada la idea de raza" (79). En este sentido, la categoría de

[62] En Latinoamérica, la discapacidad ha sido, tradicionalmente, terreno exclusivo de las ciencias médicas y la pedagogía. En los estudios culturales, la concentración en otro tipo de problemáticas sociales ha invisibilizado o desconectado la realidad de las personas con discapacidad con la del interior del campesinado, los movimientos obreros y populares, la pobreza, las cuestiones étnicas o feministas, entre otras. (Yarza de los Ríos et. al. 10). Sin embargo, el estudio de la discapacidad en la cultura latinoamericana ha aumentado notablemente en los últimos años y ha encontrado su lugar dentro de los estudios culturales latinoamericanos. Este es el objetivo de volúmenes como *Libre Acceso* (2016), editado por Susan Antebi y Beth Jörgensen o *Estudios críticos de la discapacidad: una polifonía desde América Latina* (2020), de los editores Alexander Yarza de los Ríos, Laura Mercedes Sosa y Berenice Pérez Ramírez.

discapacidad, al igual que la raza, también se enfrenta a la oposición entre civilización y barbarie. Danel se refiere a la clasificación racial que Aníbal Quijano conceptualiza en la noción de colonialidad del poder, según la cual se establece la oposición europeo/no-europeo en que se establece a la raza europea como la superior y civilizado y al indígena como inferior y primitivo. Desde la perspectiva de la discapacidad, la colonialidad del poder se manifiesta en la "biologización de la diferencia" (Danel 80) a la que da lugar tras la aparición de instituciones que definen científicamente los límites entre lo normal y lo anormal, y que asocia la anormalidad con lo primitivo[63].

En el caso argentino, la noción de discapacidad se ve atravesada por el discurso del proyecto modernizador, y la rehabilitación de la discapacidad se entiende como parte lógica del proceso modernizador. La primera respuesta institucional hacia la discapacidad comienza a tomar forma en 1946, durante el primer gobierno peronista, cuando el mundo médico y político aboga por el derecho a rehabilitación de la persona lisiada, con el fin de integrarla al mercado laboral.

A partir de 1946, la administración promovió una serie de políticas públicas en favor de la justicia social cuyo principal foco fue la categoría del trabajo (Danel 81). Sin embargo, el proyecto de nación de Perón no contemplaba a las personas discapacitadas, quienes no tenían acceso a los servicios de rehabilitación que podrían, en algunos casos, acceder al trabajo. Como señala la académica Gildas Brégain, tras una epidemia de poliomielitis que, entre 1942 y 1943, reveló las carencias del sistema médico y siguiendo

[63] También lo criminal, como se explicará más adelante.

el ejemplo de Inglaterra, que acababa de promulgar el *Disabled Persons Employment Act* (1944), los médicos argentinos comienzan a interesarse por la rehabilitación y futuro profesional de las personas con discapacidad. "El objetivo es transformar a los lisiados[64] —sean ellos niños o trabajadores mutilados — en una futura mano de obra con un buen rendimiento" (Brégain s/p). En su primer año, el gobierno peronista nombra al Dr. Ramón Carrillo como secretario de salud, quien por entonces se declara a favor de una ley que asegurase que el 2% de los trabajadores de la administración pública y las industrias privadas fueran "inválidos recuperados" (Danel 81). En 1947, el estado argentino incluye "el deber de asistencia integral a los enfermos y la rehabilitación de los lisiados" (Brégain s/p) en el Plan Analítico de Salud Pública. A pesar de esto, no se observa ningún proyecto de envergadura en torno a la rehabilitación por parte del peronismo[65].

Durante este periodo, la conversación se centra en los posibles beneficios económicos de la integración del lisiado al mercado laboral y se insiste sobre la necesidad de moralizar el proceso de rehabilitación, sustituyendo la pensión designada a las personas con discapacidad por la rehabilitación y la inserción del trabajo en la

[64] Brégain explica que al derecho de rehabilitación del lisiado se suma, más adelante, también la educación e integración laboral de las personas ciegas y, luego, la de la discapacidad intelectual. El término utilizado entonces como categoría que engloba todo tipo de impedimento era el de "inválido". El término "discapacitado" se adopta oficialmente en 1972 en un congreso de medicina de la rehabilitación en Jujuy.

[65] El desinterés del peronismo por la población con discapacidad es un tema más complejo, que excede los límites de esta tesis. Gildas Brégain analiza la inacción del primer gobierno peronista frente a la discapacidad (con la excepción de algunos gobiernos provinciales) y también la manera en que, en Argentina, se buscó "peronizar" el proceso de rehabilitación (s/p).

medida de lo posible (Brégain s/p). Algunos de los defensores de la rehabilitación se atreven a

> presentar la inactividad de los lisiados como un posible peligro para la Nación. Primero, poniendo de relieve el mal ejemplo dado por los lisiados desocupados, que se muestran rebeldes y enojados contra la sociedad. Segundo, invocando el hecho de que una política de rehabilitación permitiría erradicar la práctica de la mendicidad. En un período de temor hacia la actitud potencialmente subversiva de los trabajadores desocupados, estos portavoces proponen, entonces, reducir la autonomía individual de la que gozan los lisiados, controlando su destino profesional y obligándoles a rehabilitarse. Por fin, otros intentan mostrar que organizar un instituto de rehabilitación es también un criterio de la modernidad urbana, comparando la situación de Argentina con los de los países europeos "civilizados". (Brégain s/p)

El término "discapacidad" comienza a utilizarse en la comunidad médica argentina de manera oficial en 1972 (Brégain s/p) durante un congreso de medicina de la rehabilitación en Jujuy. El cambio de la terminología se ve acompañado, en algunos lugares, por una ampliación del término discapacidad que incluye a "marginados sociales" y, en algunos lugares, se confunden la discapacidad con la criminalidad[66].

[66] Brégain cita la descripción que se hace de la Colonia Vicente Arroyabe en Santo Domingo, Argentina: "es una colonia agrícola – ganadera y escuela de oficios para toda clase de discapacitados (no sólo lisiados del aparato locomotor, sino también no videntes, sordo-mudos, tuberculosos, cardiacos y hasta ex-reclusos)" (s/p).

La situación de discapacidad se presenta como una falta al modelo moderno. Por un lado, se establece una distinción entre el "buen lisiado", que acepta la rehabilitación y se integra exitosa y gustosamente al mercado laboral, y el "mal lisiado", que se rebela, se niega a recuperarse y encarna lo marginal, que se resiste a la modernización. En este sentido, la discapacidad en Argentina también es leída en clave de civilización/barbarie, como una identidad marginal, que solo participa de manera parcial, o condicionada, en la sociedad. Al igual que marginalidad social, o por razón de clase, la discapacidad es estigmatizada por la diferencia, su condición otra.

3. Discapacidades góticas: marginalidad, monstruosidad y "favor divino"

Lo discutido hasta ahora permite aproximarse a la representación de la discapacidad en la novela *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez, en donde los miedos en torno a la discapacidad que relata Brégain toman la forma del monstruo. En *Nuestra parte de noche*, la discapacidad (y las actitudes hacia la misma) dan forma a varios tipos de monstruosidad, que dan cuenta de los miedos y ansiedades sociales que despierta la diferencia física o mental. Asimismo, en el contexto de la Orden, cuyos valores difieren de la cosmovisión europea judeocristiana, la discapacidad, en ciertos contextos, es revalorizada y hasta deificada, en cuanto representa el encuentro con la Oscuridad.

Antes de comenzar el análisis de la novela, resulta pertinente recordar el lugar de la discapacidad dentro de la tradición del gótico europeo y estadounidense, que, como se ha mencionado, influencian la obra de Enríquez. En el género gótico, la representación de la discapacidad aparece de varias maneras, en general ligada a lo

monstruoso o lo grotesco. El crítico argentino David Link señala que, durante el siglo XIX, el monstruo se presenta como metáfora de la enfermedad, en particular en la novela naturalista y gótica (161). Piénsese, por ejemplo, en Drácula, un monstruo que transmite el vampirismo, representa el peligro del contagio. Por otro lado, el monstruo de *Frankenstein,* la novela que conectó por siempre al gótico con la ciencia ficción (Botting, *Gothic* 102), es un ejemplo de los excesos de la ciencia y de las ansiedades de una sociedad que comienza a darle explicación científica a experiencias como la resurrección, que antes solo podían explicarse espiritualmente, pero que ahora están al alcance de la ciencia. Sin embargo, en el siglo XX la convivencia de lo científico y lo sobrenatural adquiere otros matices. El gótico del siglo XX tiene otros miedos. "Progress, rationality and civilisation, increasingly suspect, cede to new forms of sublimity and excess, new terrors, irrationalities and inhumanities" (Botting, *Gothic* 102). La civilización y su racionalidad levantan sospechas. En *Nuestra parte de noche,* el terreno médico/racional se ve invadido por lo sobrenatural, cuyo exceso colapsa las categorías del sistema médico, intenta adecuarlo desesperadamente a sus parámetros[67].

El protagonista de la novela, Juan Petersen, sufre de una condición cardíaca congénita. El tratamiento que necesita es complejo y caro. El padre de Juan decide aceptar la oferta del doctor Bradford que le ofrece dinero a cambio de la tutela de su hijo. El dios de la Orden se había manifestado por primera vez en la sala de operaciones donde el doctor Bradford operaba a Juan[68]. El doctor Bradford promete a los padres de

[67] Se volverá sobre este tema más adelante.

[68] "Bradford gritó, acusó al equipo de cirugía, qué están haciendo, y en la oscuridad — era de madrugada — escuchaba nada, doctor, no hacemos nada, el resto del hospital tiene luz, el corte es solamente aquí en

Juan cuidar de él y, en efecto, su salud se convierte en una de las prioridades de la organización. Les interesa mantenerlo vivo, pero no curarlo. Su enfermedad es lo que le permite conectar con la Oscuridad: "Me necesita enfermo […]. Solo es capaz de encontrarme porque estoy cerca de la muerte" (Enríquez, *Nuestra parte* 434).

Aquí, el monstruo funciona como más que una metáfora de la enfermedad. La enfermedad da lugar a la invocación del monstruo que ocupa el cuerpo de Juan y le entrega poder, en el contexto de la Orden que adora a un dios monstruoso. Las habilidades mágicas de Juan son como las de ningún otro médium y, por ello, la Orden decide cambiar su estrategia con estos; darle una vida normal. Pero la libertad es solo aparente. No cuenta con el mismo poder fuera de la Orden. Su enfermedad lo margina del resto de la sociedad común. Juan es el primero en indicar que, aunque quisiera escapar, no tiene muchas opciones luego de haber crecido alejado del sistema:

> Soy pobre y estoy enfermo. No tengo educación, no tengo familia, no tengo dinero. No creo ser capaz de trabajar. Necesito la asistencia que ustedes me ofrecen. Soy un sirviente. (Enríquez, *Nuestra parte* 423)

Se le permite elegir cuándo hacer los Ceremoniales y también comenzar una familia con Rosario Reyes Bradford. Pronto, sin embargo, se revela que la Orden tiene planes para su hijo Gaspar y pretende transferir la conciencia de Juan al cuerpo de su hijo, para permitir que el médium siga vivo cuando su cuerpo falle.

---

el quirófano y cuando alguien acercó un sol de noche a la mesa de operaciones todos vieron, con claridad, que sobre el pecho abierto del chico, sobre el hierro que mantenía el esternón separado, sobre el corazón quieto, flotaba lo que solo podía describirse como un pedazo de noche". (Enríquez, *Nuestra parte* 157)

Juan Petersen sacrificará más que su salud para salvar a Gaspar del destino que le ha designado la Orden. Su conexión con la Oscuridad lo vuelve cada vez más monstruoso: "Un médium tiene demasiada responsabilidad. Todos son peligrosos, todos enloquecen" (Enríquez, *Nuestra parte* 643). Los encuentros con la Oscuridad lo vuelven cada vez más volátil. Tras la muerte de su mujer, quien fue asesinada por la Orden, Juan debe criar a Gaspar por su cuenta. La niñez de Gaspar es inestable y tormentosa: en algunas ocasiones, su salud no le permite cuidar del chico; en otras, Juan sufre arrebatos de ira, se vuelve violento. A veces, su hijo no lo reconoce y dice que parece estar poseído por algo más. Juan se vuelve un monstruo a ojos de Gaspar: "Gaspar tenía la sensación de que era como en las películas de poseídos, como que algo se le metía adentro y se transformaba en otro" (Enríquez, *Nuestra parte* 235). Juan golpea a Gaspar con frecuencia y su relación se ve marcada por la ambivalencia entre el miedo y el amor a su padre. Al mismo tiempo, Juan pasa sus últimos años completamente dedicado a salvar a su hijo de la Orden: lleva a cabo numerosos rituales para encontrar la forma de proteger a Gaspar y, finalmente, lo consigue dejando una marca sangrienta en el brazo de su hijo y entregándole un sacrificio a la Oscuridad[69].

> Gaspar vio cómo le acercaba de un tirón el brazo a la ventana y le clavaba los vidrios rotos; cortaba la piel con precisión, con saña y precisión, como si estuviera trazando un diseño. (Enríquez, *Nuestra parte* 314)

[69] El sacrificio es Adela, otro personaje importante para una lectura de la discapacidad en la novela.

Gaspar crece sin saber nada sobre el pasado de su padre y las actividades de su familia materna.

En Juan, el monstruo fantástico[70] se entrelaza con un retrato más "realista" de la enfermedad, de la condición de marginalidad de la discapacidad en la Argentina que el lector sí puede reconocer. Ambas dimensiones conviven, no se contradicen: Juan crece en un mundo donde los monstruos son reales y crece de la mano del dios salvaje de la Orden. Su condición médica lo mantiene en contacto con la Oscuridad y, por esta razón, la Orden encarga a los médicos su cuidado que lo rehabilitan y lo vuelven apto para ser productivo, aunque sea temporalmente.

Adela Fernández[71] forma parte del grupo de amigos que acompaña a Gaspar durante la novela. Aunque ella dice que perdió el brazo tras el ataque de un perro, su madre asegura que se trata de un defecto congénito. Su diferencia corporal es señalada por sus pares, que se burlan de ella:

> Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina. A ella le dolía, a veces lloraba, pero había decidido responder siempre a las burlas con otros chistes o con insultos. No quería usar un brazo ortopédico. En general no ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de algún chico o incluso de un adulto, era capaz de refregárselo por la cara o sentirse muy cerca y rozar el brazo del otro con

[70] Según lo entiende David Roas, como "un ser más allá del lenguaje y la representación, un ser que trasciende/transgrede los límites de nuestro conocimiento" (Roas 33).
[71] Esta historia aparece primero en el cuento "La casa de Adela" en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

su apéndice inútil hasta dejarlo al borde de las lágrimas. (Enríquez, *Nuestra parte* 186-87)

Adela se niega a utilizar prótesis (a rehabilitarse), y se niega a disimular su diferencia. Es más, se jacta de la monstruosidad que le asignan y obliga a quienes se burlan de ella a enfrentarse a su diferencia a la que, en última instancia, temen. La diferencia de Adela se vuelve excesiva, insoportable, incluso monstruosa. Rosemary Garland-Thomson explica esta experiencia desde el concepto de *normate:* el encuentro con la discapacidad se vuelve una situación insondable para la persona capacitada (*able-bodied*), que no puede expresar su reacción (de miedo, lástima, repugnancia o simple sorpresa) sin romper las normas sociales (Garland-Thomson 12). El cuerpo discapacitado suscita esta reacción porque es visto como anormal: es diferente del *normate*, del cuerpo normativo: el cuerpo "sano", el que se conforma a las normas sociales y, por tanto, puede ser considerado completamente humano.

> To be granted fully human status by normates, disabled people must learn to manage relationships from the beginning. In other words, disabled people must use charm, intimidation, ardor, deference, humor, or entertainment to relieve nondisabled people of their discomfort. (Garland-Thomson 12)

En otras palabras, para obtener una ciudadanía plena[72], la persona discapacitada debe ganarse el reconocimiento de su condición humana al aliviar la incomodidad de la

[72] Susan Sontag ya hace referencia a la ciudadanía en las líneas que abren su ensayo *Illness as Metaphor,* al decir que todos los seres humanos nacen con una doble ciudadanía: la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos; aunque preferimos usar el primer pasaporte, a veces nos vemos obligados a presentar el segundo.

persona no discapacitada, ya sea desde la intimidación, el encanto u otras estrategias que en última instancia llevan al sujeto discapacitado a negociar su identidad para pertenecer a la comunidad. Adela se niega a negociar su identidad y, en consecuencia, no alivia la incomodidad del otro; la aumenta y la vuelve insoportable. Adela se niega a encajar en el discurso capacitista y, en consecuencia, se transforma en monstruo, inspira miedo.

Tanto Adela como Gaspar desconocen su conexión con la Orden. Aunque ambos crecen juntos en un barrio de clase media en Buenos Aires, también desconocen su parentesco. Adela es hija de un desaparecido, el guerrillero Eduardo Álvarez, y Betty Bradford, prima de Rosarios Reyes Bradford y miembro de una de las familias más poderosas de la Orden. Betty y sus padres abandonan la Orden cuando ella era una adolescente y Betty vuelve inesperadamente poco después del Golpe de estado del '76. Betty y su marido formaban parte de un grupo guerrillero que preparaba un operativo en la selva misionera, pero son atacados por los militares. Betty logra escapar con su hija Adela y llega hasta Puerto Reyes, donde pide la protección de los Bradford.

Adela no había perdido el brazo en el ataque de un perro ni había nacido con un defecto congénito. En realidad, había perdido el brazo tras entrar accidentalmente a un Ceremonial. La Oscuridad se come el brazo de Adela, y Betty, quien no había sido iniciada a la Orden, enloquece por unos días, incapaz de entender lo que ha visto[73]. Una vez recuperada, resiente a Juan Petersen por lo que ha hecho. La reacción de la Orden,

[73] Betty experimenta lo que David Roas denomina "miedo metafísico", una reacción común también a los personajes de Lovecraft frente a lo imposible.

sin embargo, es diferente. Adela se transforma en "el milagro negro" que podrá ayudar a Gaspar a volverse tan poderoso como su padre: "Ella lo potenciará, ha sido tocada" (Enríquez, *Nuestra parte* 154).

Para la Orden, la mutilación por parte de la Oscuridad es una indicación de favor divino:

> …la pérdida de un miembro, creían, los marcaba como elegidos y favoritos. Después de ser curados, lloraban de alegría. Manos y brazos perdidos en la oscuridad que ahora eran extremidades nuevas, mordidas, arrancadas. (Enríquez, *Nuestra parte* 135)

Ser marcado por la Oscuridad significa alcanzar un nuevo estatus en la sociedad de la Orden, los dota de poder:

> Los marcados tenían un estatus diferente en la Orden: mayor acceso a conocimientos, a rituales, a decisiones del círculo interno. Habían sido tocados por los dioses. (Enríquez 145)

En el mundo de la Orden, la reacción natural a la falta de una extremidad es una de admiración y deferencia; la mutilación misma de un miembro incluso debe llevar al éxtasis: supone un encuentro con su dios. Quienes lo cuestionen son duramente castigados:

> …una vez, la Oscuridad, a través de él, le había arrancado un brazo, desde el hombro, a un chico de diez años. La madre, en vez de tener la habitual reacción extática de los Iniciados, se había puesto histérica, había amenazado con sacar todo a

la luz, con denunciarlos. Florence no toleraba ese tipo de rebelión. La mujer había sido arrojada, con piedras en los pies, al río Paraná" (Enríquez, *Nuestra parte* 156).

En la Orden está presente lo que, hoy en día, se entendería como un discurso alternativo de la discapacidad, una nueva posible hegemonía que acaba volviéndose igualmente perversa, incluso abyecta[74], al volverse evidente que su discurso ideológico está en realidad al servicio de los intereses de sus líderes. Como expone Carlos Ayram, la Orden instala una biopolítica de debilitación (196) que afecta tanto a los médiums - cuyos cuerpos acaban subyugados al sistema médico, que los cuida, pero no los cura, porque los necesita enfermos - y a los niños de la Orden, que son forzados a tolerar la deformación de sus cuerpos, para formar una comunidad de discapacitados donde la discapacidad es un atributo deseable[75]. En este contexto, la promesa de poder a los tocados por la Oscuridad oculta el hecho de que han sido adoctrinados para aceptar la crueldad: la aceptación de la diferencia corporal es una fachada para el dominio absoluto de la Orden sobre los cuerpos de quienes entran en contacto con la Oscuridad. En este sentido, la Orden no representa un orden alternativo, solo representa el extremo abyecto al que puede llegar el adoctrinamiento ideológico.

[74] Para Kristeva, la corrupción "es la figura socializada de lo abyecto" y ejemplifica la estrecha relación entre lo perverso y lo abyecto. Lo abyecto es perverso porque no asume la ley, sino que "la desvía, la descamina, la corrompe" (25).

[75] Como se exploró en el marco teórico de esta tesis, los estudios críticos de la discapacidad suelen enfrentarse a lo que, en última instancia, es una falsa contradicción: ¿cómo denunciar la marginalización de la discapacidad mientras se habla de la discapacidad como una experiencia negativa? La discapacidad se diferencia de otros grupos marginalizados en este sentido. Mientras no hay nada intrínsecamente negativo en ser indígena, mujer, u homosexual, la enfermedad o condición que genera el impedimento puede causar sufrimiento físico y/o mental y afectar negativamente la calidad de vida. La contradicción es falsa porque la situación de discapacidad en sí misma no da cuenta de una falla moral o el fracaso de la persona con discapacidad, sino de la reticencia del sistema por proporcionar las acomodaciones, por permitir cambios que den acceso a la persona discapacitada a la comunidad en condiciones equitativas.

La primera parte de la novela concluye con la desaparición de Adela que por entonces se había obsesionado con la casa de la calle Villarreal, una casa abandonada en el barrio donde vivían. Gaspar, Pablo y Vicky no comparten su entusiasmo con la casa. Vicky le teme, porque dice escuchar un zumbido que proviene de ella, pero nadie más puede oírlo (Enríquez, *Nuestra parte* 337). Incluso algunos adultos, como la madre de Vicky, le temen sin saber por qué: "¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagas caso" (Enríquez, *Nuestra parte* 212). A pesar de esto, la obsesión de Adela con la casa solo aumenta y finalmente, el grupo decide acompañarla.

La casa también es monstruosa e imposible: "—Es demasiado grande –dijo sin mirarlos—. La casa. Es más grande de dentro que de afuera" (Enríquez, *Nuestra parte* 339). En una de las salas, encuentran cajas con dientes, uñas y párpados humanos (Enríquez, *Nuestra parte* 340). Todos tienen miedo, menos Adela, que "se adelantaba entusiasmada, sin miedo" (Enríquez, *Nuestra parte* 339). Su comportamiento es extraño, incomprensible, hace comentarios que angustian a sus amigos y cuando estos deciden marcharse, insiste en que se queden más tiempo. Gaspar se da cuenta de que "eso no lo había dicho Adela, aunque alguien había usado su voz" (Enríquez, *Nuestra parte* 341). Tal como sucedía con su padre, Gaspar se da cuenta de que hay algo más que habla a través de su amiga, que la domina. Por entonces, ignora que Adela ha sido tocada por la Oscuridad.

Adela desaparece tras una de las puertas de la casa, luego de negarse a salir. Gaspar intenta detenerla, obligarla a irse, pero Adela se resiste violentamente. De pronto, tiene más fuerza que Gaspar que "debía ser al menos quince kilos más pesado,

que Adela y era fuerte, nadaba, sabía pelear" (Enríquez, *Nuestra parte* 342). Gaspar no logra vencerla y la muchacha escapa: "Porque no estaba peleando con ella, pensó, estaba peleando con la casa. O con el dueño de la voz" (Enríquez, *Nuestra parte* 342).

Los chicos no logran abrir la puerta tras la que desaparece su amiga. Pero la situación se vuelve aún más inexplicable cuando por fin salen y piden ayuda. La policía no solo no encuentra a Adela en la casa, sino que tampoco creen el relato de los chicos. La casa que ve la policía es una casa común y corriente: no es más grande por dentro, ni albergaba restos humanos. "Dicen que lo que vimos adentro fue una ilusión óptica. Una cosa del shock" (Enríquez, *Nuestra parte* 349). Tanto los padres de Vicky y Pablo como el tío de Gaspar creen también en esta versión e intentan explicar lo que cuentan desde lo posible: el shock, la ilusión óptica, el trauma y, en el caso de Gaspar, la patología mental.

4. La patologización de lo imposible

Otra de las perspectivas desde las que se narra la discapacidad en *Nuestra parte de noche* representa un fenómeno que Botting ya vislumbra en la literatura gótica del siglo XX, donde, en un mundo aparentemente secular[76], se evidencia la contaminación cruzada entre elementos incompatibles: el discurso científico y lo imposible (lo sobrenatural o lo que excede las categorías racionales). En el caso de *Nuestra parte de noche,* lo sobrenatural entra en el terreno de lo médico: la Oscuridad se manifiesta en la

[76] Esto es lo que la diferencia de las novelas góticas del XIX, donde el encuentro entre lo científico y lo sobrenatural ocurre en un mundo religioso, que aún cree en lo mágico. "Located in a thoroughly secular world, science signifies the oppressive domination of technological production, bureaucratic organisation and social regulation" (Botting, *Gothic* 102).

sala de operaciones y contamina el espacio de la ciencia; el poder mágico (la habilidad de comunicarse con los espíritus, de encontrar portales a otras dimensiones y de violar las leyes de la física) se confunde con la patología médica y llevan a la intervención del "discapacitado". Una joven estudiante de medicina adquiere un don sobrenatural para el diagnóstico tras visitar otra dimensión. Se trata, por un lado, de un enfrentamiento (pero también un encuentro) entre dos órdenes en apariencia opuestos, lo que provoca incomodidad, incluso miedo.

Tras la muerte de Juan, Gaspar Petersen queda al cuidado de su tío Luis, el hermano mayor de Juan que, aunque desconoce la naturaleza sobrenatural de las actividades de la Orden, sabe lo suficiente como para desconfiar de ella. Aunque no puede probarlo, Luis sospecha que la Orden tuvo algo que ver con la muerte de su madre; sabe que trafican personas y que son peligrosamente poderosos. Luis sabe que su hermano era una persona difícil, pero no llega a imaginarse el nivel de negligencia en el que había vivido Gaspar, ni lo lejos que había llegado la violencia de Juan con su hijo.

Al morir su padre, la salud mental de Gaspar se deteriora rápidamente: "El chico estaba enojado y, cuando no estaba enojado, estaba deprimido, con una depresión adulta que lo derrumbaba en la cama. No podía ir al colegio" (Enríquez, *Nuestra parte* 519). Su condición lo deja en situación de discapacidad, lo marginaliza: ya no puede acceder de la misma manera a la comunidad. Gaspar sufre intensas migrañas; pierde el control sobre sus emociones, tiene visiones y presentimientos que lo desestabilizan y le impiden funcionar.

> Gaspar gritando que veía a Adela por los rincones de la casa o al padre a su lado, en su cama. Así se despertaba el chico, abría los ojos y veía a su padre acostado, (…) a veces lo veía muerto, a veces vivo, pero siempre lo primero que pasaba cuando empezaba el día eran esos gritos y en ocasiones horas inmóvil en la cama con los ojos abiertos y las pupilas dilatadas. (Enríquez, *Nuestra parte* 524)

Luis lo lleva a terapia. El sistema médico hace lo que puede, pero en última instancia fracasa porque la etiología no es psiquiátrica, al menos no del todo. Luis tiene el presentimiento de que los médicos se equivocan, pero no puede probarlo, y Gaspar sigue empeorando:

> Gaspar le había dicho que quería morirse, que no quería vivir si estaba loco. Le habían diagnosticado esquizofrenia. Él insiste en que no está loco. Me dijeron que es normal que lo niegue […]. Pero no sé por qué, Julieta, yo le creo a él. Ya sé que es un disparate, es una criatura, cómo va a tener más razón que los médicos. Pasa que es muy racional. (Enríquez, *Nuestra parte* 520-21)

La experiencia de Gaspar, sin embargo, no puede ser entendida como racional bajo los parámetros médicos. Gaspar puede comunicarse con otras dimensiones, puede hablar con los espíritus, experimenta lo imposible. La medicina solo puede explicarlo mediante sus propias etiquetas y, por esto, Gaspar acaba encontrando un apoyo imperfecto en el mundo médico, con una terapeuta que le diagnostica trastorno de estrés postraumático y una posible epilepsia, ambas condiciones pueden causar periodos de ausencia y alucinaciones (Enríquez, *Nuestra parte* 532).

La doctora interpreta los encuentros de Gaspar con lo imposible como recuerdos reprimidos de los eventos traumáticos que vivió con la desaparición de su amiga Adela y la muerte de su padre. Sin embargo, lo que vive no son alucinaciones. Juan Petersen había marcado a Gaspar con un hechizo protector que lo protege de lugares peligrosos de quien quisiera encontrarlo[77]. "Desde que su padre lo había lastimado, la cicatriz le servía como una especie de alarma: palpitaba y le ardía cuando pasaba cerca de ciertas casas" (Enríquez, *Nuestra parte* 540). Las visitas de Adela y su padre tampoco eran alucinaciones. Gaspar, al igual que su padre, es un médium: puede contactar a la Oscuridad, con el Otro Lugar, y ver a los muertos.

Sin embargo, Gaspar también sufre las secuelas psicológicas del maltrato de su padre, lo que coincide con el diagnóstico de trastorno de estrés postraumático. Por esta razón, Gaspar se encuentra con un pie en cada lugar y sufre de una patología fantástica: se encuentra atrapado entre las explicaciones lógico-racionales y las sobrenaturales, que lo mantienen en un vaivén entre dos órdenes. "Gaspar fingía ignorancia, pero los escuchaba hablar [a los médicos]. Y pensaba que a lo mejor tenían razón" (Enríquez, *Nuestra parte* 540). En efecto, la terapia de su psicóloga lo ayuda, al menos en parte: le permite volver a tener una vida relativamente normal. Sin embargo, las visiones no se

[77] La novela también incluye una crónica ficticia, donde una periodista, Olga Gallardo, descubre la conexión entre Betty Bradford y los guerrilleros desaparecidos en Misiones, entre los que está el padre de Adela. Betty acaba contándole parte de la verdad sobre cómo Adela perdió el brazo y los orígenes de Gaspar. Cuando la periodista intenta encontrarlo para pedirle una entrevista, es incapaz de encontrar la casa. "No pude encontrar la casa. No estoy diciendo que me perdiese […]. Todos me indicaban el mismo camino, sencillo. Pero, cuando tomaba la calle 6, los números no coincidían" (Enríquez, *Nuestra parte* 513). Años después, la novia de Gaspar encuentra la crónica. Tras escribirla, la salud mental de la periodista se deterioró y acabó suicidándose: "al final, era una sombra. Se obsesionó con ese caso que va a leer" (Enríquez, *Nuestra parte* 625).

detienen, ni siquiera con el tratamiento farmacológico. Los médicos le dicen que debió haber sufrido una lesión cerebral en el accidente automovilístico que sufrió hace unos años, lo que puede causar epilepsia. "Nunca le habían encontrado de forma definitiva los signos de la epilepsia o de una lesión cerebral. Los estudios siempre eran dudosos, interpretables" (Enríquez, *Nuestra parte* 574). Con el tiempo, Gaspar comienza a aceptar que no tiene alucinaciones, que lo que siente y experimenta es real. Aunque Juan oculta a Gaspar la existencia de la Orden, Gaspar ya ha tenido encuentros sobrenaturales. De pequeño podía ver espíritus y sabe que su padre puede hacerlo, que su padre puede contactarse con otros planos. Quizás por esta razón, a Gaspar le resulta más fácil aceptar la convivencia entre dos planos, la existencia de lo que para otros es imposible.

La actitud de Gaspar se opone a la de su amiga Vicky, "la doctora, la racional" (Enríquez, *Nuestra parte* 574). Vicky es uno de los personajes que representa el mundo médico en la novela y su actitud hacia lo sobrenatural refleja las actitudes del mundo médico frente a lo que no puede racionalizar, a lo que no puede reducir a sus categorías. Al igual que Gaspar y Pablo[78], Vicky también sufre las consecuencias de su visita al Otro Lugar: tiene un don inexplicable para el diagnóstico, que le permite saber intuitivamente lo que les pasa a sus pacientes sin siquiera examinarlos. "A lo mejor la casa le había dado esta habilidad. A veces pensaba que era un agradecimiento por entregarle a Adela" (Enríquez, *Nuestra parte* 583). Vicky sabe que su don "venía de un

[78] Gaspar ya cuenta con habilidades sobrenaturales al principio de la novela, por lo que su contacto con el Otro Lugar solo vuelve a permitirle acceder a esos espacios que se manifiestan como alucinaciones. Pablo y Vicky, sin embargo, también comienzan a tener experiencias inexplicables tras la desaparición de Adela.

lugar irracional" (Enríquez, *Nuestra parte* 583) pero, aun así, intenta racionalizar lo que ella y sus amigos viven desde la desaparición de Adela. Aunque sabe que Gaspar "no está loco" (Enríquez, *Nuestra parte* 528) y tampoco cuestiona las experiencias de Pablo que, desde entonces, es asediado por una mano fantasma que lo toca en la oscuridad, Vicky intenta explicar lo sucedido en términos racionales. No logra explicar la desaparición de Adela ni su nueva habilidad para el diagnóstico, pero lo intenta con la condición de Gaspar, con otras de las experiencias imposibles que Pablo y ella han tenido tras su visita a la casa abandonada. Da la razón al neurólogo de Gaspar, a su diagnóstico de epilepsia, y se enfada con él por no tomar los medicamentos, incluso cuando no funcionan.

> —Tomá la medicación. No es joda esto.
>
> —Justo ahora la estoy tomando. Y resulta que es peor. Hacía mucho que no la veía a Adela. El otro día viajé con ella en el ascensor. Me puteaba, no tenía dientes. Además, ¿cómo se explica lo que les pasa a ustedes? Vos decís que escuchás voces cuando no hay luz. A Pablo lo agarra una mano, la siente. La epilepsia no es contagiosa.
>
> —Lo nuestro puede ser sugestión. Trauma. (Enríquez, *Nuestra parte* 605).

Mientras Juan y Gaspar Petersen consiguen aceptar la convivencia entre dos órdenes de realidad, otros personajes, como Vicky, son incapaces de aceptar la posibilidad de existencia de lo imposible, e intentan explicar lo que sucede desde categorías racionales, en este caso, las del discurso médico-científico. Para el sistema médico, lo sobrenatural es, en sí mismo, monstruoso: no cabe dentro de sus parámetros,

de su marco conceptual; queda fuera de la ley. Lo que no se diagnostica no puede ser tratado, normalizado. La condición de Gaspar no puede explicarse desde el discurso médico, porque sus categorías no pueden explicar lo imposible. En el discurso científico, lo sobrenatural no puede categorizarse ni definirse, porque no existe. El sistema médico no puede rehabilitar a Gaspar por completo porque sus métodos son incapaces de nombrar lo que realmente ocurre y, aunque pudieran, serían inútiles frente al poder monstruoso de la Oscuridad.

En *Nuestra parte de noche*, la discapacidad es otra de las categorías que participan de la conformación de una narrativa gótica que aprovecha los miedos y ansiedades de la sociedad para dar forma a los monstruos a los que teme. La representación de la discapacidad adquiere una dimensión política al revelar la manera en que la sociedad mira la discapacidad: la manera en que la enfermedad se vuelve monstruosa, la diferencia corporal amenazante. En la novela, la discapacidad invoca al monstruo. La Oscuridad mutila y vuelve discapacitados a los miembros de la Orden, trastoca la mente de quienes entran en contacto con ella e invade el espacio médico que intenta inútilmente entenderla desde categorías que no pueden nombrarla. La Orden intenta controlar los cuerpos y las vidas de sus adeptos al celebrar la mutilación sufrida por la Oscuridad y presenta un discurso que deifica la discapacidad para ocultar la explotación de sus miembros. Por su lado, el sistema médico intenta interpretar y diagnosticar experiencias imposibles y reducirlas a categorías interpretables por su discurso, que no puede imaginarlas. La ciencia y lo sobrenatural conviven; la medicina

no puede rehabilitar a Gaspar por completo porque sus métodos son inútiles frente a la inconmensurabilidad de lo imposible.

Capítulo 5. Conclusiones

Desde sus orígenes, la literatura gótica ha explorado lo imposible, lo prohibido; aquello que revela los límites de nuestro entendimiento, de lo racional. Al contrario de lo que pudiera pensarse, la literatura gótica también es política porque da forma a los miedos ocultos de nuestra cultura y nombra y retrata aquello que, por lo general, solo acecha en las sombras, por donde uno preferiría no mirar. Es lo no dicho, no visto. Es así cómo nacen sus monstruos: de las ansiedades que usualmente ignoramos, o las que preferiríamos no ver: de lo insoportable, lo que nos horroriza, lo abyecto.

La narrativa gótica de Mariana Enríquez forma parte de una tradición gótica que se ha vuelto global. Resulta imposible ignorar la influencia de la tradición anglosajona y estadounidense, donde el gótico ha pasado a formar parte de la cultura urbana y ha dado forma a un sinfín de proyectos artísticos: desde la literatura decimonónica hasta la novela gráfica, el cine y la música alternativa. A pesar de que la literatura argentina cuenta con una larga tradición de literatura no mimética y, también, gótica, esta última se ha limitado a la cuentística. En este contexto, la novela *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez abre el camino para la inauguración de una tradición de novela gótica, o un nuevo gótico argentino.

Para hablar de política en la literatura latinoamericana, no se puede olvidar que Latinoamérica fundó sus naciones y dio forma a sus identidades de la mano de la literatura. Sin embargo, también hay que preguntarnos qué esperamos de una literatura política. ¿Es una literatura alegórica? ¿Tiene la literatura un deber social? En tiempos

donde la censura literaria vuelve a ser un problema, estas preguntas se vuelven más relevantes que nunca. Una posible respuesta es la que entrega Jacques Rancière al proponer que "no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte" (*Política de la literatura* 9). La literatura es política en el momento en que sus estructuras revelan nuestra manera de ver el mundo, evidencian una forma de leer la realidad.

La narrativa gótica de Enríquez nos enfrenta al lado monstruoso de la historia reciente de Argentina. Lo hace, por ejemplo, revisitando su historia, como se analizó en el segundo capítulo, donde la aparición del fantasma, figura emblemática del gótico, hace visible lo que había sido invisibilizado durante la dictadura militar. Los detenidos desaparecidos se transforman en espíritus atormentados. Uno de ellos hace una aparición imposible y terrorífica en el cuento "Cuando hablábamos por los muertos" donde un grupo de chicas adolescentes habla de los desaparecidos entre susurros y los invocan con una tabla de ouija. El fantasma mantiene viva la memoria en cuanto se resiste a ser olvidado y personifica el trauma histórico que permanece, incluso cuando no lo nombran. En *Nuestra parte de noche*, la ciudad de Buenos Aires se llena de fantasmas tras el golpe de estado. Amenazan con enloquecer a un médium que ve muertos por todas partes y es testigo de la violencia que el gobierno argentino infligió sobre sus ciudadanos, torturando, secuestrando, desapareciendo y también robando a sus niños. Los fantasmas nos enfrentan a los horrores de una nación que actúa al margen de la ley y se torna monstruosa.

En *Nuestra parte de noche*, el género gótico se alimenta de las ansiedades y miedos de la sociedad argentina. Los monstruos marginales de la novela encarnan dichos miedos y ansiedades, que, como se revisó en el tercer capítulo, cuestionan la oposición civilización/barbarie, la desmienten. Todo monstruo es marginal: su existencia misma está fuera del marco de la ley, transgrede las normas sociales o lo que creemos posible. Al revelarse la monstruosidad de las instituciones modernas, su discurso se desarma. La Orden funciona como alegoría abyecta de una elite dominante argentina que actúa fuera del marco de la ley; de una institucionalidad que impone la ley a la vez que la quebranta y la ignora. La sociedad crea a sus propios monstruos, y su opresión sustenta su proyecto. Los médiums de la Orden se vuelven meros instrumentos, un medio descartable para invocar a la Oscuridad. Se les esclaviza, se sacrifica su salud y su vida en el nombre del progreso, de la inmortalidad que, dicen, les ha prometido el dios oscuro. Otros miembros de la Orden se escudan en el discurso religioso para satisfacer sus sádicas inclinaciones: Mercedes Bradford secuestra a niños indígenas y los deforma y los transforma en invunches, en monstruos abyectos más vulnerables que peligrosos, enjaulados en una mazmorra subterránea. Mercedes enferma a sus enemigos, mata a su propia hija y mutila por placer. Su poder la vuelve intocable, por sobre la ley. Es también una villana abyecta, monstruosa.

Los miedos y ansiedades sociales en torno a la discapacidad, a la diferencia física o mental, también toman la forma del monstruo. En el cuarto capítulo, se discutieron las maneras en que se representa la discapacidad en *Nuestra parte de noche.* En los estudios de la discapacidad en Argentina, académicas como Paula Danel y Gildas Brégain dan

cuenta de la marginalización de la discapacidad en Argentina. La discapacidad, como la raza, es leída mediante la oposición civilización/barbarie: se confunden discapacidad con criminalidad y se teme al "lisiado no apto" (Brégain s/p) que resiente al estado y no aporta económicamente a la sociedad. Tanto Juan Petersen como Adela Fernández dan forma a monstruos que se alimentan de los miedos sociales en torno a la discapacidad. La enfermedad de Juan lo vuelve poderoso porque le permite invocar a la Oscuridad, pero, a la vez, lo necesita enfermo, cerca de la muerte. Juan crece al margen de la sociedad: es vendido por sus padres, educado según los intereses de la Orden y, aunque quisiera, no puede abandonarla. Es pobre y no puede trabajar. La Oscuridad enloquece a Juan, lo vuelve volátil, una suerte de Dr. Jekyll y Mr. Hyde: intenta proteger a su hijo y dedica su vida a salvarlo de la Orden, a la vez que lo maltrata física y psicológicamente. Adela Fernández sufre las burlas e insultos de los otros niños que la señalan por su diferencia física. Adela se vuelve monstruosa cuando se niega a negociar su identidad y aliviar la incomodidad de quienes reparan en su diferencia: se rebela contra quienes la acosan y les restriega su muñón, los obliga a enfrentarse con lo que temen y los lleva al borde de las lágrimas. Es la Oscuridad quien mutila a Adela y la marca; la vuelve el "milagro negro" (Enríquez, *Nuestra parte* 154). Para la Orden, Adela ha sido tocada por los dioses. La secta glorifica la discapacidad cuando es el resultado del encuentro con su dios, un monstruo salvaje que devora todo lo que toca. El discurso de la Orden, sin embargo, es en realidad una alternativa abyecta, corrupta. La Orden adoctrina a sus adeptos para volverlos partícipes de la mutilación de sus cuerpos para

que se sacrifiquen gustosamente y alimenten un dios que en realidad es solo bestia, monstruo.

En resumen, esta tesis se propuso estudiar la intersección entre literatura y política en el uso del modo y género gótico en la narrativa de Mariana Enríquez. El género gótico, como ya se ha mencionado, es un género subversivo que transgrede las normas y representa a lo imposible, lo que no puede o no debe ser nombrado. En la obra de Mariana Enríquez, el gótico se alimenta de los miedos de la sociedad argentina que dan forma a los fantasmas que penan las calles de Buenos Aires y a los monstruos marginales que nacen de la violencia y la negligencia del estado. El gótico también revela el miedo que provoca el cuerpo discapacitado que se vuelve monstruoso y amenazante. El gótico de Enríquez da cuenta de una Argentina monstruosa, donde la civilización y la barbarie son una sola, conviven y se confunden. El gótico no busca la justicia social porque necesita de los monstruos y de lo prohibido; necesita de los horrores que permanecen en las sombras, de los que no se puede hablar. A la vez, el gótico cuestiona nuestra realidad: nos enfrenta a lo que creemos imposible, impensable; a lo tabú. Nos obliga a ser testigos de lo que suele permanecer en los márgenes y al nombrarlo, da un lugar a aquellas marginalidades en el reparto de lo sensible y adquiere una dimensión política.

Bibliografía

Abraham, Carlos. "Las literaturas de lo insólito: una tipología". *Revista iberoamericana*, vol. LXXXII, núms. 259–260, 2017, pp. 283-304.

Laura, Aguirre, and Bradford Maia. "Lo fantástico Como Práctica Cultural En La Narrativa Argentina." *Congreso de La Asociación Argentina de Sociología. Encuentro Pre-Alas Chaco.*, editado por Itatí Palermo Alicia and Pérez Ana María, Complot, 2014.

Álvarez, Ignacio. "Todos contra Jameson: los alcances de la alegoría nacional y su valor para la lectura de dos novelas chilenas recientes". *XIII Congreso internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios*, 2004, pp. 1-8.

Anastasiou, D., y J. M. Kauffman. "The Social Model of Disability: Dichotomy between Impairment and Disability". *Journal of Medicine and Philosophy*, vol. 38, nº 4, agosto, 2013, pp. 441–59. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.1093/jmp/jht026.

Antebi, Susan, y Beth E. Jörgensen, editores. *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*.

Ayram, Carlos. "In the Name of Darkness: In the Name of Darkness: Coloniality and Disability in Mariana Enríquez's Nuestra parte de noche." *Growing up in Latin America: Child and Youth Agency in Contemporary Popular Culture*, editado por Marco Ramírez Rojas, Lexington Books, 2022, pp. 193–210.

Bizzarri, Gabriele. "El sello del (2)666: orden global y revenants periféricos en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez". *Orillas: rivista d'ispanistica,* vol. 11, 2022, pp. 11–27.

Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.

---. "Horror". *The Handbook to Gothic Literature*, editado por Marie Mulvey-Roberts, Macmillan P, 1998, pp. ¿?-¿?.

Brégain, Gildas. "Historiar los derechos a la rehabilitación integral de las personas con discapacidad en Argentina (1946-1974)." ResearchGate, enero 2012, www.researchgate.net/publication/284032868_Historiar_los_derechos_a_la_rehabilitacion_integral_de_las_personas_con_discapacidad_en_Argentina_1946-1974. Accedido 5 de abril, 2023.

Brescia, Pablo. "Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández". *Orillas*, núm. 9, 2020, pp. 133–51.

Casanova-Vizcaíno, Sandra. "Sombras nada más: el gótico en Latinoamérica y el Caribe". *Badevec*, vol. 3, núm. 6, pp. 127–37.

Castillo, Abelardo. "Ir a la montaña o hacer que venga". *El grillo de papel*, núm. 3, 1960, pp. 10-11.

Cohen, Jeffrey Jerome, editor. *Monster Theory: Reading Culture*. U of Minnesota P, 1996.

Coleman, Lerita M. "Stigma". *The Disability Studies Reader*, editado por Lennard J Davis, Routledge, 2006, pp. 141–52.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca Más: Informe de La Comisión Nacional Sobre La Desaparición de Personas*. Eudeba, 2011.

Cortázar, Julio. "Notas sobre el gótico en el Río de la Plata". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25, 1975, pp. 145–51.

Crow, Liz. "Including All of Our Lives: Renewing the Social Model of Disability". *ResearchGate*, enero, 1996, https://www.researchgate.net/publication/246453360_Including_All_of_Our_Lives_Renewing_the_Social_Model_of_Disability/link/572e16e108aeb1c73d12936e/download. Accedido 27 de febrero, 2023.

Danel, Paula Mara. "Discapacidad y matriz colonial: el caso de las políticas de discapacidad en Argentina". *Estudios críticos de la discapacidad: una polifonía desde América Latina*, editado por Alexander Yarza de los Ríos et al., CLACSO, 2019, pp. 75–100.

Davis, Oliver. *Jacques Rancière*. Polity P, 2010.

Delfino, Andrea. "La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad". *Universitas Humanística*, núm. 74, 2012, pp. 17–34.

Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

Enríquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama, 2009.

---. *Nuestra parte de noche*. Vintage Español, 2019.

Ferrada Alarcón, Ricardo. "Variaciones críticas de lo fantástico y espectral en 'Cuando hablábamos con los muertos' de Mariana Enríquez". *Nueva revista del pacífico*, núm. 76, pp. 88–110.

Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater, 2019.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Traducido por Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Ipswich, 1982.

Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Librodot, 1919.

Gallego Cuiñas, Ana. "El feminismo gótico de Mariana Enríquez" *Latin American Literature Today, núm. 14, 2020*.

Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Colombia UP, 2017.

Gasparini, Sandra. "Casas y memorias: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea". *XXVI Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA),* 2014, pp. 1-13.

Goicochea, Andrea. "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez". *Lindes*, núm. 15, 2018.

Holmes, Martha Stoddard. "Disability." The Encyclopedia of the Gothic, editado por William Hughes et al., Wiley Blackwell, 2012, pp. 403–9.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen, 1981.

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, nº 15, 1986, pp. 65-88, https://www.jstor.org/stable/466493.

King, Stephen. *Danza macabra*. Valdemar, 2016.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores, 2004.

Leandro-Hernández, Lucía. "Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos de los muertos» de Mariana Enríquez". *Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, núm. 2, 2018, pp. 145–64.

Link, David. *Clases: literatura y disidencia*. Grupo Editorial Norma, 2005.

Llurba, Ana. "Escritoras y nigromantes: nuevo gótico latinoamericano." *El país*, 30 oct. 2020, elpais.com/babelia/2020-10-30/escritoras-y-nigromantes-nuevo-gotico-hispanoamericano.html. El País. Accedido 27 de febrero, 2023.

López Martín, Lola. *Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina*. Editado por Universidad Carlos III, 2008.

Lovecraft, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. Read & Co., 2020.

Mackey, Allison. "Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense". *Revista CS*, núm. 36, marzo, 2022, pp. 247–87.

Mitchell, David T., y Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourses*. U of Michigan P, 2000.

Montaldo, Graciela. "Modernity and Modernization: The Geopolitical Relocation of Latin America". *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*, editado por Yolanda Martínez-San Miguel et al., Palgrave Macmillan, 2016, pp. 153–65.

Negroni, María. *Galería fantástica.* Siglo XX, 2009.

Niéspolo, Matías. "Mariana Enríquez: 'El terror siempre es político'". *El Mundo*, 2 de agosto, 2017,

https://www.elmundo.es/cataluna/2017/02/08/589b76ffca47413c2c8b462d.html.

Ordiz, Inés. "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica". *Badebec*, vol. 3, núm. 6, 2014, pp. 138–68.

Pellicer, Rosa. "Notas sobre literatura fantástica rioplatense (del terror a lo extraño)". *Cuaderos de investigación filológica*, núm. 11, 1985, pp. 31–58.

Punter, David. *The Literature of Terror,* vol. *1*. Longman, 1996.

Punter, David. *The Literature of Terror,* vol. *2*. Longman, 1996.

Quayson, Ato. *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. Columbia UP, 2007.

Quijano, Aníbal. *Notas sobre el concepto de marginalidad social*. Naciones Unidas Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), 2014, https://EconPapers.repec.org/RePEc:ecr:col093:33553.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.

Ramírez, Noelia. "Mariana Enríquez: 'Cualquier horror real es igual o más terrorífico que cualquier cosa que podamos imaginar'". *El País*, 24 de septiembre, de 2020.

Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Capital Intelectual, 2011.

---. *El reparto de lo sensible*. Prometeo Libros, 2014.

---. "Política de la ficción". *Literatura y política*, editado por Azucena González Blanco, De Gruyter, 2019, pp. 25-36.

---. *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, 2017.

Rioseco, Marcelo. "*Nuestra parte de noche*: leyendo a Mariana Enríquez y los problemas de lo político". *Latin American Literature Today*, vol. 1, núm. 14, 2020.

Roas, David. "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación". *Revista de literatura*, vol. LXXXI, núm. 161, 2019, pp. 29–56.

---. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2011.

Sánchez Rodríguez, Lisbeth, y Roberto Fernández Naranjo. "Marginalidad y cultura en el contexto local. Un análisis desde los estudios culturales". *Didasc@lia: Didáctica y Educación*, vol. VI, núm. 5, 2015, pp. 81–90.

Santos, Elena. "*Nuestra parte de noche*, Mariana Enríquez". *Guaraguao*, vol. 26, núm. 69, 2022, pp. 185–88. JSTOR.

Sarlo, Beatriz. *Clases de literatura argentina*. Siglo XXI, 2022.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, o, Civilización y barbarie*. Biblioteca del Congreso Nacional, 2015.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Methuen, 1986.

Seifert, Marcos. "El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en 'Tela de araña' de Mariana Enríquez". *Cuadernos del CILHA*, núm. 34, 2021, pp. 1–21.

Semilla Durán, María Angélica. "Fantasmas: el eterno retorno y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez". *REVELL: Revista de estudos literários da UEMS*, vol. 3, núm. 20, 2018, pp. 261–78.

Spooner, Catherine, y Emma McEvoy. "Introduction". *The Routledge Companion to Gothic*, editado por Catherine Spooner y Emma McEvoy, 1ª ed., Routledge, 2007, pp. 1–3.

Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros." *Teoría de los géneros literarios*, editado por Miguel Ángel Garrido Gallardo, Arco Libros, 1988, pp. 31–48.

---. *Introducción a la literatura fantástica*. Editado por Premia, traducido por Silvia Delpy, PREMIA, 1981.

UNESCO. *Operación Cóndor: 40 Años Después*. Titivillius, 2015.

Warwick, Alexandra. "Victorian Gothic". *The Routledge Companion to Gothic*, editado por Catherine Spooner y Emma McEvoy, Routledge, 2007, pp. 29–37.

Yelovich, Israel. "El terror social. Vindicación de un género 'menor': ecocrítica y ecofeminismo en 'Bajo el agua negra' y 'Las cosas que perdimos en el fuego' de Mariana Enríquez". *Qvadrata*, vol. 2, núm. 3, febrero, 2021, pp. 143–55.

Youkee, Mat. "Gothic Becomes Latin America's Go-to Genre as Writers Turn to the Dark Side." The Guardian, 31 Oct. 2021, www.theguardian.com/books/2021/oct/31/latin-american-literature-gothic-genre-books. Accedido 3 de agosto, 2022.

Zangrandi, Marcos. *Territorios de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. NJ Editor, 2019.

Zapata, Isabel. "Las voladoras. Mónica Ojeda. El conjuro del lenguaje." *Revista de la Universidad de México*, núm. diciembre, 2020, pp. 158–61.