PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

"Santísimas brujas": Religiosidad popular en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica, que presenta:

Geri Paola Suxe Reyes

Asesora:

Dra. María Cecilia Esparza Arana

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, María Cecilia Esparza Arana, docente de la Facultad de la Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada:

"Santísimas brujas: religiosidad popular en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez" de la autora Geri Paola Suxe Reyes, dejo constancia de lo siguiente:

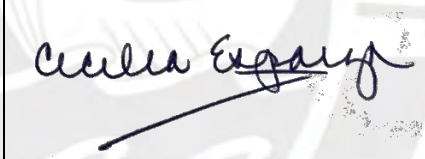
- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 21%.

  Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 02/06/2025

- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis o trabajo de suficiencia profesional, y no se advierte indicios de plagio.

- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 4 de junio de 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Esparza Arana, María Cecilia	
DNI: 07784793	Firma
ORCID: orcid.org/0000-0001-6930-609X	

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi familia, especialmente a mis padres, por apoyarme incondicionalmente en esta carrera y creer en mí incluso cuando yo misma dudaba. A Mamá Fide y tías, por sus consejos, su paciencia y por recordarme siempre lo importante que es perseguir lo que a uno le apasiona.

A mis amigos, que estuvieron ahí en cada etapa de este proceso. A Fiorella, por acompañarme día a día, escuchar mis quejas, celebrar mis pequeños avances y mantenerme cuerda cuando el estrés parecía demasiado. A Lucía mi compañera de batalla, con quien compartí ideas, desvelos y muchas locuras que nos llevaron a lo que hoy somos. A Mirella, que aunque lejos, siempre encontró la manera de darme ánimos cuando más los necesitaba.

A Haru, mi pequeña hámster, que sin saberlo se convirtió en mi compañera de estudio, haciendo las noches de escritura menos solitarias con sus ruiditos y carreras en la rueda.

A mis profesoras, que me guiaron más allá de sus obligaciones. En especial a mi asesora, Cecilia Esparza, por su paciencia infinita, por creer en este proyecto incluso cuando yo vacilaba, y por ayudarme a darle forma a ideas que al principio eran confusas. Su apoyo fue fundamental para llegar hasta aquí.

A Mariana Enriquez, cuya obra no solo inspiró esta investigación, sino que me mostró cómo la literatura puede ser una herramienta poderosa para hablar de lo que duele, de lo que se calla, de lo que necesita ser dicho.

Y finalmente, a mi aquelarre: a las brujas de ayer que encendieron antorchas en la oscuridad y a las de hoy que seguimos escribiendo nuevos hechizos con tinta rebelde. Esta tesis es mi ofrenda al fuego que compartimos; ese que nadie pudo, ni podrá extinguir. Porque juntas somos más fuertes que todos aquellos que buscan silenciarnos. Esto es por nosotras.

Resumen

Esta investigación analiza la obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez, examinando cómo su narrativa reinventa el gótico tradicional al trasladarlo al contexto urbano y postdictatorial argentino, utilizando la religiosidad popular como eje de crítica política. El objeto de estudio se centra en seis cuentos del libro, donde lo sobrenatural —brujas, santos marginales, fantasmas— funciona como dispositivo para denunciar violencias estructurales: la exclusión neoliberal, el patriarcado y los traumas históricos de la dictadura. La hipótesis principal sostiene que Enriquez actualiza el gótico al fusionarlo con prácticas religiosas populares, transformándolo en un lenguaje de resistencia que confronta los mandatos sociales, visibiliza a grupos marginalizados (mujeres, pobres, LGBTQ+) y recupera memorias silenciadas. Metodológicamente, se emplea el *close reading* para explorar la representación de la religiosidad en los relatos, vinculándola con teorías de género (Federici, Segato), lo abyecto (Kristeva, Silva Santisteban) y estudios sobre memoria (Hirsch), en diálogo con la realidad sociohistórica argentina. La investigación demuestra que las protagonistas —mujeres transgresoras asociadas a saberes ocultos— se apropian de rituales y figuras como San La Muerte o el Gauchito Gil para desafiar las instituciones hegemónicas (Estado, Iglesia), subvirtiendo así las dicotomías civilización/barbarie. Su aporte radica en articular tres dimensiones que usualmente han sido analizadas por separado: el gótico como estética política, la agencia femenina a través de lo religioso-popular y la memoria histórica, revelando cómo Enriquez convierte el horror en un mecanismo para interpelar las violencias del neoliberalismo y la impunidad. Este enfoque innovador posiciona su obra como parte de un movimiento literario latinoamericano que resignifica el terror para criticar las opresiones contemporáneas.

Palabras clave: Gótico contemporáneo, religiosidad popular, postdictadura argentina, brujas y politicas, gotico femenino, marginalidad urbana.

Índice

Introducción 1

Capítulo 1. “El muerto espera soñando”: nuevos cultos en la ciudad 13

1.1 “La condesa morbosa”: atracción y obsesión por el otro 15

1.2 La ciudad degradada y el río sucio: Repulsión y monstruosidad. 20

1.3 Nuevos santos: La herencia de Lovecraft y Stephen King 24

Capítulo 2. “Mujeres ardientes”: La llegada de las brujas modernas 30

2.1 “Tu cuerpo en el fuego”: Belleza femenina y violencia de género 33

2.2 Bienvenida al aquelarre: “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar” 39

2.3 Los hilos de Circe: espacios y rituales sobrenaturales 43

Capítulo 3. “Los huesos olvidados”: los fantasmas de la dictadura 50

3.1 “Tati 1975”: Rituales y restos humanos 52

3.2 ¿Dónde están los que faltan?: El gótico y la memoria de la postdictadura 57

3.3 Desenterrando las memorias: la mujer y el fantasma 62

Conclusiones 68

Bibliografía 73

Introducción

El gótico contemporáneo ha resurgido con fuerza en el siglo XXI como un espejo deformante de nuestras crisis modernas, desplazando sus escenarios de castillos medievales a las periferias urbanas donde se agudizan las desigualdades. Este renacimiento del género no es casual: en una era marcada por la precarización global, la violencia sistémica y el colapso de las instituciones, el gótico ofrece el lenguaje perfecto para explorar los monstruos reales que acechan en nuestras sociedades: la exclusión, el fracaso del Estado y las heridas históricas sin sanar. Las autoras contemporáneas, particularmente en América Latina, han reconocido en este género la herramienta ideal para criticar las estructuras de poder. Los fantasmas ya no son espectros de nobles olvidados, sino los desaparecidos por las dictaduras; los castillos en ruinas son ahora villas miseria donde el Estado abdica su responsabilidad; y las heroínas no son damiselas en peligro, sino mujeres burguesas cuya incursión en estos territorios revela su propia complicidad con el sistema. Mariana Enriquez emerge como voz fundamental de este movimiento con *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), obra que trasciende el entretenimiento para convertirse en un artefacto de denuncia política. Sus relatos ubican lo sobrenatural en los márgenes de Buenos Aires, donde lo fantástico se entrelaza con la desigualdad económica, la violencia de género y los traumas históricos que Argentina aún no logra superar. Al trasladar sus convenciones a contextos urbanos contemporáneos, escritoras como Enriquez demuestran que el verdadero horror no está en lo sobrenatural, sino en las estructuras que condenan a millones a vivir en sus propias pesadillas. Por este motivo la crítica actual considera a Mariana Enriquez como la principal representante del gótico argentino.

La narrativa gótica de Mariana Enríquez reinventa el género al otorgar protagonismo a mujeres que desafían radicalmente los mandatos patriarcales. Sus personajes femeninos —transgresores, violentos, monstruosos— encarnan las preocupaciones urgentes de la mujer contemporánea: maternidades fallidas, relaciones abusivas, cuerpos disidentes y juventudes fracturadas. Esta propuesta literaria se inscribe claramente en la tradición del *female gothic* que Ellen Moers definió en 1976 como "un género narrativo contestatario y políticamente subversivo que articulaba la insatisfacción femenina con las estructuras patriarcales" (Wallace y Smith, 2), y que autoras como Radcliffe, Shelley y Brontë establecieron como vehículo para expresar los temores de la domesticidad femenina.

Enríquez no se limita a criticar las estructuras de género: su verdadera innovación reside en trasplantar los recursos del gótico tradicional —lo sobrenatural, lo sagrado, lo monstruoso— al suelo latinoamericano. Santos marginales, brujas contemporáneas y rituales paganos se convierten en sus relatos en dispositivos políticos para denunciar la violencia estructural. Esta reinvención del gótico no es un fenómeno aislado: forma parte de un movimiento literario encabezado por autoras como Samantha Schweblin, Monica Ojeda, Fernanda Melchor, Michelle Roche Rodriguez y Giovanna Rivero, que han convertido la religiosidad popular en un espejo de las tensiones sociales. En el caso de Enríquez, estas prácticas alternativas revelan la fractura de una Argentina dividida entre la modernidad neoliberal y las comunidades abandonadas por el Estado, un abismo que sus protagonistas exploran hasta descubrir que los límites entre ambos mundos son más porosos de lo que parecen.

El genio de Enríquez reside precisamente en su capacidad para subvertir las convenciones góticas. Mientras el género tradicional se desarrollaba en castillos medievales con heroínas perseguidas por villanos aristocráticos (Botting, 2), sus relatos transcurren en una Buenos Aires posdictatorial donde los verdaderos fantasmas son los excluidos del sistema neoliberal. Sus personajes decadentes —ni héroes ni villanos, sino víctimas de un orden social que los ha despojado de humanidad—encarnan los traumas colectivos a través de prácticas religiosas marginales. Así, el gótico en Enríquez alcanza su máxima potencia política: al nombrar lo innombrable —la pobreza, la violencia de Estado, la exclusión— convierte la literatura en un acto de resistencia contra los discursos oficiales que intentan ocultar estas realidades incómodas.

Tomando en cuenta esto, argumentaré que Mariana Enríquez actualiza el gótico tradicional y lo traslada a la sociedad argentina contemporánea, utilizando la religiosidad popular como un mecanismo central para cuestionar los mandatos sociales que excluyen a grupos marginales (pobres, mujeres transgresoras, LGBTQ+, etc.) y para confrontar el olvido de un pasado violento. En sus obras, la religiosidad popular emerge como una forma de resistencia cultural que desafía las lógicas impuestas por instituciones como el Estado y la Iglesia católica. A través de figuras sobrenaturales —cadáveres que regresan, niños desaparecidos, brujas y fantasmas de la dictadura—, Enríquez revela las grietas de una sociedad neoliberal que intenta ocultar su historia de exclusión, convirtiendo lo popular en un vehículo para recuperar memorias silenciadas y dar voz a los marginados. Las protagonistas, mujeres transgresoras que no encajan en los ideales tradicionales de

feminidad, son fundamentales en este proceso. Herederas de una historia de persecución (como la caza de brujas) y vinculadas a saberes sobrenaturales, estas mujeres habitan espacios liminales —villas miserias, barrios de Corrientes, fronteras y hosterías—, donde lo sobrenatural se manifiesta como una fuerza disruptiva. Al apropiarse de la religiosidad popular, ellas se convierten en agentes activos que desafían las estructuras de poder, redefinen su lugar en el mundo y difuminan los límites entre civilización y barbarie. De este modo, Enríquez no solo actualiza el gótico tradicional, sino que también lo transforma en una herramienta crítica para reflexionar sobre la identidad, la memoria y la exclusión en la Argentina contemporánea, reivindicando la religiosidad popular como un espacio de empoderamiento y resistencia.

Para comprobar la hipótesis que sostengo analizaré una selección de seis cuentos del libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) que representan la religiosidad popular como un espacio de denuncia, resistencia y cuestionamiento de mandatos sociales: “El chico sucio”, “Bajo el agua negra”, “Tela de araña”, “Las cosas que perdimos en el fuego”, “Nada de carne sobre nosotras” y “La hostería”. La metodología que emplearé será la del “*close reading*” para analizar la representación de la religiosidad popular en cada cuento, manteniendo un enfoque que relacione el gótico con la realidad socio histórica argentina.

La crítica contemporánea ha abordado la obra de Mariana Enriquez desde múltiples perspectivas, revelando la riqueza polisémica de su narrativa. Si bien los estudios sobre sus novelas y cuentos presentan enfoques diversos, pueden identificarse tres líneas interpretativas predominantes. La primera —y quizá más fecunda— examina cómo su literatura denuncia la violencia de género y subvierte los mandatos tradicionales que oprimen a la mujer, particularmente en su rol de madre y esposa. Como señala Claudia Quiñones Gámez, "el terror en Enriquez emerge de lo cotidiano, vinculando experiencias domésticas como la maternidad con cuestiones políticas más amplias" (Quiñones 2022), proponiendo así una destrucción radical de los patrones de género que le permite forjar una identidad literaria única. Este debate se intensifica en los análisis del emblemático cuento "Las cosas que perdimos en el fuego", donde la crítica se divide respecto a la posibilidad real de empoderamiento femenino. Vanessa Rodríguez defiende que existe una auténtica reapropiación del cuerpo como acto de resistencia. Por el contrario, Laura Sánchez cuestiona esta lectura, sosteniendo que las protagonistas en realidad permanecen atrapadas en una ilusión de libertad que enmascara nuevas formas de opresión. Esta tensión interpretativa revela precisamente la complejidad de la propuesta feminista en

Enriquez, que evade respuestas simplistas para sumergirnos en las contradicciones del sujeto femenino en sociedades patriarcales.

La segunda línea crítica explora cómo lo gótico y lo neofantástico se reformulan en el paisaje urbano contemporáneo, transformando los márgenes de la ciudad en espacios de horror político. Gabriele Bizzarri (2019) analiza magistralmente este fenómeno al examinar cómo lo ominoso resurge en los barrios marginales de la megalópolis argentina donde prácticas como la brujería y el culto a santos populares se convierten en formas de resistencia para comunidades históricamente excluidas. Este enfoque resulta particularmente iluminador, pues como bien señala Bizzarri, el terror en Enriquez emerge precisamente de esa intersección entre lo sagrado y lo marginal, donde lo sobrenatural deviene lenguaje de protesta. La obra de Enriquez revela cómo la religiosidad popular —tradicionalmente asociada a mujeres y sectores empobrecidos— se transforma en un mecanismo de agencia frente a la exclusión sistemática. La autora no solo retrata estas prácticas, sino que las sitúa en el corazón de su propuesta estética: el verdadero horror no está en los rituales mismos, sino en las condiciones sociales que llevan a estas comunidades a refugiarse en ellos. Al anclar su narrativa en el contexto argentino actual, Enriquez reinventa el terror gótico, desplazándolo de los castillos europeos a las villas miseria, donde lo fantástico se nutre de las tensiones políticas y económicas del neoliberalismo.

La tercera vertiente crítica examina cómo la narrativa de Enríquez reinventa el gótico para explorar los traumas persistentes de la postdictadura argentina. Como señalan Adriana Goicochea (2020) y Marlon Martínez (2021), la autora pertenece a la segunda generación de escritores postdictatoriales que, lejos de limitarse a representar el pasado histórico, lo reinscriben en las tensiones del presente argentino. Su literatura espectral opera como un potente dispositivo de memoria: los fantasmas que pueblan sus relatos no son meros recursos atmosféricos, sino encarnaciones literarias de esas "injusticias, desapariciones y asesinatos no resueltos que emergen como seres inquietantes en la noche" (Martínez, 131), interpelando a una sociedad que pretende olvidar los crimenes de la dictadura militar. Este enfoque resulta particularmente revelador porque muestra que Enríquez trasciende el terror convencional para construir una poética política del horror. Al igual que esos espectros que perturban la noche, sus textos confrontan al lector con las heridas abiertas de la historia reciente, demostrando que lo verdaderamente aterrador no son los muertos que regresan, sino los vivos que insisten en enterrar la

memoria. La originalidad de su propuesta radica precisamente en esta fusión entre lo gótico y lo histórico, donde lo sobrenatural se convierte en metáfora de las desapariciones forzadas y el terror estatal.

La obra de Mariana Enriquez sintetiza magistralmente todos estos elementos —el empoderamiento femenino, la religiosidad popular y los fantasmas de la dictadura— aunque la crítica hasta ahora los ha examinado de forma fragmentaria. Mi investigación propone una lectura innovadora que articula estas dimensiones de manera integrada, ampliando así el horizonte de los estudios sobre la autora. Si bien existen valiosos análisis sobre la religiosidad popular en su obra, como el de Filip Lošťák (2023), quien examina el horror y el trauma político argentino a través de santos y monstruos marginales; o el de Marcos Seifert (2021) sobre "Tela de araña", que destaca cómo la figura de la bruja y el espacio selvático desafían el orden patriarcal; o incluso el estudio de Lucía Leandro-Hernández (2018) acerca de lo fantástico como generador de horror en "Cuando hablábamos con los muertos", ninguno ha explorado sistemáticamente la centralidad de la religiosidad popular como dispositivo de agencia femenina frente a las estructuras de poder. Mi enfoque trasciende estas perspectivas al demostrar que los personajes femeninos se constituyen en agentes activos que, a través de prácticas religiosas marginales, redefinen su lugar en el mundo. De esa manera estas transgresiones difuminan deliberadamente los límites entre civilización y barbarie, por lo que el horror sobrenatural emerge como respuesta política al olvido sistemático en la Argentina neoliberal. Esta triple articulación —género, religión y política— permite comprender que Enriquez convierte lo gótico en un lenguaje de resistencia: no como mera ambientación terrorífica, sino como crítica radical a las violencias estructurales del siglo XXI. Mientras la crítica se ha centrado en los elementos aislados, mi investigación revela su potente interconexión en la configuración de un imaginario literario profundamente subversivo.

El marco teórico de esta investigación se articula en torno a tres ejes fundamentales que sostienen mi hipótesis. En primer lugar, recurro a los estudios de género que examinan la figura de la mujer como depositaria de saberes ancestrales y su transformación en sujeto político a través de la imagen de la bruja. Este enfoque permite analizar tanto el silenciamiento histórico durante la cacería de brujas —que Federici (2016) interpreta como dispositivo de control patriarcal— como las formas contemporáneas de violencia de género que persisten en nuestra sociedad. La bruja emerge así no solo como símbolo

de persecución, sino como figura de resistencia que encarna la lucha por la autonomía de la mujer. En *Calibán y la bruja* (2004), Silvia Federici examina la caza de brujas en Europa entre los siglos XVI y XVIII como un proceso fundacional del capitalismo, demostrando que la persecución sistemática de mujeres —especialmente curanderas, parteras y rebeldes— sirvió para consolidar el control patriarcal sobre los cuerpos femeninos y el trabajo reproductivo. La autora argumenta que esta violencia no fue un mero residuo medieval, sino una estrategia deliberada para disciplinar a las mujeres tras las revueltas campesinas, destruyendo saberes ancestrales y colectividades femeninas que amenazaban el nuevo orden económico. Su análisis ilumina cómo la demonización de la bruja sentó las bases para la división sexual del trabajo y la naturalización de la explotación femenina, temas que resuenan en la obra de Mariana Enriquez, donde las brujas contemporáneas —como Natalia en "Tela de araña"— encarnan esa herencia de resistencia. Así, la caza de brujas fue un intento de fracturar la solidaridad femenina y legitimar el control masculino sobre la reproducción (Federici, 164). Del mismo modo en *La guerra contra las mujeres* (2016), Rita Segato analiza la violencia de género como un sistema estructural de dominación donde el cuerpo femenino se convierte en territorio de disputa política, articulando tres ejes clave: la pedagogía de la crueldad —mecanismo que naturaliza la subordinación mediante el terror—, el mandato de masculinidad —que transforma la violencia en performance viril ante la fratría masculina—, y la concepción del feminicidio como acto de marcación territorial que disciplina socialmente. Esta perspectiva ilumina la obra de Mariana Enriquez al revelar que sus personajes femeninos —brujas, marginadas y víctimas de violencia— encarnan resistencias corporales (como las autoinmolaciones en "Las cosas que perdimos en el fuego") que subvertir ese orden, mientras la religiosidad popular opera como contrapoder ante el neoliberalismo que abandona a las comunidades. Segato provee así un marco para entender la brujería en Enriquez no como mera superstición, sino como lenguaje político que, en palabras de la autora, "escribe jerarquías sobre los cuerpos" (2016, p. 45), complementando a Federici en la denuncia de la violencia patriarcal como continuum histórico. Este marco permite leer la religiosidad popular en Enriquez no como folklore, sino como memoria subterránea de esas luchas históricas, donde lo sobrenatural deviene lenguaje de protesta contra las violencias neoliberales que perpetúan la exclusión.

Por otro lado, se encuentran los textos teóricos que estudian la religiosidad popular y el horror. Aldo Ameigeiras analiza la religiosidad popular en Argentina como un fenómeno

cultural dinámico que resiste a los discursos institucionales de la religión dominante, articulando prácticas sincréticas en las que conviven devociones católicas, cultos afroamericanos y veneración a figuras marginales como el Gauchito Gil o San La Muerte. El autor demuestra cómo estas expresiones —arraigadas en sectores populares— funcionan como mecanismos de identidad y resistencia ante la exclusión social, generando redes de solidaridad y formas alternativas de lo sagrado que se oponen a la homogeneización cultural. Ameigeiras destaca especialmente el carácter político de estas creencias, donde los "santos paganos" encarnan luchas históricas de los marginados (campesinos, pobres urbanos, migrantes), y sus rituales —desde promesas hasta ofrendas— se convierten en actos de agencia colectiva frente a un Estado ausente. Como señala Ameigeiras: "Lo popular no es lo que queda fuera de la religión oficial, sino lo que se construye en sus márgenes como alternativa" (p. 72), idea clave para entender que los personajes de Enriquez recurren a la religiosidad popular para desafiar jerarquías de clase, género y poder.

Así mismo, para indagar en lo abyecto de estas religiones y sus lecturas desde los márgenes empleo la teoría de Julia Kristeva sobre lo abyecto y la teoría sobre la basurización de Rocio-Silva Santiesteban. Julia Kristeva (*Poderes de la perversión,* 1980) y Rocío Silva Santisteban (*El factor asco*, 2008) construyen una teoría política del cuerpo abyecto donde el cadáver opera como límite simbólico que desestabiliza los órdenes sociales. Kristeva, desde el psicoanálisis, define lo abyecto como aquello que "perturba la identidad, el sistema y el orden" (p. 25), siendo el cadáver su máxima expresión. Silva Santisteban radicaliza este enfoque en el contexto latinoamericano, mostrando cómo el asco se instrumentaliza para justificar la exclusión de marginalizados (migrantes, pobres, mujeres), donde la "basurización simbólica" —como en los feminicidios que exhiben cuerpos mutilados— naturaliza jerarquías de poder. Ambas autoras coinciden en que el terror al cadáver no es biológico, sino culturalmente construido: para Kristeva, es el colapso de la subjetividad; para Silva Santisteban, es la metáfora de una sociedad que segrega lo que no puede dominar. Este marco ilumina escenas clave en Mariana Enriquez —como el niño degollado en “El chico sucio” o el cadáver sagrado de “Bajo el agua negra”— donde lo abyecto se politiza: los cuerpos violentados no son solo objetos de horror, sino denuncias materiales de las violencias neoliberales que desechan vidas.

La conjunción de las teorías de Aldo Ameigeiras sobre religiosidad popular, Julia Kristeva sobre lo abyecto y Rocío Silva Santisteban sobre la basurización simbólica revela que el horror sagrado en los márgenes urbanos opera como lenguaje de resistencia y denuncia. Estos autores aportan la clave para entender por qué estas devociones gravitan en torno a lo abyecto (cadáveres, huesos, sangre): la religiosidad popular resignifica aquello que el poder dominante considera residual —cuerpos mutilados, pobres, drogadictos— para convertirlo en símbolo de agencia colectiva. Así, el santo marginal de lo abyecto-sublime: su cadáver, es a la vez objeto de repulsión y veneración, mientras la "basurización" que analiza Silva Santisteban (el estigma estatal sobre estos barrios) se subvierte al sacralizar justamente lo que el sistema desecha.

En el marco de la posdictadura argentina y sus derivas contemporáneas, las perspectivas de Elsa Drucaroff y Maristella Svampa resignifican la dicotomía civilización/barbarie para analizar los traumas históricos y las crisis actuales. Drucaroff, desde una mirada literaria y de género, examina cómo la violencia de la dictadura y la transición democrática reactualizaron esta dualidad, donde el Estado represor se autolegitima como garante del orden frente a la "barbarie" subversiva, dejando heridas abiertas que persisten en la desconfianza institucional y la fragmentación social. Por su parte, Svampa traslada el debate al campo socioambiental, argumentando que el extractivismo neoliberal —presentado como "progreso"— encarna una nueva barbarie que depreda territorios y comunidades, mientras las resistencias populares emergen como formas de reivindicación frente al colapso ecológico y la desigualdad estructural. Ambas autoras coinciden en que la Argentina contemporánea arrastra un trauma histórico no resuelto —para Drucaroff, la impunidad de la dictadura; para Svampa, el neoliberalismo de los 90— que se manifiesta en las crisis actuales, ya sea en la erosión del tejido social o en la conflictividad territorial. Sus enfoques, aunque divergentes en sus objetos de estudio (la memoria literaria en Drucaroff, el ecologismo político en Svampa), revelan cómo la tensión entre civilización y barbarie sigue operando como clave interpretativa de los conflictos argentinos. La obra de Mariana Enríquez recupera la dicotomía civilización/barbarie para criticar las exclusiones del neoliberalismo argentino a través del gótico contemporáneo. Enríquez sintetiza estas miradas: su religiosidad popular —brujas, rituales callejeros, fantasmas de desaparecidos— expone cómo el poder (eclesiástico, estatal, patriarcal) silencia violencias pasadas y presentes. Sus protagonistas, mujeres transgresoras en territorios limítrofes (villas, fronteras), encarnan resistencias que, como las luchas ambientales en

Svampa, confrontan el orden hegemónico. Así, lo sobrenatural en Enríquez —lejos de ser mero efecto fantástico— politiza el gótico: lo que el poder llama "barbarie" (cultos populares, memorias de desaparecidos, feminidades disruptivas) se revela como forma de emancipación, actualizando la tensión civilización/barbarie para cuestionar qué vidas y memorias importan en la Argentina neoliberal.

Esta investigación se organiza en tres capítulos, cada uno centrado en el estudio de dos relatos que dialogan temáticamente para desarrollar aspectos clave de mi hipótesis. El primer capítulo se centra en cómo las protagonistas establecen una relación compleja con los saberes ocultos asociados a las periferias, mostrando su naturalización progresiva en la cotidianidad de los personajes. A través del análisis comparado de "El chico sucio" y "Bajo el agua negra", demostraré que la religiosidad popular -manifestada en cultos como los de San La Muerte y el Gauchito Gil- emerge en estos márgenes urbanos como respuesta al colapso de las instituciones estatales y eclesiásticas. Enriquez subvierte así el binomio civilización/barbarie al revelar que estas prácticas marginales llenan el vacío dejado por un Estado ausente, transformando lo monstruoso en un potente símbolo de exclusión social dentro del paisaje neoliberal y postdictatorial argentino.

Para sustentar mi análisis, propongo un recorrido en tres momentos importantes. En primer lugar, examinaré cómo las protagonistas de clase media en los relatos de Enriquez -la diseñadora en "El chico sucio" y la fiscal en "Bajo el agua negra"- transgreden las fronteras simbólicas entre la ciudad "civilizada" y las villas miseria, territorios donde el Estado ha renunciado a su función protectora. En estos espacios marginales descubren una religiosidad popular dinámica y contestataria, manifestada en altares a San La Muerte, devociones al Gauchito Gil y rituales sincréticos que fusionan tradiciones africanas, indígenas y católicas. Como demostraré, estos cultos no solo desafían la hegemonía de la Iglesia institucional, sino que constituyen formas de resistencia cultural frente a un sistema de exclusión. En segundo término, me centraré en la representación de lo abyecto a través de dos imágenes potentes: la suciedad del niño mendigo y las aguas contaminadas del Riachuelo. Siguiendo a Kristeva, argumentaré que estas figuras operan como metáforas del estigma que el poder impone sobre los sectores populares, reduciéndolos simbólicamente a la condición de "desechos sociales". Finalmente, explicaré cómo Enriquez reinventa el bestiario lovecraftiano -monstruos que emergen de aguas putrefactas- para encarnar los efectos devastadores de la industrialización salvaje, mientras que las casas embrujadas (como la vivienda colonial en "El chico sucio")

devienen espacios de locura que reflejan el fracaso de las instituciones. En este universo narrativo, lo sobrenatural trasciende el mero efecto de terror para convertirse en un lenguaje crítico: los fantasmas materializan memorias de desaparecidos, los rituales oscuros denuncian pactos de supervivencia, y la brujería se erige como arma de resistencia. Lejos de ser escapista, el horror en Enriquez funciona como un espejo distorsionado que nos obliga a enfrentar los monstruos reales de la Argentina contemporánea: la pobreza estructural, la violencia institucional y la complicidad de las élites.

En el segundo capítulo de esta investigación, analizaré cómo las protagonistas de Enriquez se reapropian de la brujería y los rituales como herramientas de subversión política, transformando prácticas históricamente estigmatizadas en mecanismos de liberación frente a la violencia patriarcal. Este análisis se organizará en tres ejes fundamentales: las manifestaciones de la violencia de género en espacios contrastantes (la selva y la ciudad), las dinámicas de antagonismo y sororidad femenina y la belleza monstruosa. Para ello, centraré mi estudio en "Tela de araña" y "Las cosas que perdimos en el fuego", relatos que ejemplifican respectivamente estos problemas.

En "Tela de araña", la figura de Natalia —bruja contemporánea que domina saberes ancestrales como la herbolaria y la videncia— encarna lo que Rita Segato denomina "violencia tributaria": un sistema donde el cuerpo femenino se convierte en moneda de intercambio entre varones. La transformación radical de la protagonista, que pasa de esposa sumisa a cómplice activa en la desaparición de su marido opresor, ilustra el potencial revolucionario que Enriquez atribuye a la reapropiación de lo brujeril. Como demostraré, este relato establece un paralelismo entre los conocimientos esotéricos y la emancipación femenina, mostrando cómo prácticas marginalizadas pueden quebrar las estructuras domésticas de poder. Del mismo modo "Las cosas que perdimos en el fuego" presenta una resistencia colectiva que radicaliza este planteamiento. Las autoinmolaciones, leídas desde la teoría de Silvia Federici, actualizan la persecución histórica de brujas como dispositivo de control capitalista-patriarcal. La escena clave —donde las mujeres se queman ritualmente en la pampa mientras graban su performance para redes sociales— invierte el simbolismo del fuego: de instrumento de tortura inquisitorial a arma de denuncia política. Como argumentaré apoyándome en Rosemarie Thompson, estos cuerpos carbonizados representan una "belleza abyecta" que desafía los cánones estéticos hegemónicos, transformando las cicatrices en insignias de resistencia.

Así, Enriquez construye un puente entre el aquelarre tradicional y el activismo digital contemporáneo, demostrando la vigencia de la brujería como lenguaje de lucha feminista.

En el tercer capítulo, analizaré la manera en que Mariana Enriquez emplea el imaginario gótico para representar los traumas persistentes de la última dictadura argentina (1976-1983). A través de los cuentos "La hostería" y "Nada de carne sobre nosotras", demostraré que los fantasmas y restos humanos en su narrativa trascienden el mero efecto de terror para convertirse en potentes símbolos políticos. Estos elementos sobrenaturales materializan tanto la memoria de los desaparecidos como la deuda histórica de una sociedad que aún lucha por reconciliarse con su pasado. La autora transforma así lo gótico en un lenguaje crítico que interroga las formas en que el terrorismo de Estado sigue manifestándose en el presente.

En "La hostería", Enriquez transforma una antigua escuela policial —reconvertida en alojamiento turístico— en un palimpsesto de memoria. Las voces fantasmales que persiguen a las protagonistas Florencia y Rocío encarnan lo que Marianne Hirsch denomina "posmemoria": ecos traumáticos que resuenan en generaciones que no vivieron directamente la dictadura. Los sonidos de golpes y gritos reproducen con precisión documental los "vuelos de la muerte", creando una inquietante continuidad entre pasado y presente. Este recurso narrativo revela cómo ciertos lugares conservan, en sus cimientos invisibles, las marcas indelebles de la violencia estatal. Del mismo modo "Nada de carne sobre nosotras" profundiza esta exploración mediante un símbolo aún más visceral: la calavera "Tati 1975" que la protagonista rescata de la basura. Como señala Sandra Gasparini, el departamento donde atesora estos restos funciona como una "cripta psíquica" (Abraham y Torok) donde se deposita lo innombrable del trauma colectivo. Los rituales obsesivos de cuidado -lavar, adornar, nombrar los huesos- parodian los protocolos forenses de identificación, criticando así la burocratización del duelo. Al igual que las Madres de Plaza de Mayo, las protagonistas de ambos relatos se convierten en guardianas de una memoria que el poder intentó erradicar. Enriquez no solo denuncia la impunidad histórica, sino que expone cómo el terror de Estado se reinscribe en las violencias cotidianas que siguen afectando a la sociedad argentina contemporánea.

En los cuentos analizados, Mariana Enriquez utiliza los recursos del gótico para plasmar un miedo desbordante ante la religiosidad popular, convertida en una nueva forma de terror. Este temor se enraíza en un contexto socioeconómico devastado por el capitalismo

neoliberal y el abandono de las comunidades marginales, donde las mujeres protagonistas encarnan las ansiedades colectivas frente a este horror surgido desde los márgenes. A partir de esta premisa, el análisis propuesto integra de manera innovadora tres dimensiones centrales en la obra de Enriquez: lo gótico como estética, la crítica sociopolítica y la memoria histórica. Así, demuestra que la autora transforma los elementos clásicos del terror—fantasmas, brujas, lo sobrenatural—en herramientas de denuncia, resignificando el género para confrontar problemas urgentes: la violencia de Estado, la precarización neoliberal y el patriarcado. Este enfoque no solo vincula la "civilbarbarie" con el gótico neoliberal, sino que reinterpreta la autoinmolación femenina como acto político performativo (superando lecturas victimizantes) y representa huesos y fantasmas como archivos corporales del terrorismo de Estado (en diálogo con Segato, Hirsch y Valverde). De este modo, el neogótico latinoamericano adquiere una dimensión política que establece puentes interdisciplinarios entre los estudios de género, la teoría de la memoria y el horror. Más allá del ámbito académico, la investigación revela cómo la literatura opera como resistencia ante el negacionismo, exponiendo las continuidades entre el terror dictatorial y las violencias actuales —feminicidios, exclusión social—. Al proponer un modelo crítico aplicable a otros autores postdictatoriales, el trabajo subraya que el horror y la religion popular en Enriquez no son evasiones, sino mecanismos para interpelar a la justicia.

Capítulo 1. "El muerto espera soñando": nuevos cultos en la ciudad

La obra de Mariana Enriquez se posiciona dentro del llamado "neogótico argentino" caracterizado por trazar un nuevo espacio para el terror: los barrios marginales de Buenos Aires. En sus relatos, las "villas" se representan como espacios en los que pueden ocurrir cosas extrañas y sobrenaturales. En estos barrios habita una población empobrecida por las políticas neoliberales, que en realidad tuvieron como resultado la agudización de la exclusión social y la violencia urbana. En los relatos de Enriquez, estos espacios son focalizados a través de las protagonistas: mujeres acomodadas de clase media, que se sienten atraídas hacia el otro, lo que provoca que voluntariamente exploren los barrios marginales, y descubran mundos sobrenaturales que nunca conocieron.

Los cuentos de Enriquez exploran la oposición tradicional entre civilización y barbarie, central en la representación de la cultura argentina y la cultura latinoamericana en general. Dentro de la lógica de esta oposición, los miembros de la clase media representan el ámbito de lo civilizado, mientras que los pobladores de los barrios marginales o "villas" representan la barbarie. Como señala Maristella Svampa, este binomio ha operado históricamente como un dispositivo fundacional de leyes desde el siglo XIX, legitimando una identidad nacional de corte europeizante (sp)[1]. Dicha oposición puede rastrearse en textos fundacionales como *El matadero* de Esteban Echeverría y *Facundo o Civilización y Barbarie* de Domingo F. Sarmiento, que plasman los ideales políticos y culturales del siglo XIX ,. Esta dualidad ha funcionado de manera contradictoria: por un lado, sirvió como herramienta de combate para definir la nación bajo un futuro hegemónico; por otro, bajo el discurso del progreso, perpetuó desigualdades estructurales y justificó el exterminio en el contexto del neoliberalismo actual, la oposición entre civilización y barbarie se transforma en el fundamento ideológico de la necropolítica que establece qué sectores de la población merecen subsistir y qué sectores deben eliminarse.

La civilización es considerada como la forma racional y armoniosa de vida humana, mientras que la barbarie, como una forma abiertamente bestial e irracional de las comunidades poco desarrolladas. Por ello, de acuerdo a Roberto Fernández Retamar, no pertenecer a la civilización, justifica la esclavización y el exterminio (301). Esta

[1] La tesis que postula Maristella Svampa se encuentra ampliado en el libro "El dilema argentino: civilización o barbarie" (2006), donde hace una genealogía del binomio y lo contrasta con los eventos políticos más importantes de Argentina.

concepción del binomio ha sido el fundamento ideológico de la historia latinoamericana desde el siglo XIX, desde luego, para Sarmiento, fue la justificación para la exclusión de las comunidades indígenas del proyecto nacional.

La ideología que opone civilización y barbarie se renueva ante la crisis constante que caracteriza la historia argentina contemporánea. Se puede argumentar que la figura peligrosa del otro bárbaro se proyecta hoy a las poblaciones marginales de las llamadas "villas" bonaerenses. Mariana Enriquez pertenece al grupo de escritores que, después de la época de la dictadura, cuestionan nuevamente la validez de la ideología que excluye a las comunidades marginales de la nación.

Me remito a las ideas de Elsa Drucaroff, en especial a la noción de "civilbarbarie" para situar el contexto de los cuentos de Enriquez. Esta crítica señala que los escritores de la postdictadura escriben en un momento de "civilbarbarie", que es la fusión de los dos campos antagónicos que ahora se han vuelto indescifrables (477). La noción de "civilbarbarie" no implica una resolución dialéctica de la oposición, por el contrario, ambas conviven en un mismo espacio urbano, el Buenos Aires neoliberal. En efecto, las protagonistas de los cuentos de Enriquez son mujeres educadas de clase media, que se sienten atraídas por personajes marginales, muchas veces inmigrantes, que pueblan las villas miseria que rodean el centro de la ciudad. Drucaroff señala que en la narrativa de la "civilbarbarie" resalta la pobreza extrema, los saberes antiguos y especialmente la consciencia de una argentina inmigrante (493). Enriquez sitúa a sus protagonistas precisamente en este contexto: barrios marginales marcados por la pobreza, la religiosidad popular y la inmigración.

En el presente capítuloanalizaré los cuentos "El chico sucio" y "Bajo el agua negra". El primer cuento narra la historia de una mujer de clase media que vive en el barrio de Corrientes pese a que sabe que es un lugar peligroso. Ella se encuentra con un niño mendigo con quien se obsesiona, hasta que ocurre un asesinato en el lugar donde vive. Entonces, el recuerdo del niño y la culpa por no haberlo protegido persiguen a la protagonista. "Bajo el agua sucia" relata la historia de una fiscal que investiga el asesinato de dos jóvenes en Villa Moreno. Esta villa se encuentra en la ribera de un río muy contaminado, al punto que la gente que vive ahí es víctima de malformaciones y enfermedades. El Estado ignora a esta población, la fiscal es la única preocupada por lo

que les sucedió a esos muchachos; sus pesquisas en Villa Moreno la convierten en testigo de una serie de acontecimientos sobrenaturales que son parte de la religión popular.

Estos dos cuentos muestran la atracción de las protagonistas por los cultos y creencias de la religión popular dentro de un contexto de "civilbarbarie" en una Argentina degradada por la crisis económica, el peso del pasado de la dictadura y las políticas neoliberales. La difuminación de los límites entre civilización y barbarie está relacionada con la destrucción de las instituciones y la ineficacia de la religión oficial, como explicaré.

1.1 "La condesa morbosa": atracción y obsesión por el otro

En esta sección analizaré cómo se manifiesta la "civilbarbarie" a partir del contacto que tienen las protagonistas de los cuentos con los considerados "bárbaros". Desde las primeras páginas de los dos relatos podemos percibir el contexto de "civilbarbarie" en el que están ambientados. Por un lado, la protagonista de "El chico sucio" es una joven diseñadora que vive en Corrientes, uno de los barrios más peligrosos de Buenos Aires. Por el otro, tenemos a la fiscal Marina Pinat, la protagonista de "Bajo el agua negra", que está investigando el asesinato de dos jóvenes en Villa Moreno. Las dos protagonistas son mujeres de clase media que ingresan voluntariamente a un espacio urbano marginal que desconocen inicialmente, pero con el que se van a relacionar de manera cercana.

Las dos localidades en las que se sitúan los cuentos son lugares abandonados por el Estado argentino, podemos considerarlos como espacios donde habita el "otro" negado o expulsado de la vida ciudadana. Tal como explica Mariola Pietrak, el mundo ficticio de "El chico sucio" se rige por una serie de reglas que siguen todos los habitantes del barrio y por un sistema de creencias que la propia comunidad ha establecido basado en lastradiciones populares (561). El barrio de "Bajo el agua negra" tiene límites definidos que lo separan de la parte "civilizada" del entorno urbano, vemos, por ejemplo, que el conductor de taxi y otros personajes se niegan a ingresar a Villa Moreno por considerarlo un lugar peligroso. El espacio urbano de estos relatos es marginal, monstruoso y los personajes que lo habitan poseen las mismas características (Angulo 309). En ese sentido, la Buenos Aires de los relatos es construida apelando a tópicos góticos: la joven de "El chico sucio" habita una antigua casa en Corrientes, mientras que Villa Moreno aparece como un lugar siniestro y peligroso.

Ahora bien, me centraré en "El chico sucio" para explicar a fondo el contexto de la religiosidad popular a partir de la noción de "civilbarbarie". En primer lugar, no podemos confiar en la narración de la protagonista, ya que desde un inicio se pone en duda su juicio "Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución" (Enriquez 9). Desde el primer momento se duda sobre su cordura, lo que nos lleva a pensar que todo lo que ocurra a continuación tendrá que ver con su perspectiva del entorno. La narradora del cuento nos hará una breve historia sobre el barrio en el que vive[2]. Ana Gabriela Angulo señala que, desde la mirada de la protagonista, en este barrio existen dos espacios: "el aquí" y el "allá atrás" (314). El primero de ellos hace referencia al espacio en el que la protagonista ha aprendido a vivir de manera pacífica con los vecinos del lugar. En cambio, el "allá atrás" hace referencia al espacio más allá de las vías del tren, donde reinan el peligro, la muerte y lo sobrenatural. En ese espacio "suelen aparecer altares a santos menos amables que el Gauchito Gil" (Enriquez 18), ahí hay muchas estatuas del temible San la Muerte, el santo calavera. Así mismo, también se encuentran altares a santos populares de diversas culturas, como la Pomba Gira, del culto afrobrasileño. Corrientes es un espacio caracterizado por la inmigración y la religión popular.

La comunidad del barrio de Corrientes se rige por sus propias costumbres, distintas a las de la clase media. El barrio de Corrientes es el "otro" de la nación argentina que, para sobrevivir, ha establecido sus propias costumbres y reglas. En ese sentido, la protagonista es una extraña que no pertenece al barrio, ella es "la condesa morbosa" como la describe Lala, su amiga del barrio: una mujer de clase social superior, que ansía conocer los secretos de los personajes marginales que observa desde su ventana.

La protagonista va cambiando sus percepciones a medida que convive con los habitantes de Corrientes. El personaje que más la impresiona es un pequeño al que ha visto pedir limosna en los subterráneos. El niño vive en la calle con su madre, una joven drogadicta embarazada. Cuando su madre se ausenta, el niño le toca la puerta y es "invitado" a entrar en la casa de la protagonista. Por un corto periodo, la protagonista convive con el niño, lo alimenta y luego le ofrece comprarle un helado. En el camino, el niño la toma de la mano y la protagonista se entera de los hechos sobrenaturales que ocurren detrás de las

[2] Se explica que, a inicios del siglo XIX, la aristocracia porteña habitaba el barrio , pero que con el tiempo se mudaron al norte de Buenos Aires. Así, el barrio quedó "marcado por la huida, el abandono, la condicion de indeseado" (Enriquez, 10)

vías del tren. En este espacio se encuentran los altares a diversos santos y tienen lugar ritos relacionados con cultos populares.

> —El gaucho es bueno—dijo—. Pero el otro no.
>
> Lo dijo en voz baja, mirando las velas.
>
> —Qué otro—le pregunté
>
> —El esqueleto—me dijo—Allá atrás hay esqueletos (Enriquez 18)

El niño se refiere a San La Muerte como el santo calavera. De acuerdo con Galera y López, el santo calavera ha sido estigmatizado debido a que se lo relaciona con personas violentas y peligrosas, además, es un santo relacionado con la brujería y los "ajustes de cuentas" (92). No resulta extraño entonces el hecho de que este santo inquiete al niño y que tenga tanta popularidad en un espacio alejado y siniestro como "allá atrás". La conversación entre el niño y la protagonista revela la ingenuidad de la última, mientras que el niño, con cinco años, comprende mejor cómo funcionan las cosas en la comunidad. La diferencia entre ambos demuestra la distancia que los separa debido a diferencias sociales, que se amplía con la presencia de la madre del infante.

Hernán Diez señala que el contacto que establece la protagonista con la madre del chico sucio es una experiencia que se ubica al margen de sus propias creencias y valores (123). La protagonista le cuenta a su amiga Lala el desagrado que siente por la madre del chico: "La madre no me gusta. No solo por su irresponsabilidad, hay algo más que no me gusta" (Enriquez 13). Ella siente desagrado por la madre debido a que es lo opuesto al ideal de maternidad de la clase media de la que proviene; de la misma manera el niño la atrae y le causa repulsión, en sus palabras, esperaba que fuera un "chico amable y encantador, no este chico hosco y sucio" (Enriquez 16). La protagonista, que ha sido criada como una mujer burguesa, ve con desagrado a la familia marginal.

A pesar de la carencia y la pobreza, el barrio parece no ser un lugar peligroso, si se toman las precauciones que la protagonista ha aprendido en sus recorridos de la casa al trabajo. Sin embargo, el asesinato de Nachito, un niño apodado por la comunidad como "El degolladito" (como el degollado Gauchito Gil), desestabiliza la precaria paz: "Reina, en este barrio nadie duerme más, yo te digo. Acá seremos delincuentes, pero esto es satánico. (…) Dicen que fue un sacrificio, una ofrenda a San La Muerte" (Enriquez 26). La comunidad está completamente segura de que esa brutalidad no podría ser cometida por

delincuentes, sino por gente asociada a cultos oscuros, específicamente a San La Muerte. La comunidad se vuelve un espacio peligroso donde nadie se siente seguro.

La protagonista asume sin mayor reflexión que la víctima es el chico sucio, su reacción es un fuerte sentimiento de culpa: "¡Por qué no lo cuidé! ...¿por qué, al menos, no quitarle la mugre?... No tendría que haberlo dejado volver con su madre…debí quedarme yo con el chico" (Enriquez 23). Como señala Angulo, no podemos confiar en lo que dice la narradora porque parece haber perdido la cordura al actuar con violencia ante este suceso traumático (314). Este suceso la perturba, incluso cuando ya se ha revelado que el niño fallecido no es el chico sucio, sino otro niño llamado Nachito.

> "A lo mejor mi madre tenía razón. A lo mejor tenía que mudarme. A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda. Eso gritó mi madre y yo juré no volver a hablarle, pero ahora, con el cuello de la joven adicta entre las manos, pensé que podía tener algo de razón. Que no era la princesa en el castillo, sino la loca encerrada en la torre" (Enriquez 32)

La protagonista había idealizado su estadía en el barrio de Corrientes, imaginándome como un espacio de autenticidad y libertad que la hacía sentirse "precisa", "audaz" y "despierta" (Enriquez, 15). Sin embargo, esta supuesta aventura no era más que una ilusión de superioridad dentro de un territorio ajeno. Su actitud refleja la contradicción pues durante el día, se jactaba de no temer a las historias de terror del barrio, pero al caer la noche, "compruebo que la puerta de la calle esté bien cerrada y también la del balcón" (15). Este contraste revela que su miedo no estaba ligado a lo sobrenatural —a los monstruos góticos de sus fantasías—, sino a la amenaza tangible de aquello que, desde el exterior, podría violentar los límites de su hogar. La irrupción pacífica del "chico sucio" basta para desestabilizar por completo el espacio de la protagonista. Como señala Forttez, la casa ya no es el "refugio romántico de una burguesa con espíritu de aventura", sino un lugar invadido por fantasmas (295). La intrusión —física y simbólica— del otro desmonta su ilusión de dominio, exponiendo la fragilidad de su posición. Ya no se trata de un espacio familiar, sino de un territorio en disputa que la arrastra hacia la locura, revelando que la verdadera barbarie no estaba afuera, sino en el corazón mismo de su privilegio.

En ″Bajo el agua negra″, la ciudad se configura como un espacio marginal que opera bajo lógicas radicalmente distintas a las de la sociedad "civilizada". El relato sitúa al lector en un barrio periférico donde las normas sociales hegemónicas han sido reemplazadas por

un sistema de creencias alternativo, forjado en la pobreza extrema, el abandono estatal sistemático y una religiosidad popular que llena los vacíos dejados por las instituciones.

El cuento se abre con una escena del interrogatorio de la fiscal Marina Pinat a un policía involucrado en el asesinato de dos jóvenes de Villa Moreno. Desde las primeras líneas, el narrador deja claro el profundo desprecio que la fiscal siente hacia estos agentes del orden que han normalizado la violencia contra los habitantes de los barrios pobres ″El policía entró con la mirada alta y arrogante, las muñecas sin esposar, la sonrisa irónica que ella conocía tan bien: toda la actitud de la impunidad y el desprecio" (Enriquez, 155). Como señala Angulo, en este contexto distópico los agentes del Estado, lejos de ser figuras protectoras, se transforman en entidades tan temibles como los monstruos del imaginario gótico (316). La narrativa de Enriquez desmonta críticamente el discurso oficial sobre el orden público: los policías de Villa Moreno no solo incumplen su deber de protección, sino que ejercen una violencia sistemática contra la población a la que deberían servir.

La fiscal Pinat lleva meses investigando este caso sin tener éxito, hasta que un día llega a su oficina una joven que menciona haber visto a uno de los jóvenes muertos “salir del agua” y volver a la tierra.

> —Algunos dicen que salió del agua el Emanuel.
>
> —¿Salió la noche que lo tiraron?
>
> —No, por eso vine. Salió hace un par de semanas. Volvió hace poco.
>
> —¿Cómo que volvió? ¿Se había ido a algún lado?
>
> —¡No! A ningún lado se fue. Volvió del agua. Siempre estuvo en el agua. (Enriquez 161)

Este evento sobrenatural desestabiliza la lógica de la fiscal y la lleva a investigar personalmente el crimen de Villa Moreno “el crimen estaba comprobado, pero un muerto que resulta estar vivo era un crimen menos y una sombra de duda sobre toda la investigación” (Enriquez 162). Esta comunidad se encuentra al lado de un riachuelo que “está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad” (157). De la misma manera, los habitantes de Villa Moreno son seres excluidos de la sociedad e ignorados por el Estado. Su condición se manifiesta en su transformación en seres monstruosos que han sufrido mutaciones debido a la contaminación.

La fiscal no sabe si confiar en la joven: “Pero había algo en la historia que sonaba extrañamente real, como una pesadilla vívida” (Enriquez 162). Al penetrar en Villa Moreno, la fiscal encontrará una Buenos Aires post apocalíptica devastada por la pobreza, la contaminación y los eventos sobrenaturales. Como señala Diez, ella ingresa a una especie de inframundo complejo del que parece no poder retornar (129). En efecto, la fiscal no va a poder huir de la villa: “No se puede salir. Vos no vas a poder salir tampoco” menciona el padre Francisco, párroco de la villa, luego de volverse loco (Enriquez 170). A través del suicidio de este personaje, que analizaré en detalle más adelante, podemos ver representado el fracaso de la religión católica en Villa Moreno.

Tal cual se sospecha, el joven asesinado ha salido del agua y parece haber revivido de entre los muertos. La fiscal Pinat va a presenciar una procesión macabra de los vecinos que llevan al joven muerto en una cama como si fuese la imagen de un santo. En ese momento, la fiscal recuerda las palabras del párroco: había algo dormido debajo del agua sucia que había despertado con la salida de este joven.

Villa Moreno se configura como un espacio de sincretismo religioso donde convergen diversas creencias y cultos populares. A la tradición católica — que perdió su hegemonía con la muerte del párroco Francisco— se suman las prácticas espirituales que los inmigrantes trajeron consigo, creando un culto sagrado alternativo. En este contexto, la aparición del joven asesinado que retorna del río marca el surgimiento de una nueva divinidad: "¿Sabes qué quiere decir Emanuel? Quiere decir que Dios está con nosotros. De qué Dios estamos hablando es el problema" (Enriquez, 171). Como analiza Diez, el retorno del joven sigue la lógica de lo gótico: un ser que regresa de la muerte poseído por fuerzas sobrenaturales ajenas al orden racional (316). Este fenómeno desestabiliza por completo a la fiscal Pinat, representante de la ley y la razón institucional, quien se ve confrontada con una realidad que excede los marcos de comprensión del sistema jurídico que ella encarna.

1.2 La ciudad degradada y el río sucio: Repulsión y monstruosidad.

En este subcapítulo, analizaré las connotaciones de la suciedad, que caracteriza al ambiente y a los personajes de los dos relatos. Esta palabra aparece en el título de “El chico sucio” para describir al niño abandonado que obsesiona a la protagonista, por otro lado, en “Bajo el agua negra” este término sirve para describir el riachuelo contaminado de Villa Moreno y se extiende a todo el espacio y sus habitantes. En ese sentido, la

"suciedad" permite pensar en la configuración de los espacios de exclusión mediante el asco, que configura los límites entre lo civilizado (limpio) y lo bárbaro (sucio). Sin embargo, las relaciones íntimas que desarrollan las protagonistas con los cuerpos sucios, demuestran la atracción que sienten por lo que aparentemente sólo causa repulsión.

En "El chico sucio", la suciedad es la condición del personaje y el asco es el afecto que provoca en la protagonista. Para empezar, el barrio de Corrientes muestra una mezcla de culturas y personas: conviven prostitutas, travestis, mendigos, vendedores y consumidores de drogas. De acuerdo con Stallybrass y White, la suciedad define los límites entre la clase media y los barrios pobres (130)[3]. En Corrientes, los límites se trazan a partir del cuerpo sucio del niño que viaja en el tren, rechazado por los pasajeros "limpios", por ende, civilizados.

> "Tiene un método muy inquietante: después de ofrecerles la estampita a los pasajeros, los obliga a darle la mano, un apretón breve y mugriento. (...) La gente le da la mano y le compra la estampita. Él tiene el ceño siempre fruncido y, cuando habla, la voz cascada; suele estar resfriado y a veces fuma con otros chicos del subte o del barrio de Constitución" (Enriquez 12)

El niño sucio pide limosna en el tren ofreciendo estampitas de San Expedito, es un niño que está "sucio y apesta" como dice la narradora. Su método es "inquietante" para los pasajeros pues los obliga a tocarlo. Esta acción podría ser considerada agresiva ya que el infante perturba a los pasajeros con su presencia y cercanía. Stallybrass y White mencionan que, los espacios que la clase media debe evitar para no contaminarse son los trenes, tranvías y barrios marginales (136). Precisamente, la cercanía del niño en el tren perturba a los pasajeros ya que sienten que podrían ser contaminados por la suciedad del menor. Esta emoción está culturalmente construida y se relaciona con la naturalización del rechazo al sujeto al que no se reconoce como un igual.

Pese a la aversión que siente, el chico sucio atrae a la narradora, quien no puede evitar prestarle atención y llamarlo "vecino", aunque duerma en la calle frente a su ventana. Esto podemos explicarlo a través de Julia Kristeva quien explica "la fuerza de lo abyecto" bajo la idea de que "lo abyecto es radicalmente un excluido y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma" (8). Es decir, lo abyecto es una fuerza externa y perturbadora que arremete contra el yo, y desorganiza el sentido. La posición de la narradora es la de una

[3] The emphasis upon dirt was also central to the discourse which traced the concealed links between slum and suburb, sewage and 'civilization'. In The Condition of the Working Class in England (Engels 1971), for instance, Engels analyzed the planning of a city whereby the 'dirty' was made invisible to the bourgeoisie. (Stallybrass and White 130)

suerte de "princesa de la torre" que ve todo desde su balcón. Se ubica en un espacio protegido, en palabras de Stallybrass y White "*from the balcony, one could gaze, but not be touched*". (136). La altura material y simbólica de su balcón le permite observar a los personajes sin contaminarse con su abyección. Sin embargo, el espacio no contaminado y seguro de la casa será invadido por el chico sucio, quien toca a la puerta e ingresa en el espacio privado e íntimo de la protagonista. La noche se convierte en un momento en el cual se les permite a los sujetos "sucios" el ingreso al espacio de los "limpios": la venta de estampitas en el tren, el ingreso a la casa de la protagonista y la confrontación entre la protagonista y la madre del niño son momentos de quiebre de los límites entre lo sucio y lo limpio, que transgreden las diferencias entre uno y "el otro".

En el mismo margen de la noche, la protagonista se enfrenta con la madre del chico sucio. Esta mujer (o adolescente) es comparada con su mascota[4]: "Se me acercó rugiendo…me recordó a mi perra cuando se rompió la cadera" (Enriquez 19). Para profundizar en el análisis de esta cita, Stallybrass y White señalan que: "*to the extent that the poor are constituted in terms of bestiality, the bourgeois subject is positioned as the neutral observer of self-willed degradation*" (132). Efectivamente, la narradora animaliza a esta mujer, y de esta manera afirma su posición de superioridad.

En *"Bajo el agua negra"*, la dicotomía entre limpieza y suciedad estructura simbólicamente todo el relato. Marina Pinat, la fiscal protagonista, encarna precisamente esta oposición: como representante del Estado y la ley, personifica el orden institucional, lo "limpio" en sentido tanto físico como social. Su investigación sobre el asesinato de dos jóvenes pobres por parte de la policía se plantea, en este sentido, como un intento de "limpiar" Villa Moreno. Sin embargo, como veremos, este esfuerzo está condenado al fracaso desde su inicio.

El cadáver de Emanuel, inicialmente tratado como un mero desecho arrojado al río contaminado, se transforma en el elemento que subvierte este orden. Kristeva conceptualiza el cadáver como la máxima expresión de lo abyecto: "el más repugnante de los desechos", aquello que produce horror precisamente porque nos confronta con los límites de nuestra propia materialidad (11) . Pero el retorno de Emanuel trasciende esta categoría, no es solo un cuerpo muerto, sino un cuerpo que *vuelve*, despertando algo aún

[4] La animalidad de la madre no se basa únicamente en la comparación, sino en el hecho de que la suciedad le ha quitado la humanidad del cuerpo y ello la ha transformado en un monstruo (Lostak 52)

más monstruoso que yacía oculto bajo las aguas putrefactas. Este fenómeno desafía radicalmente el orden racional que regía la subjetividad de Pinat, introduciendo una lógica sobrenatural que su marco jurídico no puede contener. Además, el río[5], espacio marginal por excelencia, receptáculo de todos los desechos sociales, se convierte así en el vientre que gesta esta resurrección monstruosa. El retorno de Emanuel desde estas aguas contaminadas es doblemente transgresor: no sólo viola las leyes naturales, sino que lo hace emergiendo de lo más bajo, de lo socialmente inaceptable.

> "Emanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa, y algunos habían corrido muertos de miedo cuando lo cruzaron. Decían que caminaba lento y apestaba. La madre no había querido recibirlo. Eso sorprendió a Marina" (Enriquez 162)

Si los habitantes de la villa se consideraban seres abyectos por ser marginales, el cadáver de Emanuel lleva al extremo la abyección al ser rechazado por el pueblo y su propia madre, sin embargo, despierta el interés de Marina, decidida a conocer la verdad sobre esta aparición.

Como mencioné en el primer subcapítulo, los habitantes de Villa Moreno son una extensión del lugar en el que residen. La comunidad ha sido gravemente contaminada por los desechos arrojados en el río, que han causado que sus habitantes desarrollen malformaciones y mutaciones que causan repulsión. El riachuelo[6], era un "brazo del Río de la Plata que se metía en la ciudad y luego se alejaba hacia el sur, elegido durante un siglo para arrojar deshechos de todo tipo" (Enriquez 164).

La fiscal siente repulsión y al mismo tiempo atracción por este cadáver convertido en objeto de culto: "aunque todo le decía que debía correr para el lado contrario de donde ellos fueran, ella quería ver al que yacía en la cama" (Enriquez 173). Como señala Kristeva[7] (citada en Silva-Santisteban 45), el cadáver encarna la paradoja de lo abyecto-sagrado: es a la vez materia en descomposición y objeto de veneración, repulsivo por su

---

[5] *So, the river is a metaphor but also a geographical border. And when I take that into literature, that border appears in the frontier between realism and the fantastic, that not-so-comfortable place where you recognize the setting and the words but reality dissolves into something sinister.* (Entrevista a Mariana Enriquez en Literary Hub https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/)

[6] "For example, in my stories I often use a river south of Buenos Aires, el Riachuelo, a polluted, ugly place that marks the border of city and suburbia and is also a symbol of corruption and greed because irresponsible industries contaminated it." (Entrevista a Mariana Enriquez en Literary Hub https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/)

[7] Kristeva, «lo abyecto está rodeado de sublime» (1989: 20).

condición cadavérica pero sublime en su capacidad de trascender la muerte. Emanuel ya no es un simple cuerpo sin vida; se ha convertido en un símbolo poderoso que impacta tanto a la comunidad que lo venera como a la propia fiscal, atrapada entre el horror y la fascinación. Su resurrección desde las aguas contaminadas del río — espacio liminal por excelencia — lo reviste de un carácter sagrado que desafía los parámetros de lo aceptable, convirtiéndolo en el núcleo de un culto que subvierte el orden institucional que Pinat representa. El contacto que tiene Marina con el cuerpo ahora santificado, consigue desestabilizar todas sus certezas, pues su presencia escapa de cualquier explicación lógica.

1.3 Nuevos santos: La herencia de Lovecraft y Stephen King[8]

En esta sección analizo la reescritura que realiza Mariana Enriquez de la tradición Lovecraftiana y la influencia de Stephen King. Los dos cuentos que estudio en este capítulo están centrados en la representación de la religiosidad popular propia de los barrios marginales en la Buenos Aires del siglo XXI. La religiosidad popular responde a las necesidades de las poblaciones marginales ignoradas por la religión oficial. Ameigeiras señala que, en la actualidad, la religión popular constituye una parte sustantiva de la vida social y de la identidad de los habitantes (8). En efecto, podemos ver que la comunidad de "El chico sucio" es devota del "Gauchito Gil" originario de Corrientes y de "San la Muerte", dos santos que responden al contexto de desamparo que padece la comunidad. Por otro lado, los habitantes de Villa Moreno en "Bajo el agua negra" veneran a santos como San Jorge y San Expedito, que responden a la crisis de contaminación y desolación. Los altares para el Gauchito Gil están ubicados dentro de los límites urbanos, mientras que los de San la Muerte se encuentran "más allá de la estación del tren", un espacio peligroso y sobrenatural, donde no rigen la ley ni la razón. Galera y López señalan que el culto a San La Muerte se lleva a cabo en la esfera privada debido a que en el pasado fue un culto problemático y hasta impugnado por la Iglesia (89). Tal como explica Ameigeiras, la veneración a San la Muerte puede ser ambigua y compleja, hay que prestar atención a las intenciones de los van a pedir ayuda al santo (79). En efecto, como menciona la narradora del cuento, San la muerte no es un santo malo, pero puede hacer el mal si se lo piden.

[8] El género gótico, según David Punter (2013), contiene tres representaciones indispensables como son la ficción paranoica, la barbarie y el tabú, presentes en la obra de de Stephen King. (Lostak 59)

Como explica Bizzarri en su análisis del cuento, el relato se presta a una interpretación basada en la magia negra y la sospecha de una venganza sobrenatural (219). La muerte de Nachito, apodado por la comunidad “el degolladito", perturba a la comunidad. Los rumores dicen que este crimen atroz podría ser provocado por un “ajuste de cuentas” o que, más bien, es algo sobrenatural que involucra a brujos y cultos paganos. Lo que queda claro, es que la comunidad encuentra una nueva figura a la cual santificar. De acuerdo con Ameigeiras, estos procesos de “santificaciones populares” tienen como centro a personas que mueren de manera violenta y que son veneradas en la comunidad, tal como ocurrió con el pequeño Nachito (70). El apodo brindado al infante tiene relación con el Gauchito Gil quien también murió de manera trágica e injusta.

El relato establece un contraste significativo entre dos figuras de culto popular que representan visiones opuestas de lo sagrado. Por un lado, como señala Gutiérrez, el Gauchito Gil funciona como un santo unificador que conecta a los habitantes con el pasado argentino, específicamente con la figura del gaucho que, aunque asociada a la barbarie, también simboliza identidad y cohesión social (Salvador 432). Este culto es percibido como positivo y protector, como explica la narradora al destacar que solo veía "altares del Gauchito Gil, por la calle Ceballos" (Enriquez 28), negando cualquier asociación con prácticas más siniestras. Por otro lado, San La Muerte genera temor y rechazo, una dicotomía que queda plasmada en la observación del chico sucio: "el gaucho es bueno, pero el otro no" (Enriquez 18). Los devotos de este último son asociados con la criminalidad, como muestran los asesinos de Nachito, quienes realizan rituales macabros creyendo que "las cabezas tienen poder" (Enriquez 30). Galera y López (89) explican que estos rumores contribuyen a estigmatizar aún más los barrios marginales, presentando a los creyentes de San La Muerte como transgresores de la ley. Esta oposición entre ambos cultos alcanza su punto culminante con el apodo "El degolladito" dado al infante fallecido, que refuerza la percepción del Gauchito Gil como única figura capaz de ejercer un poder benéfico, en contraste con el aura siniestra que rodea a San La Muerte y sus seguidores.

La narradora es una mujer que, aunque representa la civilización, convive con la religiosidad popular. Es más, la obsesión de la narradora con la muerte de Nachito, el sentimiento de culpa y la relación que tiene este suceso con los santos la lleva a la locura.

> “Cuando cerré la puerta no sentí el alivio de las habitaciones frescas, de la escalera de madera, del patio interno, de los azulejos antiguos, de los techos altos, del patio interno y la lámpara parpadea: se va a quemar, pensé, voy a quedar a oscuras, pero finalmente se

> estabilizó. Me senté en el piso con la espalda contra la puerta. Esperaba los golpes suaves de la mano pegajosa del chico sucio o del ruido de su cabeza rodando por la escalera. Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar" (Enriquez 33)

La transformación de la casa de la protagonista sigue el motivo gótico de "la casa embrujada", evolucionando de refugio seguro a espacio siniestro. Inicialmente, el hogar cumple su función protectora tradicional, resguardándola de la violencia exterior; sin embargo, como señala King (citado en Forttes 293), en la tradición gótica americana la casa deviene en "lo que no se puede nombrar" — una entidad viva que encarna los terrores más profundos. Este cambio radical se manifiesta cuando el espacio doméstico, antes íntimo y controlado, genera más miedo que el e xterior que se pretendía evitar. Las paredes que deberían proteger se transforman en amenazas, invirtiendo completamente su función original. La casa ya no es un refugio contra el peligro, sino su fuente principal, cumpliendo así con la convención gótica donde el hogar se convierte en el verdadero monstruo de la historia.

El cuento "Bajo el agua negra" presenta un espacio de mezcla de culturas debido a la migración, se escucha "la sensual cumbia villera, esa mezcla chillona del reggae con ritmo caribeño" (Enriquez 167) que revela la mezcla de tradiciones en Villa Moreno. Ameigeiras señala que la religiosidad popular practicada por los migrantes se relaciona con su identidad personal y colectiva (48). En efecto, los santos venerados en Villa Moreno son santos locales como el Gauchito Gil, también santos caribeños y afro brasileños. La religión oficial no tiene trascendencia en la vida de los habitantes de Villa Moreno. Ameigeiras señala que esta pérdida de fe en la religión oficial es resultado de las políticas neoliberales que llevaron a la agudización de la pobreza y las desigualdades sociales (13).

La crisis en Villa Moreno se intensifica ante el asesinato de los dos jóvenes por parte de la policía. Sin embargo, con la aparición de Emanuel, la historia de la villa cambia completamente. Emanuel no es un joven cualquiera, su nombre significa "Dios está con nosotros" pero, como menciona el padre Francisco, "de qué dios estamos hablando es el problema". La fiscal será testigo de una macabra procesión, en la que los pobladores llevan en una "mezcla de cama y ataúd" el cuerpo de Emanuel como una "efigie de Jesús recién bajado de la cruz" (Enriquez 173). Tal como ocurre en "El chico sucio" la comunidad ha creado un santo popular, es más, este joven ya no es solo un santito, es ahora una divinidad a la que la comunidad le rinde culto. Ante la caída de la religión

oficial, Villa Moreno ha escogido a su nuevo Dios y lo ha entronizado en la procesión. El acto que realiza la comunidad tiene una gran importancia simbólica, de hecho, la fiscal se siente abrumada y aterrorizada, ha perdido el poder que detentaba como representante de la ley.

Valverde explica que el motivo del monstruo del riachuelo en el relato de Enriquez es una referencia al cuento "La llamada de Cthulhu" del escritor estadounidense H.P. Lovecraft (55). Como en el relato de Lovecraft, los habitantes de la villa sufren malformaciones que hacen referencia a animales o seres submarinos pues cuentan con "brazos de más, las narices anchas como felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes" (Enriquez 159). Enriquez traslada al monstruo que "duerme y espera soñando" a un contexto latinoamericano en el que priman las culturas paganas, la cumbia villera, las murgas festivas y las procesiones siniestras.

La murga se caracteriza por su carácter festivo y carnavalesco, que incluye danzas, cánticos y música. Sin embargo, según Florencia Liffredo, desde sus orígenes ha sido también una expresión de rebeldía, conocida como *"el baile de los esclavos"* (129). Tradicionalmente, fue un espacio de denuncia, pero durante la represión militar —cuando toda crítica era prohibida y perseguida—, las murgas se vieron obligadas a guardar silencio. Así, la murga no solo tuvo un rol festivo, sino que adquirió un fuerte carácter de crítica social frente a la represión política. La contradicción entre el carácter festivo y el trasfondo de resistencia enriquece su significado. Además, su popularidad en los barrios del conurbano bonaerense permitió la expresión de comunidades marginales. En el cuento de Mariana Enríquez, esta tradición sufre una distorsión siniestra que subvierte su significado. Inicialmente, la protagonista, Marina, interpreta los ruidos exteriores como los de una murga: cánticos y tambores que evocan la festividad colectiva. Sin embargo, tras la muerte del párroco, la escena revela su aspecto ominoso:

> "una fila de gente que tocaba los tambores murgueros, con sus redoblantes tan ruidosos, encabezada por los chicos deformes con sus brazos delgados y los dedos de molusco, seguida por las mujeres, la mayoría gordas, con el cuerpo desfigurado de los alimentos casi únicamente a base de carbohidratos" (Enriquez, 172)

La lógica carnavalesca estudiada por Mijail Bajtin: se caracteriza principalmente por la inversión y las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (...) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (16). El cuento lleva esta posibilidad al

extremo: la procesión, tradicionalmente un acto de devoción religiosa, exhibe en su lugar un cadáver elevado a santo popular. "Estaba acostado. Tenía tamaño humano. había visto alguna vez algo parecido en las procesiones de semana santa (...)" (Enriquez, 173). No hay fe, sino culto siniestro; la comunidad, se representa como una masa desfigurada. Al encarnar el retorno de las víctimas convertidas en santos populares, esta manifestación performática denuncia la violencia del Estado mientras reconfigura lo sagrado desde los márgenes. Lo que emerge no es simplemente una inversión carnavalesca, sino un nuevo orden simbólico donde los excluidos —ahora santificados por su martirio— interrumpen cíclicamente el presente con su presencia espectral, desvelando la monstruosidad inherente al poder estatal que pretendía silenciarlos.

Lo que parecía un ritual popular (el carnaval, la procesión) se descompone en algo irreconocible, arrastrando a la fiscal a un universo donde lo ominoso se cierne sobre ella. Así, el relato representa la tradición murguera, como la expresión de profunda violencia y descomposición de la vida social, en un espacio donde lo sagrado ha sido reemplazado por lo grotesco, y donde los marginados son seres amenazantes y ominosos.

A modo de conclusión, en este primer capítulo se puede apreciar la relación de las protagonistas con los cultos y creencias de la religión popular dentro de un contexto de "civilbarbarie". Los límites entre civilización y barbarie se ven difuminados, lo que provoca la destrucción de las instituciones y la ineficacia de la religión tradicional. Las protagonistas de estos cuentos son mujeres acomodadas de clase media pertenecientes a la "civilización" que se sienten atraídas por los cultos y creencias populares de la comunidad "bárbara". Las localidades de los cuentos son espacios que se rigen por sus propios sistemas de cultos populares cuyo contacto lleva a las protagonistas a la locura.

En su reescritura del gótico contemporáneo, Mariana Enriquez traslada los elementos clásicos del género —los castillos decadentes, las abadías abandonadas y los fantasmas vengativos— a los espacios marginales de la Argentina del siglo XXI, creando así un horror profundamente arraigado en problemáticas sociales actuales. En este universo narrativo, la autora construye un imaginario donde lo siniestro emerge de las fracturas sociales, mostrando cómo el fracaso del Estado —que se pone en evidencia en la corrupción policial, la inoperancia de figuras como la fiscal Pinat y el colapso de instituciones como la Iglesia representada en la muerte del párroco Francisco— genera vacíos de poder que son ocupados por formas alternativas de organización social y

espiritualidad. La transformación de espacios tradicionalmente seguros en lugares amenazantes simboliza esta inversión de valores donde lo familiar se vuelve extraño y peligroso. Paralelamente, Enriquez rescata y actualiza el antiguo conocimiento de las brujas y saberes populares, otorgando a sus protagonistas femeninas —siempre atraídas los márgenes— la capacidad de leer e interpretar estas nuevas manifestaciones de lo sagrado y lo terrible. Esta operación literaria no solo dialoga con autores clásicos del horror como King y Lovecraft, sino que los subvierte, creando una estética gótica propia que refleja las particularidades del contexto latinoamericano.

En los cuentos de Mariana Enriquez, la locura de las protagonistas opera como consecuencia inevitable de su confrontación con realidades que desmontan los órdenes hegemónicos (el Estado, la religión institucional, la razón burguesa). Ambas mujeres colapsan al descubrir que los sistemas que sustentaban su mundo —ya sea el hogar como espacio seguro o la ley como instrumento de justicia— son ficciones vulnerables. En ″El chico sucio″, la narradora enloquece cuando lo abyecto (encarnado en el chico y su madre) irrumpe en su casa, revelándose que la violencia marginal ya ha contaminado su supuesta pureza burguesa; como señala Kristeva, lo abyecto expone la fragilidad de los límites que creíamos infranqueables (cuerpo, moral, clase). En ″Bajo el agua negra″, Marina Pinat pierde la razón al comprender que el cadáver sagrado de Emanuel y la corrupción policial son dos caras de un mismo sistema fallido: su locura es el fracaso de la lógica jurídica ante lo irreparable. Esta ruptura psicótica no es casual, sino política: Enriquez muestra que, en sociedades donde las instituciones son cómplices de la barbarie, sólo la locura permite vislumbrar la verdad oculta. Las protagonistas encarnan así la crítica más radical —aún a costa de su propia cordura—, demostrando que el verdadero horror no está en lo monstruoso, sino en el orden que lo produce.

El resultado es un panorama social profundamente distópico donde los verdaderos monstruos no son entidades sobrenaturales, sino las consecuencias visibles de décadas de políticas neoliberales: cuerpos mutilados por la miseria, comunidades abandonadas a su suerte, y un Estado que, lejos de proteger, se ha convertido en fuente de violencia. Al presentarnos este espejo deformado de nuestra realidad, Enriquez va más allá del mero entretenimiento gótico para plantear una interrogante ética y política fundamental: ¿hasta qué punto esta ficción distópica no es sino el reflejo incrementado de los horrores cotidianos que normalizamos?

Capítulo 2. “Mujeres ardientes”: La llegada de las brujas modernas

Como he explicado en el primer capítulo, Mariana Enriquez inscribe sus obras dentro del gótico. Los relatos que analizaré en este capítulo se proponen denunciar la violencia contra la mujer en la cultura patriarcal. Este género le permite incluir personajes y motivos como monstruos, casas embrujadas, fantasmas y brujas. En este capítulo, me centraré en analizar específicamente la figura de la bruja como una mujer que es capaz de enfrentarse al patriarcado y romper con los mandatos sociales a través del cuerpo, la sororidad y la magia, en los relatos “Tela de araña” y “Las cosas que perdimos en el fuego”. El primer cuento se desarrolla entre Argentina y Paraguay durante los años ochenta, en algún momento luego de la caída de la dictadura y la vuelta a la democracia en Argentina. El cuento es narrado por la protagonista, de la que nunca sabemos el nombre, una mujer joven casada con un hombre llamado Juan Martín. Cansada de ocultar sus orígenes, decide llevar a Juan Martín a Corrientes para conocer a su familia. Este viaje servirá como revelación para que la protagonista se dé cuenta de que detesta a su marido y que desea deshacerse de él. Esta sensación se acrecienta con la aparición de Natalia, la prima de la protagonista, que responde al arquetipo de la bruja. Es considerada como bruja por sus conocimientos en hierbas y plantas, practicar tarot, ver cosas que otros no perciben, poseer mayor libertad sexual y autonomía sobre su cuerpo. Natalia es una mujer misteriosa que provoca incomodidad en Juan Martin por su peculiaridad, seguridad y supuestos poderes.

La pareja decide acompañar a Natalia a la frontera de Paraguay en busca de telas de ñanduti, ya que Natalia tiene un puesto de venta de artesanías y es famosa por su exquisito gusto para elegir los ñanduties más finos (Enriquez, 95), detrás de la tienda, tiene un pequeño puesto donde lee las cartas del tarot. En el camino hacia la frontera de Paraguay quedan varados en la intemperie y terminan refugiándose en un hotel de paso, en medio de la selva. Durante la noche se cuentan historias sobrenaturales sobre la selva, leyendas sobre autos que desaparecen y asesinatos provocados por los militares de turno. Así, la selva adquiere un tinte sobrenatural en el que cualquier cosa puede suceder, que perturba a la protagonista y su marido, pero parece ser natural para Natalia. Al día siguiente, la protagonista se lleva la sorpresa de que su marido ha desaparecido y, en complicidad con su prima, ambas fingen que él nunca existió.

Del mismo modo, “Las cosas que perdimos en el fuego”, cuyo título es también el del libro de relatos, nos cuenta la historia de Silvina, una joven que participa en extrañas reuniones de mujeres. Tal como en “El chico sucio” este relato comienza con la imagen de una mujer que pide limosna en el subte, ella ha sido víctima de un intento de feminicidio [9]por parte de su pareja y ahora busca contar su historia. Silvina y su madre quedan impactadas con la historia y poco a poco se van dando cuenta de que los intentos de feminicidio y quemas de mujeres comienzan a ser cada vez más frecuentes. Las mujeres, cansadas de ser víctimas, deciden quemarse ellas mismas, una “epidemia” que avanza tan rápido que termina convirtiéndose en un acontecimiento imparable. Silvina decide formar parte del equipo que ayuda a las “mujeres ardientes” y graba estas reuniones en medio de la pampa para compartirlas en las redes sociales. Pronto, se inicia una auténtica cacería de mujeres con la finalidad de que cesen de quemarse a sí mismas. Sin embargo, las quemas parecen nunca acabar y Silvina comienza a cuestionar su finalidad. Claramente este relato remite a la época de la persecución y quema de brujas, central en la historia del dominio de las mujeres por el sistema patriarcal, tal como lo explica Silvia Federici.

Las mujeres de estos cuentos son personajes basados en la figura de la bruja inscrita en la época contemporánea. Como menciona María Virginia Ventura, la literatura gótica se ha convertido en un género que ha permitido que el personaje de la bruja reaparezca más allá de la clásica figura de los cuentos de hadas (8). Las brujas son reivindicadas en el gótico contemporáneo escrito por mujeres como personajes que se enfrentan al patriarcado. En los relatos de Mariana Enriquez, la bruja se representa como una mujer empoderada. De acuerdo con Tellechea, la bruja congrega, por un lado, la imagen estigmatizante de las formas disidentes de vivir la feminidad en relación al cuerpo y la naturaleza; por otro lado, inscribe la posibilidad de cuestionar el orden establecido.

Silvia Federici en su libro *Calibán y la bruja*, explica que la persecución de mujeres y las acusaciones de brujería fueron estrategias de dominio. La autora se remonta a la Edad Media, época del cambio económico y social del feudalismo al capitalismo. En medio de este cambio, las mujeres se convierten en el objeto de persecución de dos fuerzas

[9] La violencia gótica en Enríquez encuentra paralelos perturbadores en los recientes feminicidios por inmolación en Perú (2018-2023). Casos como los de Eyvi Ágreda y Katherine Gómez muestran cómo el l gótico no solo representa violencias imaginarias, sino que refracta formas reales de violencia de género en América Latina.

interconectadas: el capitalismo, que buscaba explotar el trabajo femenino y el sistema patriarcal, que temía su autonomía. En ese sentido, la cacería de brujas se convierte en una estrategia para controlar y explotar a las mujeres a través de la desposesión de sus cuerpos, la demonización de su sexualidad y la destrucción de sus saberes. Con ello, tanto los cuerpos femeninos como el trabajo reproductivo pasan a ser mercantilizados y controlados por el nuevo sistema emergente, para asegurar el comportamiento adecuado de las mujeres y su función subordinada.

Federici enfatiza el caso de Europa en los siglos XVI y XVII. Para asegurar el asentamiento del modelo capitalista, muchas organizaciones se aliaron para imponer nuevas leyes y normas de género que controlaban el comportamiento femenino. Uno de los principales aliados del capitalismo fue la Iglesia, que contribuyó a la aplicación de estos mandatos. Pronto, el nuevo modelo se traslada a América Latina con la colonización, explotación y, en muchos casos, la destrucción de comunidades indígenas. Como menciona la autora, en América Latina, un factor decisivo para la implantación del capitalismo fue la esclavitud y expropiación de las tierras indígenas, que contribuyó a la existencia de fisuras de género, clase y raza que empobrecieron a los pobladores. Así, el equivalente de la bruja europea es la indígena colonizada acusada de brujería, como una manera de controlar y justificar la violencia ejercida hacia las comunidades indígenas.

La figura de la bruja reaparece en la literatura contemporánea, y es retomada también por los movimientos feministas. En Argentina, es significativo que la figura de la bruja aparezca en uno de los slogans más difundidos en las protestas feministas: “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar” : la bruja es una mujer de la cual somos herederas. De acuerdo con Karina Felitti, la figura que aparece en las marchas es la de la bruja popular, que se representa como una mujer empoderada que canaliza la ira colectiva y permite tramar una genealogía (546). Las feministas contemporáneas se identifican como herederas de las brujas, pues ellas se rebelan contra la autoridad patriarcal y denuncian la violencia contra las mujeres. Federici explica que la reaparición de la caza de brujas entre 1980 y 1990, “constituye un síntoma claro de un nuevo proceso de «acumulación originaria»[10], lo que significa que la privatización de la tierra y de otros

[10] Federici señala que la acumulación no solo fue la separación del trabajador de los medios de producción, sino también la subordinación de las mujeres y la destrucción de sus saberes (medicina tradicional, control de la natalidad, etc. (105)

recursos comunales, el masivo empobrecimiento, el saqueo y el fomento de la divisiones de comunidades que antes estaban cohesionadas han vuelto a formar parte de la agenda mundial"(512). En efecto, la nueva ola feminista argentina protesta contra la violencia contra las mujeres en el contexto del patriarcado neoliberal.

Mariana Enriquez crea dos relatos ambientados, el primero en los años ochenta y el segundo más bien parece situarse en un momento post apocalíptico, pero que se relacionan directamente con el momento actual. De acuerdo con Juana Ramella, el terror novedoso que propone Enriquez atenta contra los órdenes hegemónicos de clase y género de la sociedad actual (137). En efecto, las "brujas" de estos cuentos son mujeres que subvierten el orden patriarcal, que se reapropian de sus cuerpos y se convierten en sujetos capaces de alzar sus voces y actuar en defensa de sus derechos.

2.1 "Tu cuerpo en el fuego": Belleza femenina y violencia de género

En este subcapítulo me centraré en explicar cómo se representa la violencia de género en los cuentos "Tela de araña" y "Las cosas que perdimos en el fuego". En el primer cuento, la violencia pasa casi desapercibida, sin embargo, la protagonista es una clara víctima de violencia psicológica y doméstica por parte de su marido. Por otro lado, en el segundo cuento, la violencia física es, obviamente, mucho más notoria, sin embargo, las propias mujeres queman sus cuerpos en respuesta a la violencia que se ejerce contra ellas. Las mujeres en estos cuentos tienen poder, se reapropian de sus cuerpos, enfrentan al patriarcado y cuestionan sus valores, entre ellos, la noción de belleza femenina, como explicaré.

Silvia Federici, en *Calibán y la bruja*, señala que, durante la Edad Media, con la aparición del capitalismo, las mujeres se convirtieron en objeto de persecución tanto del sistema capitalista que explotaba su trabajo como del sistema patriarcal que temía su autonomía. Con el auge del capitalismo, las mujeres sufrieron un proceso de degradación social debido a la misoginia y violencia que ejercían estas dos fuerzas sobre ellas. Así la cacería de brujas se dio como una estrategia para despojar a las mujeres de su autonomía y conocimientos, lo que llevó a que "su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del estado y transformados en recursos económicos." (Federici, 370). Sin embargo, para poder concretar el control sobre las mujeres, se buscó degradarlas, demonizando su sexualidad y conocimientos ancestrales. Federici menciona que las mujeres fueron perseguidas fundamentalmente por ser ellas las que llevaban

adelante prácticas como el control de la procreación —como hechiceras, curanderas, encantadoras o adivinadoras." (382). Esto explica, en gran medida, el que los hombres temieran a las mujeres que tenían control sobre sus cuerpos y las acusaron de brujería. En los cuentos de Enriquez, las mujeres no encajan en el ideal femenino que se espera en una sociedad patriarcal. La protagonista de "Tela de araña" es una mujer que nunca deseó casarse, pero debido a la presión social aceptó hacerlo con un hombre al que no amaba:

> "Pero yo seguía sintiéndome abandonada y, por culpa de la soledad, me enamoré demasiado rápido, me casé con desesperación y ahora estaba viviendo con Juan Martín, que me irritaba y me aburría." (Enriquez, 94)

La protagonista de este cuento acepta el mandato del matrimonio, sin embargo, odia a su marido, pero no puede deshacerse de él. Como contraparte, tenemos a su prima Natalia, una mujer muy peculiar que, a diferencia de la protagonista, vive una vida libre y sin ataduras, de acuerdo a sus deseos: "Siempre tenía novios ricos. Éste le importaba igual de poco que los demás, sentimentalmente hablando, pero le interesaba porque tenía una avioneta" (Enriquez, 96). Natalia está construida en base al arquetipo de la bruja: la mujer sin ataduras, sexualmente activa y que se aprovecha de los hombres. Justamente estas características hacen que Natalia sea una mujer despreciable para el marido de la protagonista. Además, Juan Martin es un hombre de Buenos Aires que rechaza todo aquello que venga de la provincia, que considera un territorio primitivo y atrasado.

> "A mi marido no le gustaba Natalia. No le parecía atractiva físicamente, lo que era casi una locura de su parte: yo nunca había visto una mujer tan hermosa como ella. Pero, además, él la despreciaba porque Natalia tiraba las cartas, sabía de remedios caseros y, sobre todo, se comunicaba con espíritus." (Enriquez 95)

La violencia ejercida por Juan Martin sobre su esposa y sobre Natalia, no es una violencia física; más bien se trata de una constante agresión verbal y psicológica que motiva que ellas lo desprecien y odien. Juan Martin constantemente menosprecia las acciones de la protagonista:

> "Como Juan Martin me corregía constantemente: si yo tardaba en servir la mesa era una inútil, alguien que ``estaba ahí parada haciendo nada, como siempre``. Si tardaba en elegir algo, lo estaba haciendo perder el tiempo a él, siempre tan decidido y desapegado. Yo siempre le pedía perdón, para no pelear, para que no fuera peor." (Enriquez, 99)

Como se puede apreciar, hay un constante intento de dominar a la protagonista haciéndola sentir inferior para poder controlarla. Para Rita Segato, existen dos ejes por los cuales los hombres agresores subyugan a las mujeres. Por un lado, en el eje vertical, el hombre se dirige a la mujer directamente pues busca disciplinarla y reducirla para que él se convierta en el único sujeto soberano. Por otro lado, existe también un eje horizontal que no va

dirigido hacia la mujer, sino hacia los pares masculinos. Mediante este eje, el hombre busca validación e inclusión dentro de la hermandad y lo consigue a través de la posesión de la mujer. Para obtener esta validación es necesario que otro sujeto se lo otorgue mediante un proceso impositivo similar a la tributación. Por ende, las mujeres se convierten en dadoras de estos tributos y ellos en los beneficiarios (43). De acuerdo a esta cita, Juan Martin actúa en los dos ejes: busca colocar en un nivel inferior a la protagonista, para que él quede como soberano; y también, mediante esta inferiorización, consigue el reconocimiento de su virilidad.

> "Él a mí no quería matarme, nada más quería tratarme mal y quebrarme para que odiara mi vida y no me quedaran ni ganas de cambiarla." (Enriquez, 108)

Sin embargo, la aparente paz se desestabiliza con la aparición de Natalia, quien pone en crisis la masculinidad de Juan Martin. La prima de la protagonista es una mujer que no puede ser dominada y, sobre todo, es alguien que no tolera el comportamiento de Juan Martin y se empeña en la salvación de la protagonista. Juan Martin siente desprecio por ella justamente porque posee una libertad sexual y corporal que él no puede controlar.

La transición del feudalismo al capitalismo estuvo marcada por la imposición de normas de género que buscaban controlar el comportamiento de las mujeres, particularmente su sexualidad. Para lograrlo, se demonizó el placer femenino, exigiendo que las mujeres se sometieran a la autoridad masculina. Esta regulación no fue solo moral, sino política: la Iglesia y las instituciones civiles colaboraron para convertir la autonomía femenina en una amenaza al orden social, ya que los cuerpos de las mujeres debían ser productivos bajo la lógica capitalista (Federici, 335). La caza de brujas fue un mecanismo clave en este proceso, persiguiendo a aquellas que desafiaban el sistema —mujeres rebeldes, independientes o dueñas de saberes prohibidos— y consolidando así la desposesión de sus cuerpos. Con el tiempo, esta dominación se naturalizó: en la modernidad, los cuerpos femeninos fueron asociados simbólicamente al territorio, volviéndose objetos de conquista masculina (Segato, 50). En el relato de Enriquez, Natalia encarna una resistencia contemporánea a este legado histórico. Al negarse a someterse a la autoridad patriarcal, despierta la admiración de la protagonista, pues representa una figura transgresora: la bruja moderna, peligrosa por su conexión con la naturaleza, su goce desafiante, sus conocimientos marginales y su libertad corporal.

Ahora bien, en el cuento "Las cosas que perdimos en el fuego" la violencia física es brutal, las mujeres son agredidas físicamente por sus parejas. Sin embargo, lo que sorprende es

que, como reacción, las mujeres comienzan a quemarse ellas mismas, lo que se traduce en una reacción violenta a la violencia. La imagen de una mujer que suele recorrer el subterráneo es la siguiente:

> "Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, compleja y profunda: ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto de la máscara: era la única parte que el fuego no había alcanzado." (Enriquez, 185)

La chica del subte[11] es una mujer monstruosa que provoca el rechazo de los pasajeros a los que se acerca debido a su apariencia horrorosa. Ella recorre el subterráneo relatando que había sido víctima de un intento de feminicidio por parte de su marido Juan Martin Pozzi (quien curiosamente lleva el mismo nombre que el marido de la protagonista del cuento anterior). "Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más entonces" (Enriquez, 186). El método que el hombre empleó fue echarle alcohol mientras dormía y luego prenderle fuego; cuando dijo que ella había sido quien se había incendiado sola, todos le creyeron.

La historia que cuenta la chica del subte, se repite con otras mujeres que también fueron víctimas de intentos de feminicidio con el mismo *modus operandi* que Juan Martín Pozzi. La misma suerte corrió Lucila, una joven modelo que también fue quemada por su pareja. "Lucila parecía distraída e ingenua, pero tenía respuestas inteligentes y audaces y por eso también se hizo famosa. Medio famosa. Famosa del todo se hizo cuando anunció su noviazgo con Mario Ponte, un famoso jugador de fútbol" (Enriquez, 188). Lucila poco a poco va obteniendo más fama "cerraba todos los desfiles; él se compró un auto carísimo". Los intentos del hombre por compensar el éxito profesional y económico de su pareja son insatisfactorios, finalmente decide lastimarla.

Retomando a Rita Segato, la violencia contra las mujeres se explica, en gran medida, como un mecanismo de validación masculina dentro de una estructura patriarcal. El sujeto masculino busca el reconocimiento de sus pares, y una forma de obtenerlo es mediante el

[11] La mujer descrita, al igual que el "chico sucio", habita un espacio liminal que la sitúa en los márgenes de lo socialmente aceptable. Su apariencia y condición la colocan en ese umbral ambiguo donde se desdibujan las fronteras entre lo humano y lo monstruoso, lo civilizado y lo abyecto. Enríquez construye deliberadamente este tipo de personajes que emergen desde los límites geográficos de la ciudad y los límites conceptuales de la humanidad, utilizando su posición marginal como plataforma para interpelar a la sociedad hegemónica

dominio sobre el cuerpo femenino. Este acto de sometimiento adquiere un carácter sacrificial: en la "lengua del feminicidio" (Segato, 46), el asesinato de una mujer se justifica como un mal necesario para preservar un bien superior —una fraternidad masculina basada en la competencia y el control— los agresores no actúan solo por impulso, sino para restaurar un orden simbólico. Así ocurre con Juan Martín Pozzi, quien agrede a su esposa al sentirse desautorizado por su decisión de abandonarlo, o con Mario Ponte, que quema a Lucila movido por la envidia hacia su fama. En ambos casos, la violencia opera como un correctivo: al dañarlas, los hombres reclaman su lugar en una jerarquía donde el prestigio depende de la sumisión femenina. Segato profundiza en esta lógica al comparar la misoginia con la cacería (47): el cuerpo de la mujer es un "trofeo" cuyo valor radica en la posibilidad de apropiárselo. Esta analogía revela la dimensión territorial de la violencia: el feminicidio no es solo un crimen, sino un acto de conquista. En el cuento analizado, esta dinámica se repite: los hombres agreden a las mujeres para reafirmar una supremacía que, en el fondo, es frágil y requiere constante reivindicación..

Frente a esta ola de violencia, las propias mujeres comenzarán a quemar sus cuerpos para recuperar el control que les ha sido arrebatado. Además, el relato de Enriquez cuestiona la belleza como medida del valor de las mujeres (Audran, 78). En efecto, la chica del subte es una mujer monstruo que genera rechazo en los demás.

> “Su método era audaz: subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. algunos aceptaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado. (...) Incluso había quienes se bajaron del vagón cuando la veían: los que ya conocían el método y no querían el beso de esa cara horrible.” (Enriquez, 186)

La chica del subte emerge como un cuerpo disruptivo que desafía las normas de presencia femenina en el espacio público, generando rechazo precisamente por su existencia no normativa. Su condición de mujer indigente -"nadie le daba trabajo con la cara así"— la sitúa en los márgenes del sistema económico, reducida a la mendicidad como único medio de supervivencia. Esta exclusión confirma lo señalado por Rosemarie Thompson: el cuerpo femenino discapacitado es sistemáticamente apartado de la participación pública y laboral por su incapacidad de ajustarse a los cánones establecidos (19). Pero esta aparente marginalidad contiene una potencia transformadora. El cuerpo abyecto de la chica del subte, que problematiza incluso la representación binaria de género (Orta, 130), se convierte paradójicamente en modelo para las mujeres que posteriormente se autoinmolan. Estas "brujas" contemporáneas instituyen un nuevo paradigma de belleza que subvierte el orden patriarcal y sus rígidos controles sobre la feminidad. Lo que el

poder califica como monstruoso se revela así como político: la deformidad que la sociedad rechaza deviene instrumento de confrontación contra los estereotipos de género.

En este sentido, la chica encarna la ambivalencia del cuerpo discapacitado femenino: existe en el límite de lo reconocible como mujer, desestabilizando con su mera presencia los conceptos hegemónicos de lo femenino. Su figura, como señala Orta, oscila entre ser y no ser femenina (130), exponiendo la precariedad de dichas categorías.

> "La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias de taco cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenitas colgando del cuello. que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo." (Enriquez, 186)

La chica del subte exhibe su cuerpo de manera desafiante, su sensualidad contrasta con su rostro monstruoso, provocando la atracción y rechazo de lo abyecto. La fortaleza de este personaje y la de las mujeres que se queman a sí mismas parece provenir de la reapropiación de sus cuerpos, que propone un nuevo ideal de belleza femenina.

> "—Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno ¿no? Una belleza nueva." (Enriquez, 190)

Mediante la reapropiación de sus cuerpos, las mujeres no cumplen el orden lógico y estético de la belleza, por lo que desafían los mandatos de feminidad. En ese sentido, la belleza abyecta libera a las mujeres de las disciplinas y limitaciones impuestas, al mismo tiempo que los cuerpos quemados se conciben como una belleza alterna (Orta, 133). Al desafiar los valores estéticos impuestos, la belleza abyecta encuentra en las quemaduras un arma que permite liberar a las mujeres.. De acuerdo con Orta, la nueva belleza concibe una feminidad abyecta, ya que la nueva belleza se "expulsa más allá del alcance de lo posible, lo tolerable, lo pensable" (133). Esta idea de nueva belleza unida a la quema de mujeres se convierte en una táctica revolucionaria en busca de la libertad femenina, la estrategia es mostrar públicamente las quemaduras luego de sus quemas voluntarias.

Me interesa hacer énfasis en la manera en que las quemas de mujeres por sí mismas se representan en "Las cosas que perdimos en el fuego": se trata de actos de oposición al patriarcado. Las quemas se suceden en un contagio o epidemia, de manera similar a las cacerías de brujas, como explicaré más adelante. Las mujeres se agrupan en organizaciones clandestinas que se rebelan contra el patriarcado.

> "—Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora, nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices." (Enriquez, 192)

La autonomía femenina continúa siendo percibida como una amenaza al orden patriarcal establecido; sin embargo, las llamadas "brujas modernas" han convertido este estigma en una herramienta de resistencia. Al igual que sus antecesoras medievales, estas mujeres contemporáneas desafían activamente los mandatos sociales a través de la organización en "aquelarres" — espacios de sororidad y empoderamiento colectivo. Como señala Boix , estos grupos retoman la simbología histórica de las brujas pero le otorgan un nuevo significado: ya no como víctimas de la persecución, sino como sujetos políticos que buscan liberarse de las estructuras de poder masculino (6). Estos círculos femeninos funcionan así como nodos de resistencia, donde la sororidad se convierte en un acto revolucionario.

2.2 Bienvenida al aquelarre: “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”

Como mencioné en la introducción del capítulo, la figura de la bruja reaparece en la literatura neogótica, y también se ha tomado como estandarte de los movimientos sociales feministas. Los cuentos de Mariana Enriquez hacen clara referencia a la época de la persecución de las brujas y a los aquelarres de mujeres demonizados por el cristianismo, y reinterpretados como espacios de sororidad donde las mujeres pueden sentirse seguras.

En este subcapítulo me centraré en analizar la manera en la que se desarrolla la sororidad entre las mujeres de cada cuento a partir de la figura de la bruja y el aquelarre. Así, en “Tela de araña” el personaje de Natalia se convierte en una figura central que permite a la protagonista darse cuenta del malestar que siente por su marido y, finalmente, parece ser la responsable de su desaparición. En “Las cosas que perdimos en el fuego” el aquelarre se renueva en la época contemporánea con la llegada de la tecnología y las redes sociales, que permiten que las reuniones clandestinas se difundan. La sororidad es un tema central en ambos cuentos, las mujeres se apoyan y se protegen para enfrentarse contra el opresor.

En "Tela de araña", la relación entre Natalia y la protagonista se caracteriza por su profundo vínculo familiar, que sin embargo se ve fracturado por la presencia del marido de esta última. Juan Martín, construido como antagonista, encarna el arquetipo del hombre racional y "civilizado" —constantemente preocupado por señalar lo que considera "atraso de la provincia"— mientras que Natalia representa su contraparte perfecta: la mujer selvática, asociada a la barbarie y dotada de aparentes poderes

sobrenaturales que desafían la lógica dominante. Como he señalado anteriormente, Natalia responde al arquetipo de la bruja, figura que sistemáticamente desestabiliza la razón patriarcal que Juan Martín personifica. Esta oposición fundamental genera una tensión constante entre ambos personajes, manifestada en los repetidos intentos de Juan Martín por imponer su autoridad sobre Natalia, intentos que invariablemente fracasan ante la resistencia de esta última.

En América Latina, las mujeres indígenas que eran parteras, adivinas o curanderas fueron condenadas por los mismos crímenes por los que se habían juzgado a las brujas en Europa (Federici, 499). Natalia, como una bruja moderna, está asociada a estos saberes tradicionales: "Y a Natalia posiblemente, iban a matarla pronto, por morena, por bruja, por desafiante" (Enriquez, 104). La protagonista sabe que es infeliz con su marido, pero no es hasta que llega a la provincia cuando siente deseos de hacerlo desaparecer de su vida, empoderada por la compañía de su prima Natalia. Como menciona Seifert, ir a la región de Corrientes es liberarse de las restricciones de la vida burguesa impuestas por el matrimonio con Juan Martin (7). Por ello, Natalia se convierte en una especie de doble siniestra de la protagonista, su aliada en la desaparición del marido. Natalia representa todo aquello que seduce a la protagonista pero que Juan Martín desprecia. Natalia no estaba de acuerdo con el lazo patriarcal que retiene a la protagonista y que Juan Martín representa (Seifert, 15). Cuando se da cuenta de la situación de su prima, ella le dice que no se resigne y que busque una solución "Errores cometemos todos, lo importante es arreglarlos. (...) lo único que no tiene solución es la muerte" (Enriquez, 102).

El personaje de Natalia refiere también a la figura de Circe y al arquetipo de la mujer fatal. Houvenaghel y Monballieu explican que la mujer fatal es fascinante y destructiva a la vez; resalta su belleza física irresistible y su crueldad innata que conduce a la muerte a sus víctimas (380). Natalia es una mujer hermosa que atrae a los hombres y, como en el caso de Juan Martín, los hace desaparecer. Además, al igual que el personaje mitológico de la hechicera griega, ella también es una tejedora, es conocida por vender "ñanduties[12]", unos textiles similares a las telas de araña que tejen solo las mujeres en Paraguay. Natalia, como una *femme fatale*, acompaña su belleza física con la habilidad de llevar a sus

[12] Ñandutí es palabra guai-aní. Significa tela de araña. Este nombre revelador alude a las líneas generales del patrón básico, que recuerdan el trabajo de la «epeira», la huésped infaltable de los huertos y espesuras de todos los climas templados. Y quizá un poco a su técnica (al menos en sus fases iniciales). (Josefina 616)

víctimas a la muerte. Es una mujer que tiene varias parejas y que se aburre muy fácilmente de los hombres, pero, sobre todo, posee poderes como hablar con espíritus o predecir el futuro. En la selva de Corrientes, Natalia es una figura poderosa en comparación con Juan Martin, quien va empequeñeciendo a medida que se internan en la selva, mientras que Natalia cada vez se vuelve más poderosa.

> "Juan Martín estaba callado y Natalia camina muy decidida delante, con su vestido blanco y las sandalias chatas de cuero; se había atado el pelo por el calor y la cola de caballo se movía de un lado a otro como si tuviera su viento personal" (Enriquez, 100)

El relato muestra una inversión radical de los roles de poder: mientras que en Buenos Aires era Juan Martín quien dominaba la vida de la protagonista, en la selva es Natalia quien asume el control, liderando el grupo y dictando los movimientos de los demás. Este espacio desconocido neutraliza la autoridad masculina de Juan Martín, quien, fuera de su entorno urbano y "civilizado", se ve incapaz de controlar a su esposa y se siente abrumado por la presencia dominante de Natalia. Su figura encarna perfectamente el arquetipo de la mujer fatal: como señalan Houvenaghel y Monballieu (735), su cabello —símbolo de seducción mágica asociada simultáneamente a la muerte—crea un contraste deliberado con el vestido blanco que viste, color tradicionalmente vinculado a la pureza. Esta dualidad refleja la naturaleza ambivalente de Natalia, que combina seducción y peligro. Su comportamiento desafiante hacia Juan Martín —llamándolo de forma familiar, provocándolo sistemáticamente—demuestra su poder en este nuevo contexto, donde el hombre, desorientado en un ambiente que no domina, se ve forzado a someterse a la autoridad femenina que Natalia ejerce con naturalidad.

> "Como la salida no estaba señalizada, estaba obligado a seguirnos, a seguir a Natalia en realidad, y le vi en los ojos el disgusto y el resentimiento." (Enriquez, 102)

El primer factor por el que Juan Martin desprecia a Natalia es porque ella es una mujer que vive una sexualidad libre. Esto constituye un peligro porque denota una independencia y una rebeldía frente al patriarcado, ya que la sexualidad femenina debería estar al servicio de la reproducción.

> "Me gritó que Natalia era una puta, que se unía con el primero que se le cruzaba. Me gritó que yo era una puta también, porque él había estado haciendo ojitos al rubio bruto ese" (Enriquez, 110)

Juan Martin alude también a que la condición de Natalia puede haber contagiado a la protagonista porque ella ahora también comenzaba a rebelarse. Recordemos que, durante la caza de brujas, se condenó la sexualidad femenina como la fuente de todo mal justamente porque ponía en riesgo la procreación, la familia y restaba energías de

producción (Federici, 428). Sin embargo, la alianza femenina que gestan estas dos mujeres como respuesta al continuo menosprecio de Juan Martin, aparece en el relato como una manera de reivindicar la brujería para oponerse al dominio patriarcal.

En "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez, la sororidad femenina adquiere una dimensión política explícita a través de la representación de aquelarres contemporáneos. Estos círculos, inspirados en la nueva ola feminista que rescata la figura de la bruja como símbolo de resistencia, actualizan el imaginario tradicional: las brujas ya no vuelan en escobas sino que se movilizan en el subte, y en lugar de ser víctimas pasivas de hogueras inquisitoriales, son ellas quienes eligen autoinmolarse como acto de protesta. El relato establece un diálogo crítico con la violencia patriarcal, mostrando cómo opera como mecanismo de control sobre los cuerpos femeninos. Frente a esta opresión sistemática, la respuesta colectiva de las mujeres surge como una estrategia de supervivencia y resistencia. Los aquelarres se convierten así en espacios de organización subversiva donde, lejos de limitarse a compartir victimizaciones, las mujeres desarrollan prácticas concretas para subvertir el orden social. En estos círculos, la colaboración mutua permite no solo la celebración de rituales emancipatorios, sino también la creación de redes de apoyo que facilitan la recuperación progresiva de la autonomía corporal.

> "Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó. (...) Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras." (Enriquez,189)

Cuando la quema de mujeres comienza a ser más frecuente, nadie sabe cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: "controles, policía, vigilancia". La vigilancia [13]se intensifica, no se tolera que ellas vayan solas, que no estén acompañadas por un hombre porque entonces se convierten en potenciales brujas. Como una respuesta frente al acoso constante que reciben, las mujeres comienzan a realizar las quemas con más frecuencia: a más vigilancia, mayor violencia.

> "los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad, y, a pesar de las protestas, las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle caían bajo sospecha: la policía les hacía abrir el bolso, la mochila, el baúl del auto cuando ellos lo deseaban, en cualquier momento, en cualquier lugar. El acoso había sido peor: de una hoguera cada cinco meses - registrada con mujeres que acudían a los hospitales normales - se pasó al estado actual, de una por semana." (Enriquez, 194)

[13] Federici explica que el sistema de vigilancia en el siglo XVI funcionó de manera que las mujeres no pudieran tomar control de sus cuerpos y, sobre todo, no interrumpir sus embarazos. Por lo tanto, cualquier mujer que pusiera en riesgo esta condición o que ayuda a otra mujer embarazada soltera, era ilegal y requería control (Federici 159)

En la antigüedad, la principal estrategia de resistencia de las mujeres fue agruparse entre ellas; sin embargo, como explica Federici, pronto las amistades y cercanía femeninas se convirtieron en objetos de sospecha (407). La complicidad femenina entonces se convierte en algo peligroso pues desestabiliza el orden social en el que se vive. Como menciona Ramírez, los círculos de mujeres son organizaciones horizontales femeninas que tienen como objetivo transformar las relaciones femeninas a través de la sororidad y la recuperación del cuerpo. Los círculos de mujeres se establecen como modelos de organización y funcionamiento colectivo para empoderar a la mujer y luchar por un bien común. En el cuento, el círculo femenino llamado "mujeres ardientes" comienza de manera espontánea con la participación de varias mujeres que trabajan en hospitales para colaborar con las mujeres quemadas. Una vez que las hogueras se inician, el círculo se va haciendo cada vez más organizado y comienza a brindar espacios, compañía y tratamiento a las mujeres que desean quemar sus cuerpos. El círculo de mujeres del cuento funciona como una organización que promueve la idea de que cada mujer es dueña de su propio cuerpo y por ello se celebra el hecho de que quiera quemarlo.

Silvina, la protagonista, colabora de manera indirecta como espectadora, hasta que decide involucrarse más y comienza a ser quien grabe los videos y los suba a las redes sociales para difundir las quemas. Mediante este ejercicio, las quemas cobran popularidad y, al mismo tiempo, se vuelven más peligrosas.

> "Esa noche subió el video a internet. Al día siguiente, millones de personas lo habían visto" (Enriquez, 194)

Esta cita sirve para entender el alcance de las hogueras a través de las redes sociales. La tecnología hace posible la difusión de los rituales femeninos y que más mujeres puedan unirse al aquelarre de "mujeres ardientes". Mariana Enriquez nos trae un aquelarre moderno, con brujas contemporáneas que buscan reapropiarse de sus cuerpos como una manera de hacer frente a las políticas opresoras del patriarcado.

2.3 Los hilos de Circe: espacios y rituales sobrenaturales

En este subcapítulo me centraré en el análisis de los espacios sobrenaturales que rodean a los personajes de los cuentos. En estos espacios lo extraño, lo inexplicable y lo terrorífico se alejan de las normas sociales y las transgreden. En "Tela de araña" la selva es descrita como un espacio hostil y atemporal que incomoda a los personajes. Del mismo modo, es un espacio en el que las creencias populares abundan, por lo que la existencia de la bruja es admisible. La bruja cobra mayor protagonismo pues el espacio colabora a

su favor para liberar a la protagonista. En “Las cosas que perdimos en el fuego” los espacios juegan un papel primordial por su relación con los rituales. Por un lado, la ciudad es un lugar en el que prima la violencia hacia la mujer, por lo que las quemas se realizan en la pampa. Por otro lado, la pampa, al no estar conectada con la ciudad, permite la existencia de los rituales de la quema de brujas. Así, este espacio se convierte en un lugar de liberación para las mujeres pues transgrede la vigilancia y control sobre sus cuerpos.

El cuento "Tela de araña" de Mariana Enriquez establece una dicotomía espacial fundamental: por un lado, Buenos Aires como territorio asociado a Juan Martín y la racionalidad urbana; por otro, la provincia de Corrientes vinculada a Natalia y al universo sobrenatural. Este contraste se intensifica cuando los personajes viajan al norte, adentrándose en un paisaje donde proliferan los relatos extraños y las creencias populares. Como señala Seifert (4), la selva se configura aquí como espacio liminal donde la figura de la bruja adquiere plena vigencia, representando una fuerza antiestatal y antipatriarcal que desafía el orden establecido. Enriquez traslada el terror gótico tradicional a la selva paraguaya —y por extensión al noreste argentino—, territorio marcado históricamente por las migraciones forzadas y los traumas de la dictadura.

Este contexto dota al espacio de una hostilidad latente que se manifiesta en la amalgama de mitos urbanos y supersticiones locales. La autora construye así una atmósfera donde lo sobrenatural parece siempre al acecho: desde el clima opresivo hasta la presencia invasora de insectos, cada elemento del paisaje anuncia un peligro inminente y contribuye a la progresiva desestabilización de los personajes. Es en este entorno cargado de significación donde Juan Martín, representante de la razón patriarcal, desaparecerá , casi como un destino inevitable que el propio espacio parece conspirar para cumplir.

> “La dificultad se empezó a sentir enseguida, ni bien se llega, como si un abrazo brutal encorsetada las costillas. Y todos es más lento: las bicicletas pasan muy de vez en cuando por la calle vacía a la hora de la siesta, las heladerías parecen abandonadas a pesar de los ventiladores de techo que giran para nadie, las chicharras gritan histéricas en sus escondites.” (Enriquez, 93)

Como menciona Seifert, el paisaje en el cuento es usado para generar una reflexión sobre el desfase temporal entre un tiempo no-humano y el humano (13). Parecería como si la selva fuera un lugar atemporal en comparación con la ciudad, es un espacio distinto, brutal y hostil para los extraños. Al mismo tiempo, como menciona Seifert, se produce una tensión entre lo no-humano (la naturaleza) y lo humano (la modernidad), en donde lo no-humano tiene mayor poder sobre los personajes.

> "El rubio dijo que en Campo Viera le habían contado un montón de cosas más sobre el puente y el arroyo. Toda esa zona es rara, dijo, se ven luces de autos y después los coches no llegan, como si desaparecieran por algún camino, pero no hay caminos transitables, es todo selva." (Enriquez, 112)

Parece haber una lucha constante entre modernidad y naturaleza. De alguna manera, la selva parece devorar los elementos de la modernidad hasta hacerlos desaparecer completamente, demostrando su supremacía. Al ser un espacio sobrenatural, abre la posibilidad de la existencia de una bruja como Natalia debido a su relación con la naturaleza. A diferencia de Juan Martin y la protagonista, Natalia no parece extrañada por las historias sobrenaturales ni por el espacio de la selva, pues ella misma posee poderes sobrenaturales.

> "Yo le creía casi siempre. Una vez me había dicho que no entrara a la habitación de mi abuela porque ella estaba ahí, fumando. Mi abuela, nuestra abuela, llevaba diez años muerta. Le hice caso, no entré, pero sentí el olor penetrante de los habanitos que fumaba la abuela en el aire, aunque no había humo." (Enriquez, 97)

En el cuento, Natalia es una mujer que vende ñanduties de colores que son "encajes tradicionales de Paraguay que las mujeres tejen en bastidores, telarañas de hilo delicadas y coloridas" (Enriquez, 96) El ñanduti opera como el objeto mágico de la bruja (Natalia). Este mantel es el motivo principal del viaje de los personajes hacia la frontera con Paraguay que termina con la desaparición de Juan Martin, se podría interpretar incluso que se había "tejido" con anticipación cómo iban a suceder los hechos. Como expliqué anteriormente, Natalia al igual que la hechicera mitológica Circe posee saberes que la protagonista desearía usar para deshacerse del marido. Estas acciones se acercan a lo que popularmente conocemos como "magia"; sin embargo, desde una perspectiva psicoanalítica, podríamos interpretar que los sueños extraños de la protagonista y las visiones de Natalia expresan el deseo de deshacerse de Juan Martín, que finalmente termina por hacerse realidad, en una trama que alude al motivo siniestro de la "omnipotencia del pensamiento"[14], tal como Freud explica en el clásico ensayo titulado "Lo ominoso".

> "Yo me di una ducha fría y pensé que, a lo mejor, cuando salía, él se había quedado dormido y el cigarrillo encendió las sábanas y se moría quemado ahí, en el hotel de Clorinda." (Enriquez, 110)

Al finalizar el cuento, la respuesta de Natalia a la protagonista ante la desaparición del marido: "No seas tonta, si se fue, se fue" expresa la liberación que ambas sienten. Como

[14] Freud describe esta idea como la creencia inconsciente de que los pensamientos pueden influir directamente en la realidad**,** sin mediación de acciones concretas.

una premonición a lo que finalmente iba a suceder, Natalia le menciona a la protagonista que tuvo una visión de una casa incendiándose que “mágicamente” desaparece después. La relación de Natalia con el fuego, también se conecta con la protagonista quien, antes de la desaparición de Juan Martin, tiene un sueño relacionado con el fuego:

> “Tuve pesadillas con una vieja que corría envuelta en llamas, desnuda, por una casa que se desmoronaba; yo la veía desde afuera, pero no podía meterme a ayudarla porque se iba a caer una viga en la cabeza o el fuego me iba a alcanzar o el humo me ahogaría. Pero tampoco buscaba ayuda, nada más la miraba arder.” (Enriquez, 114)

Finalmente, el fuego parece relacionarse con ambas mujeres a través de un hilo o “tela de araña” que las conecta y las une para liberarse de Juan Martin.

> “—¿Y el marido de la señora? —preguntó como si yo no estuviera ahí.
>
> —Ah, fue un malentendido.” (Enriquez, 115)

Ahora bien, los acontecimientos del cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” tienen lugar en la ciudad y en sus alrededores, llamados “la pampa”, espacio de la barbarie en la tradición de la literatura argentina. La ciudad y la pampa son lugares peligrosos para las mujeres, pero Silvina propone que las hogueras se trasladen a la pampa pues parece ser un espacio más discreto para pasar desapercibidas.

> “—¿Y si distinguen dónde queda el lugar?
>
> —Ay, María, la pampa es toda igual. Si la ceremonia se hace en el campo ¿cómo van a saber dónde queda?” (Enriquez, 192)

La ciudad, espacio de violencia sistemática contra las mujeres y de constante vigilancia patriarcal, ya no resulta un lugar seguro para la resistencia femenina. Por ello, las hogueras se trasladan a la pampa, territorio que opera como zona liminal donde las normas sociales pueden ser transgredidas. Este espacio "salvaje" —por definición ajeno al orden urbano— se convierte en el escenario ideal para los rituales de las "mujeres ardientes", permitiendo una libertad relativa para la ejecución de sus ceremonias subversivas.

Estas quemas contemporáneas, aunque evocan la histórica caza de brujas, dialogan también con mitos urbanos argentinos como el de "La Teresita". La leyenda de esta joven —apasionada del baile y muerta quemada en circunstancias misteriosas alrededor de 1900— se ha transformado con el tiempo: de posible bruja o curandera perseguida, a santa popular venerada en la "Telesiada" (ritual donde los fieles bailan en su honor), y finalmente a símbolo feminista recuperado. Como documenta Felitti (555), las organizadoras actuales de la Telesiada resignifican esta figura, destacando cómo la bruja

encarna a la mujer que baila libremente, reconoce sus deseos y poderes, y comparte saberes ancestrales. Esta evolución mitológica refleja la transformación de las quemas: de instrumento de persecución patriarcal a ritual de empoderamiento. Los círculos de mujeres, organizados horizontalmente, retoman la dinámica colaborativa para reivindicar el poder femenino. Así, lo que antaño fue método de exterminio se convierte ahora en ceremonia de resistencia, donde el fuego ya no es herramienta de opresión, sino símbolo de transformación y renacimiento colectivo.

> "Filmó todo: las mujeres preparando la pira, con enormes ramas secas de los árboles del campo, el fuego alimentado con diarios y nafta hasta que alcanzó más de un metro de altura. Estaban campo adentro —una arboleda y la casa ocultaban la ceremonia de la ruta—. El otro camino, a la derecha, quedaba demasiado lejos. No había vecinos ni peones. Ya no, a esa hora. Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás —unas diez, pocas— cantaban: «Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.» Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia." (Enriquez, 193)

La cita revela con claridad la dimensión colectiva del ritual de autoinmolación. En un espacio deliberadamente oculto al mundo patriarcal —donde las mujeres son las únicas protagonistas—, se desarrolla una ceremonia cargada de significación personal y comunitaria. Este lugar secreto no solo posibilita la realización del acto, sino que además le confiere un carácter íntimo y sagrado. La preparación misma del ritual constituye un acto de sororidad: las mujeres trabajan conjuntamente recolectando ramas para construir la pira, que luego impregnarán con nafta. La participante que ha elegido ser quemada selecciona una canción personal —cuya letra, transformada en cántico colectivo, adquiere cualidades casi mágicas— mientras avanza entre lágrimas hacia las llamas. Cada elemento (el espacio oculto, la construcción colaborativa de la pira, la música transformada en conjuro, las lágrimas compartidas) contribuye a dotar de profundo sentido al ritual, creando un marco de contención emocional para la mujer que tomará esta decisión radical. Más que un mero acto de protesta, la ceremonia se revela así como una experiencia profundamente comunitaria, donde el dolor individual se transfigura en un grito colectivo contra la violencia patriarcal.

Como menciona Orta, estos rituales son ceremonias o ritos subversivos en los que las mujeres dejan atrás sus cuerpos hegemónicamente hermosos y salen de las llamas con una nueva belleza que es abyecta (135). Las mujeres del cuento participan en el ritual

como una manera de empezar nuevas vidas, y convertirse en “mujeres ardientes". El fuego es un “agente de transmutación” ya que todo se origina y retorna al fuego, este se convierte entonces en un símbolo de transformación y regeneración (Orta, 135). El fuego purifica y transforma el daño de la violencia patriarcal sobre el cuerpo femenino. Sin embargo, Silvina, se siente incómoda con la idea de que las quemas continúen pues cuestiona la militancia de su madre en esta agrupación que finalmente sigue dañando a las mujeres.

> “—Cuarenta mil es un montón — murmuró Silvina.
>
> —En cuatro siglos no es tanto — siguió su madre.
>
> —Había poca gente en Europa hace seis siglos, mamá.
>
> Silvina sentía que la furia le llenaba los ojos de lágrimas.” (Enriquez, 196)

Finalmente, aunque las “mujeres ardientes” se propongan como símbolos de la liberación de las mujeres de los controles patriarcales, también se cuestiona la continuidad de la violencia mediante estos actos. En los relatos de Mariana Enriquez analizados, la figura de la bruja emerge como un potente símbolo de resistencia feminista que opera en múltiples dimensiones. A través de "Tela de araña" y "Las cosas que perdimos en el fuego", la autora construye un imaginario literario donde las mujeres, al reapropiarse de sus cuerpos y transgredir el orden social establecido, logran subvertir el control patriarcal. En "Tela de araña", esta subversión se materializa en la alianza entre la protagonista y Natalia —una bruja contemporánea que encarna el arquetipo de la mujer fatal—, cuya conexión con lo sobrenatural le permite romper los lazos de un matrimonio opresor. Por otro lado, "Las cosas que perdimos en el fuego" lleva esta resistencia al extremo al presentar la autoinmolación como acto político: los cuerpos quemados de las mujeres, convertidos en monumentos vivientes de denuncia, no solo responden a la violencia patriarcal sino que desafían radicalmente los ideales de belleza hegemónicos.

Como he demostrado a lo largo de este capítulo, Enriquez recupera la memoria histórica de la caza de brujas —entendida como dispositivo de control sobre el cuerpo femenino— para articular una crítica a las violencias contemporáneas. Sus brujas modernas, lejos de ser víctimas pasivas, son mujeres empoderadas que, mediante la sororidad y la reapropiación de rituales ancestrales, enfrentan el poder masculino. La autora va más allá al proponer una distopía donde esta resistencia adopta formas radicales, funcionando tanto como advertencia sobre las consecuencias de perpetuar las estructuras de dominación, como metáfora de la necesidad urgente de transformación social. Así, la

narrativa de Enriquez no solo denuncia la opresión patriarcal, sino que imagina alternativas de liberación donde el cuerpo femenino, a través de la magia y la colectividad, se convierte en territorio de autonomía y resistencia.

Capítulo 3. "Los huesos olvidados": los fantasmas de la dictadura

Mariana Enriquez ocupa un lugar destacado en la literatura contemporánea por su singular reinvención del gótico, inscrita dentro de la producción narrativa de la generación postdictatorial argentina. Como explica Elsa Drucaroff, esta generación de escritores "empezaron a escribir entrada la democracia, y quienes publicaron, vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana, o no la vivieron nunca porque nacieron en democracia" (17). Esta condición generacional particular —haber crecido durante la dictadura sin plena conciencia de sus mecanismos represivos, o haber nacido cuando ya se había instaurado el régimen democrático— configura una perspectiva única sobre el pasado traumático. Lo distintivo de esta generación, y particularmente del trabajo de Enriquez, radica en su abordaje literario del trauma histórico desde el siglo XXI[15]. A diferencia del discurso predominante durante los primeros años de democracia, que tendía a enfatizar los procesos de reconciliación, estos escritores sacuden la aparente paz del presente al desenterrar las violencias que permanecían latentes bajo la superficie del relato oficial.

Los cuentos analizados en este capítulo revelan precisamente cómo las memorias de la dictadura, lejos de haberse superado, persisten como presencias fantasmales que irrumpen en el presente. Enriquez renueva radicalmente la representación de este pasado a través de dos operaciones literarias fundamentales: primero, transforma los elementos clásicos del gótico (fantasmas, restos humanos, espacios ominosos) en metáforas potentes de los desaparecidos y las víctimas del terrorismo de Estado; segundo, actualiza estos recursos para interpelar a una audiencia contemporánea que no vivió directamente la dictadura. Así, lo sobrenatural en sus relatos no funciona como mero efecto de terror, sino como dispositivo crítico que expone las heridas aún abiertas de la historia reciente argentina. Los fantasmas que pueblan sus narraciones son, en última instancia, la encarnación literaria de esas memorias silenciadas que reclaman su lugar en el presente. En una entrevista, Enriquez narra su infancia durante la dictadura argentina y lo que esta experiencia significó para su literatura:

[15] La brutalidad de los textos de la Argentina del siglo XXI resuena como eco del terrorismo de Estado durante los años de la dictadura. A la vez, es una práctica tan cotidiana que el lector no alcanza el efecto de extrañamiento, sino que funciona como un abordaje a una serie de discursos que elevan el plano ficcional, como pueden ser el documental y el periodístico, es decir, algunos de los discursos que se corresponden con el trabajo profesional de Enriquez. (Lostak 50)

> "Recuerdo haber leído las entrevistas a torturadores en la revista La Semana, el Nunca Más, artículos sobre La Noche de los Lápices, Rodolfo Walsh, niños restituidos... me dejaban leer todo. En mi casa, durante la dictadura, se respiraba un miedo palpable, no era un hogar ignorante de lo que pasaba. Creo que el género literario del terror es adecuado para contar esa época" (Orosz, 2017).

Enriquez vive durante una época muy violenta de la que es consciente desde muy corta edad y, con el tiempo, este recuerdo se traslada a sus cuentos. Así, la vida cotidiana en los cuentos, se ve poblada por monstruos del pasado que reaparecen. En ese sentido, la representación del pasado en los textos de Enriquez puede estudiarse a partir de la noción de "posmemoria" de Marianne Hirsch.

> *"*Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and effectively as to seem to constitute memories in their own right*"* (106-107)

La obra de Mariana Enriquez emerge de un proceso singular de elaboración de la memoria histórica. Aunque no experimentó directamente la dictadura argentina (período que conoció principalmente a través de periódicos, entrevistas y otros registros documentales), su literatura aborda con singular potencia ese pasado traumático. En el contexto del siglo XXI, cuando la violencia estatal parecía superada tras el retorno de la democracia, Enriquez desarrolla una estrategia narrativa innovadora: utiliza la ficción gótica como dispositivo para procesar colectivamente esos traumas históricos. Como señala Sandra Gasparini, la literatura puede generar terror tanto a través de lo sobrenatural como mediante la representación de la violencia real (262). Enriquez replantea radicalmente los motivos góticos tradicionales -fantasmas, casas encantadas, cuerpos mutilados- para crear lo que podríamos denominar un "terror político": una estética del miedo que revela el impacto duradero de los crímenes de la dictadura militar (Leandro-Hernández, 147). Este enfoque resulta particularmente adecuado porque, como la misma Enriquez ha destacado en entrevistas, el registro gótico —con su capacidad para incorporar lo sobrenatural—logra capturar dimensiones de la experiencia histórica que el realismo convencional no puede abordar adecuadamente. La violencia sistemática del terrorismo de Estado, sus secuelas psicosociales y la persistencia fantasmagórica de los desaparecidos encuentran en el gótico un lenguaje literario singular para su expresión y elaboración simbólica.

Los cuentos que analizo en este capítulo son "La Hostería" y "Nada de carne sobre nosotras", en estos relatos, las protagonistas son mujeres que desentierran el pasado

doloroso y traen al presente los fantasmas de la dictadura. Así, el primer cuento narra la historia de una familia que se va de vacaciones a Sanagasta mientras el padre se queda en la ciudad para postular a un cargo político. En Sanagasta se encuentra La hostería, una antigua posada que pertenece a una mujer muy antipática que, al parecer, mantiene una relación amorosa con el padre de Rocío, amiga de Florencia. Sin embargo, La hostería guarda un secreto que es revelado por el padre de Rocío, un guía turístico: este lugar fue una escuela de policías durante la época de la dictadura argentina. Así, Rocío y Florencia se alían para vengarse de la dueña de La hostería mediante un macabro plan.

Sin embargo, mientras ejecutan su plan, las asustan unas voces extrañas y golpes metálicos en las ventanas; al gritar de terror son descubiertas por la dueña del hotel. Finalmente, se enteran que ellas fueron las únicas que escucharon las voces, y no encuentran una explicación sobre el origen de los ruidos. El segundo cuento nos narra la historia de una chica que encuentra una calavera en la basura, cerca de su casa y decide quedársela. Con el tiempo, la protagonista se obsesiona con la calavera al punto de ponerle nombre, peluca y ojos de colores para que la acompañe. El novio de la protagonista huye espantado por la calavera que ahora duerme en su habitación. A la protagonista no le importa la ruptura, total, él se estaba poniendo gordo y ella quería ser igual de delgada que la calavera. Sin embargo, siente una profunda pena porque la calavera no tiene cuerpo y será muy difícil encontrarlo entre todos los restos de huesos olvidados. Estos dos cuentos muestran la manera en la que los recursos góticos del fantasma y la calavera se emplean para traer de vuelta la memoria de los desaparecidos durante la época de la dictadura argentina.

3.1 “Tati 1975”: Rituales y restos humanos

Esta sección examino cómo el descubrimiento de restos humanos y los rituales que generan funcionan como dispositivos narrativos para reactivar la memoria de la dictadura. En los cuentos de Enriquez, el pasado traumático no permanece confinado a la historia, sino que irrumpe violentamente en el presente a través de espacios cotidianos que se transforman en lugares ominosos por esta superposición temporal. Este fenómeno se manifiesta de manera paradigmática en dos relatos clave: En "La Hostería", el viaje de Florencia a Sanagasta para ayudar a Rocío en su venganza contra la dueña del lugar desencadena un proceso de retorno de lo reprimido: los fantasmas que emergen no son meras apariciones sobrenaturales, sino encarnaciones literales de las víctimas del

terrorismo de Estado. Paralelamente, en "Nada de carne sobre nosotras", el hallazgo de la calavera y su posterior instalación en el espacio doméstico generan una dinámica obsesiva que trasciende lo macabro para convertirse en un ritual de duelo postergado.

Ambas protagonistas operan como arqueólogas involuntarias de la memoria histórica: Florencia al despertar los fantasmas de la antigua escuela policial, y la narradora anónima al rescatar y cuidar los restos de Vera. Sus acciones "desentierran" literal y metafóricamente el pasado dictatorial, actualizando a través de figuras góticas tradicionales (el fantasma y la calavera) las heridas aún abiertas de la violencia estatal. Lo significativo es que este desenterramiento no ocurre en espacios neutros, sino en lugares cargados de significado político: una hostería que fue centro de represión y una casa que se transforma en mausoleo improvisado.

En un país que “crea fantasmas como política de Estado”, la presencia del ser ausente o muerto vivo, no es una creación únicamente de la ficción, sino que es una realidad que irrumpe en la vida cotidiana por su carácter angustiante e ilógico (Durán 267). La figura del fantasma o del cadáver posee una carga política que representa el terror que vivieron las personas desaparecidas y olvidadas durante la dictadura cívico-militar. En el cuento “La hostería” desde un inicio existe un contexto político, sabemos que Florencia está ahí por obligación “hasta las elecciones, mientras su papá estuviera en campaña para concejal por la capital, ellas se iban a Sanagasta” (Enriquez, 35). La familia viaja a este pueblo alejado de La Rioja para salir del ojo público y evitar escándalos durante la candidatura del padre. Tanto Florencia como su hermana Lali, son adolescentes que esconden secretos que podrían poner en riesgo el prestigio de su padre. Así, el conflicto familiar por la candidatura del padre, se ve ampliado con el despido arbitrario del padre de Rocío.

El motivo detrás es que él reveló a las niñas que la Hostería había sido una escuela de policías durante la dictadura, la carga de la noticia preocupó a la dueña, pues eso podría darle mala fama al lugar. Así, Rocío, con la ayuda de Florencia, decide vengarse de la dueña e introduce chorizos crudos en los colchones de las camas para que se pudran con el tiempo. Sin embargo, en medio de la tarea, ambas se ven envueltas en un episodio sobrenatural, pues escuchan gritos y golpes de personas invisibles.

> “Pero cuando iban a acostarse en la cama matrimonial recién hecha, desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía

> que ser una grabación. (...) se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaba con los faros del camión o camioneta o auto (...)" (Enriquez, 44)

Así, en ese momento se abre un tiempo alterno que parece separar a las dos amigas del tiempo presente que trae de regreso a los fantasmas de la dictadura. La realidad se trastoca y las protagonistas están tan asustadas que la situación "no podía ser real". En efecto, el sentido se distorsiona justamente porque las chicas oyen, pero no ven a estas personas. El relato sugiere que son los fantasmas de los desaparecidos en la antigua escuela de policías que ahora es la Hostería. Sin embargo, el suceso sobrenatural es fugaz: llega la dueña de la Hostería junto con la encargada de la noche debido a los gritos "Los faros del auto se apagaron y la puerta de la habitación se abrió de par en par" (Enriquez, 45). Ambas son sorprendidas o tal vez auxiliadas por estas otras dos presencias femeninas que las interrogan:

> "Enojada, las levantó por los hombros, pero se dio cuenta de que las chicas estaban demasiado asustadas: las había escuchado gritar como si las estuvieran matando. Sus propios gritos las habían delatado. Las chicas no le tenían miedo a ella, algo más había pasado. (...) Elena se enojó. La pendeja le mentía, se había inventado esa historia de fantasmas para arruinarle la Hostería como había querido arruinársela Mario." (Enriquez, 45-46)

El relato establece una distinción significativa en la capacidad de percepción de lo sobrenatural: mientras la dueña y la empleada de la hostería permanecen ajenas a las apariciones, Florencia y Rocío no solo ven y escuchan a los fantasmas, sino que experimentan en sus cuerpos el terror histórico a través de sus gritos desgarradores, "como si las estuvieran matando". Esta reacción física [16]sugiere una identificación traumática con las víctimas de la violencia militar, como si el trauma colectivo hubiera encontrado en ellas un vehículo para manifestarse nuevamente.

La perturbación persistente que Florencia experimenta tras abandonar la hostería, su miedo a dormir, a los hombres que corren, a los faros en la oscuridad (Enriquez, 46), revela cómo el pasado dictatorial ha impregnado su psiquis. Estos síntomas reproducen el terror de las víctimas originales, confirmando lo que Martínez señala sobre la persistencia de las demandas de justicia desde el pasado (142). La hostería se convierte así en un espacio liminal donde el trauma histórico se transmite generacionalmente a quienes están dispuestos a escucharlo. Esta diferencia en la percepción es profundamente

[16] Se repite de modo fantasmático la violencia por parte de los funcionarios de la época del terrorismo e imprime su huella sobre el cuerpo subversivo de Florencia. (Lostak 55)

política: las chicas encarnan la posición de quienes dan testimonio y mantienen viva la memoria, mientras que la dueña representa el negacionismo y el olvido activo. El relato sugiere así que la recepción de estas memorias traumáticas depende crucialmente de la posición ética y generacional del sujeto, estableciendo un paralelo con los debates actuales sobre la transmisión intergeneracional del trauma histórico.

La figura del fantasma en la narrativa posdictatorial argentina adquiere una dimensión política particular. Como señala Leandro-Hernández, en este contexto específico los espectros representan a las víctimas de desapariciones forzadas que, desde su condición de ausencia-presencia, exigen a través de lo espectral la restitución de su lugar en la memoria colectiva (155). Esta función memorialística transforma al fantasma en mucho más que un recurso gótico: se convierte en una metáfora viva de la realidad social reprimida durante la dictadura, que irrumpe en el presente para exigir su revisión crítica.

Gasparini profundiza este análisis al caracterizar lo espectral como la encarnación de lo ominoso histórico[17], aquello que, siendo parte fundamental del pasado, ha sido deliberadamente excluido del relato oficial (12). Los fantasmas literarios, desde esta perspectiva, materializan lo que Abraham y Torok conceptualizan como "criptas psíquicas" (1994): secretos traumáticos no elaborados que se transmiten transgeneracionalmente y que resurgen como repeticiones sintomáticas. En el caso argentino, estos espectros representan el retorno de lo que el proyecto posdictatorial intentó enterrar bajo discursos de reconciliación y olvido.

El cuento ejemplifica magistralmente esta dinámica a través del espacio de La Hostería. Construida sobre los cimientos de una escuela policial utilizada durante la dictadura, su arquitectura encarna literalmente el intento de ocultamiento histórico que la dueña perpetúa al silenciar el pasado para evitar "conflictos". Sin embargo, como demuestra la narrativa, este silencio complaciente solo alimenta el retorno espectral. Los fantasmas que se manifiestan ante Florencia no son meras apariciones sobrenaturales, sino agentes de una memoria histórica que interpela directamente a la generación que no vivió la dictadura pero que hereda sus consecuencias. Al elegir como interlocutora a la hija de un

[17] Lo ominoso se caracteriza por ser algo que debía permanecer oculto pero se ha revelado. El miedo empieza a palparse en el relato en el momento en que los fantasmas de La hostería salen a la luz y revelan aquello que se trataba de esconder.

representante del poder establecido, estos espectros exponen la complicidad estructural entre el olvido del pasado y los proyectos políticos del presente.

En el cuento “Nada de carne sobre nosotras” el contacto entre la protagonista y la calavera que recoge de la basura es inmediato. La protagonista narra de manera poética la forma en la que la encuentra y culpa a los odontólogos por la crueldad de quitarle los dientes. La protagonista describe, a modo de ritual, el traslado de la calavera hasta su casa, específicamente hasta su habitación, lo que termina por espantar a su novio. A este se le hace muy extraño que ella decida pasar su tiempo con la calavera:

> “Que pena, pensé, y fui hasta mi departamento apenas a doscientos metros, con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana en el bosque” (Enriquez, 125)

El ritual que la protagonista desarrolla con la calavera adquiere las características de un duelo patológico, donde el objeto mortuorio reactiva memorias históricas inconscientes. Este proceso se intensifica progresivamente: primero, adquiere una peluca rubia de cabello humano y ojos simulados con bombillas navideñas, intentando devolverle una apariencia vital que contradice su naturaleza cadavérica. El descubrimiento de la etiqueta "Tati 1975" opera como revelación histórica, estableciendo un vínculo temporal entre el objeto y los orígenes del terrorismo de Estado. La elección del nombre "Vera" cristaliza esta relación simbiótica, transformando la calavera de mero objeto a sujeto de identificación. Esta dinámica alcanza su punto álgido cuando la protagonista expulsa a su novio de la casa, justificando su decisión con un razonamiento revelador: su rechazo a la gordura del compañero contrasta con su deseo de emular la delgadez esquelética de Vera. Este acto no solo demuestra la internalización extrema de la identificación, sino que metaforiza el proceso de purga violenta característico de los regímenes dictatoriales.

> “Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras. Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia.” (Enriquez, 128)

Mientras más estrecha se hace su relación con Vera, más delgada se va volviendo y se va alejando de su familia. La protagonista luego mantiene un diálogo con su madre sobre su “obsesión con una calavera” a lo que ella le responde que solo se trata de una decoración para Halloween, la madre le cree, pero recalca lo macabro que es tenerla en la habitación. Una vez que la madre se va, la protagonista se queda finalmente sola con Vera y comienza a imaginar la manera en la que puede recuperar los huesos faltantes de la calavera.

> “Me tiene angustiada la incompletud de Vera. No puede seguir sin dientes, sin brazos, sin columna vertebral. Nunca voy a poder recuperar los huesos que le corresponden, eso

> es obvio. (...) Tengo que cavar con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, donde los dejan olvidados ” (Enriquez, 129-130)

El relato experimenta un cambio emocional que introduce el recuerdo del pasado: la crítica a una sociedad que olvida a sus desaparecidos y "camina sobre los huesos". Si bien el tono inicial posee un sentido irónico, este se transforma para revelar la necesidad de atravesar el duelo. Como señala Jossa, detrás del objeto y su aparentemente ridículo cuidado, se esconde una realidad dolorosa (166). La protagonista, sin ser plenamente consciente, no sólo custodia la calavera, sino que reproduce los rituales de velatorio y funeral que nunca se realizaron para el cuerpo desaparecido. Además, reconoce en ese cráneo el retorno traumático del pasado dictatorial, lo que la lleva a asumir una culpa ajena: la de no haber vivido aquel periodo (Jossa, 165). Esta culpa la obsesiona hasta convertir el cuidado de la calavera en el centro de su existencia, Ella decide emular el destino de las víctimas, perdiendo peso hasta transformarse en una calavera, como Vera, a quien reivindica llamándola "hermosa". Este acto extremo refleja su intento de encarnar, físicamente, el dolor de quienes sufrieron la violencia de la dictadura.

La calavera y los huesos representan los restos de los muertos olvidados: vestigios de cuerpos que ya no existen pero que aún reclaman ser buscados (Jossa, 165). Estos restos, convertidos en símbolos de una ausencia traumática, encarnan a las víctimas destrozadas por la violencia, privadas de sepultura y abandonadas al olvido. Su desaparición no sólo truncó sus vidas, sino que condenó a sus familias a un duelo imposible, perpetuando un dolor que persiste mientras los restos permanecen sin hallar. Esta falta de ritual funerario —la negación incluso de un lugar donde llorarlos— hace que los huesos sigan vagando simbólicamente en la sociedad, aguardando a ser reconocidos. Es lo que ocurre con Vera, cuya calavera irrumpe en la vida de la protagonista como un reclamo del pasado. Sin embargo, esta toma conciencia de que, bajo la superficie de Argentina, yacen incontables restos más: huesos dispersos que ocasionalmente emergen, arrastrados por perros o la erosión del tiempo, pero que nunca serán recuperados en su totalidad. Así, el pasado doloroso de la dictadura resurge, no como una sombra quieta, sino como una presencia activa que exige honrar la memoria de quienes fueron borrados.

3.2 ¿Dónde están los que faltan?: El gótico y la memoria de la postdictadura

En este subcapítulo me centro en analizar la manera en la que se emplean los motivos y figuras del gótico para activar la memoria. Por un lado, la Hostería, al estar ubicada en

un pueblo alejado y haber sido construida donde funcionó una escuela de militares, remite al escenario gótico tradicional de las ruinas. Por el otro lado, la habitación donde la protagonista de "Nada de carne sobre nosotras" resguarda a la calavera se convierte en un espacio ominoso una vez que se consolida la relación íntima entre ambas.

Así, en "La hostería" se nos presenta el contraste entre la ciudad de La Rioja y el pueblo de Sanagasta[18]. La primera de ellas representa la civilización, allí vive el padre de Florencia, candidato a las elecciones. El lugar opuesto es el pueblo de Sanagasta, descrito como detenido en el tiempo, atrasado y ajeno a la modernidad.

> "Siempre hablaba de Uspallata o del mar, estaba harta de ese pueblo sin restaurantes, con gente cerrada y antipática y el mercado de artesanías que nunca variaba la oferta, ¡ni siquiera cambiaban las cosas de lugar! Estaba harta de la procesión de la Virgen Niña. de las grutas por todas partes, de que en el pueblo hubiese tres iglesias y ningún bar para tomarse un café." (Enriquez, 37)

En este espacio gótico se erige la Hostería, presentada como el único lugar donde ocurre cierta vitalidad dentro del pueblo. Funcionando como alojamiento para turistas extranjeros que visitan Sanagasta —guiados por el padre de Rocío—, el establecimiento debería ser un espacio privado. Sin embargo, su pasado como escuela policial durante la dictadura cívico-militar argentina lo convierte en un lugar cargado de significados ominosos.

La revelación de este historial genera una paradoja: mientras despierta morbosa curiosidad en los visitantes, la dueña intenta silenciarlo, previendo las controversias que podría suscitar. Esta tensión entre el interés por develar el pasado y el esfuerzo por ocultarlo refleja precisamente lo que Gasparini señala: los espacios góticos en las narrativas sobre la dictadura operan como dispositivos para exhumar memorias a través del terror (98). La Hostería, en su ambivalencia entre refugio turístico y antiguo centro represivo, encarna físicamente este conflicto entre memoria y olvido. La figura del fantasma aparece una vez se ha construido el entorno ominoso, lo que permite remitir a la dictadura militar. El espacio de la hostería y la aparición de los ruidos extraños conectan el presente con el pasado de la escuela de policías. Los espacios en los relatos de Enriquez otorgan protección, pero devienen ominosos cuando ocurre la conexión con el pasado (Gasparini, 100). Estos espacios complejizan la narración pues son cambiantes:

[18] Desde el inicio del relato, Sanagasta se presenta como un espacio hostil para la juventud pues no hay manera de entretenerse, eso genera el rechazo extremo de Lali y Florencia

en un momento pueden brindar seguridad a la protagonista y, en el otro, se vuelven espacios ajenos e incómodos.

> "No bien abrieron la puerta, apareció el Negro, uno de los perros de la Hostería, el más guardián. pero el Negro conocía a Rocío y le lamió la mano. (...) Entraron sin problemas. El pasillo estaba muy oscuro y cuando Florencia encendió la linterna, sintió un miedo bestial: estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacia ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón" (Enriquez, 43)

Una vez que las chicas entran a la Hostería, el espacio y el tiempo cambian, Florencia siente miedo debido a la presencia de algo fantasmal que no reconoce. En ese sentido, la ambientación gótica que se ha ido formando desde el inicio del cuento, nos prepara para el momento en el que ocurre el retorno del fantasma.

Leandro-Hernández señala que, en la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico, de hecho, en este cuento permite examinar el pasado de la dictadura al constituir el "más allá" (150). Así, se cuestiona la lógica realista que parecía regir el texto y lo sobrenatural irrumpe: el fantasma que retorna no lo hace para acechar a los vivos, busca restituir su memoria. A través de su presencia espectral se trae al presente el recuerdo de los crímenes cometidos por la dictadura militar argentina.

La irrupción del fantasma transfigura lo que comenzó como una simple venganza infantil en una escena profundamente siniestra. Este cambio se manifiesta particularmente en la percepción de Florencia, quien al observar los chorizos en descomposición experimenta una inquietante revelación: "esa carne era un animal muerto, un pedazo de cuerpo humano, algo macabro" (Enriquez, 41). Esta analogía carnal no es casual, sino que establece un vínculo conceptual con los restos humanos que —sabemos— habitan los espacios ocultos de la Hostería, incluyendo aquella última cama que las niñas iban a ocupar. La conjunción de elementos —el tiempo atmosférico cambiante, la arquitectura ominosa del lugar y estos constantes referentes corporales fragmentados— configura lo que podríamos denominar un ritual macabro inconsciente. En este ritual, las protagonistas, inicialmente activas en su travesura, terminan convertidas en víctimas pasivas, mortificadas por los fantasmas históricos de la dictadura. Así, lo que comenzó como un juego infantil se transforma en una iniciación violenta al terror histórico, donde el pasado reprimido se venga a través de su resurgimiento espectral.

> "Los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: vamos, vamos, se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos. Florencia sintió como se hacía pis,

> no pudo contenerse, no pudo y tampoco podía seguir gritando porque el miedo no la dejaba respirar" (Enriquez, 45).

Como afirma Mandolessi, el fantasma se constituye a partir de la espectralidad de la figura del desaparecido: una figura que oscila entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente, que desafía la representación (2). Para responder a la pregunta sobre la causa del retorno del fantasma, Davis señala:

> "The dead return either because the rituals of burial, commemoration and mourning have not been properly completed, or because, like the ghost of Hamlet 's father, they know of a secret to be revealed, a wrong to be righted, an injustice to be made public or a wrongdoer to be apprehended." (3)

En efecto, el fantasma, en este cuento, retorna específicamente para revelar un crimen que se cometió hace muchos años y el olvido de los desaparecidos. Como menciona Mandolessi, el efecto terrorífico es causado por la indolencia de las personas que prefieren olvidar una época violenta (7). En ese sentido, las chicas tratan de explicar a los demás lo que vivieron ese día, el miedo del que fueron presas. Elena no les cree y, por el contrario, las acusa de inventar todo para quitarle la Hostería. La actitud incrédula e indolente de Elena puede interpretarse como la posición de un sector de la población que prefiere ocultar y olvidar los crímenes de la dictadura al negarse a revisar el pasado.

En el cuento "Nada de carne sobre nosotras" el espacio de la casa de la protagonista deviene ominoso al instalar la calavera en la intimidad de su habitación. Como expliqué, esto genera una obsesión macabra y el quiebre de sus relaciones cercanas. El cuento está narrado en primera persona, lo que permite acceder a los pensamientos de la protagonista. Así, ella busca explicaciones a sus actos y parece tener cordura y actuar como una persona normal. Por ejemplo, cuando aparece su madre y ella le explica con tranquilidad que está preparando una fiesta de Halloween. Sin embargo, en la misma narración también se filtran sus intenciones reales:

> "No sé si entendió mucho, pero le resultó una estupidez razonable. Quiso conocer a Vera y se la mostré. Le pareció macabro que la tuviera en mi habitación, pero se creyó por completo lo de la ambientación para la fiesta, a pesar de que yo jamás organicé una fiesta en mi vida y detesto los cumpleaños." (Enriquez, 129)

Como señala Leandro-Hernández, el relato construye una atmósfera verosímil al situar lo sobrenatural dentro de espacios cotidianos aparentemente seguros (149). Este efecto se intensifica a medida que la protagonista experimenta un doble proceso: por un lado, el progresivo distanciamiento de sus relaciones personales, y por otro, una ansiedad obsesiva por encontrar el cuerpo al que pertenece la calavera. A diferencia de Patricio,

quien finalmente sucumbe al terror que le inspira Vera y huye de la casa, la protagonista encuentra en la calavera una extraña compañía que le proporciona seguridad. Esta conexión singular se explica porque, como analicé en el subcapítulo anterior, ella es la única que realiza los rituales funerarios que Vera nunca tuvo, estableciendo así un vínculo que trasciende lo físico. La presencia de la calavera opera como un elemento disruptivo que transforma radicalmente el espacio doméstico. La casa, antes lugar de convivencia familiar, se convierte progresivamente en un territorio que solo puede ser habitado por aquellos que, como la protagonista, han asumido su identificación simbólica con los muertos: seres que, al igual que Vera, existen en ese limbo entre la presencia y la ausencia.

La llegada de Vera transforma radicalmente el espacio doméstico, convirtiendo la casa en un umbral liminal donde convergen el presente (representado por la protagonista) y el "más allá" (encarnado por la calavera), tal como señala Leandro-Hernández (150). Esta intersección de planos temporales adquiere una dimensión política cuando consideramos, con Gasparini, que los espacios domésticos durante la dictadura fueron territorios violentamente atravesados por el terrorismo de Estado (1). Vera, en este contexto, funciona como metonimia de los cuerpos desaparecidos —aquellos que nunca fueron buscados ni reconocidos—, y su aparición constituye un acto de memoria histórica. La protagonista asume conscientemente la imposibilidad de recuperar todos los restos de las víctimas, pero encuentra en el duelo individual a Vera una forma de reparación simbólica. Cómo analiza Jossa, al convertir la habitación en un espacio de velatorio (166), recrea el ritual funerario que el aparato represivo negó sistemáticamente. Este acto particular adquiere resonancia colectiva: no sólo restituye simbólicamente a Vera (cuyos restos nunca recibieron sepultura), sino que denuncia la condición de miles de desaparecidos cuyas familias fueron privadas incluso del derecho al luto. La escena, en última instancia, interpela al lector como testigo activo de esta memoria subterránea que persiste bajo nuestros pies. En la narración, Enriquez juega con la ambigüedad de las palabras:

> Tengo que cavar con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, donde los dejan olvidados ” (Enriquez, 129-130

El texto establece una disociación significativa entre los sujetos gramaticales y los verbos "esconder" y "olvidar", creando un vacío de responsabilidad que refleja el mecanismo social de desmemoria. La asociación metafórica con el animal no solo evoca el abandono material de los cuerpos, sino que constituye una denuncia literaria de la triple violencia ejercida sobre las víctimas: su desaparición forzada, su asesinato clandestino y su

posterior relegación al olvido histórico. Esta problemática trasciende lo individual para convertirse en una herida colectiva: los más de 30.000 casos de desapariciones durante la dictadura argentina representan un trauma nacional que el relato confronta al rescatar estas memorias silenciadas. La narrativa se configura así como un acto de resistencia contra el olvido institucionalizado, proponiendo la literatura como espacio de reparación simbólica donde lo negado por el discurso oficial puede ser recuperado y dignificado.

Elsa Drucaroff señala que, la literatura crea conciencia en las nuevas generaciones pues encuentra una manera de narrar lo inenarrable: el horror de los crímenes de la dictadura (33). La ficción y especialmente el relato de terror, abre un espacio para elaborar la memoria de la época dictatorial. Así, en "Nada de carne sobre nosotros", la protagonista se reconoce a sí misma como parte de una historia colectiva. Se activa la conciencia de que la nación actual tiene una deuda pendiente con aquellos que desaparecieron.

3.3 Desenterrando las memorias: la mujer y el fantasma

Como desarrollé en los subcapítulos anteriores, la narrativa gótica funciona como dispositivo estético para representar los traumas de la dictadura, donde los fantasmas operan como figuras que actualizan los crímenes del pasado en el presente. Sin embargo, este retorno de lo reprimido requiere de mediaciones específicas, y es aquí donde adquiere relevancia central el papel de las protagonistas femeninas. Ellas actúan como agentes catalizadores que, a través de su experiencia corporal del terror, posibilitan la reapertura de estos espacios de memoria. Este análisis se enmarca en una tradición histórica concreta: las organizaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, quienes desde 1977 asumieron el rol de guardianas de la memoria durante y después de la dictadura. Los relatos literarios retoman esta herencia al presentar a sus personajes femeninos como sujetos epistemológicos privilegiados, capaces no solo de percibir lo espectral, sino de sistematizar estas experiencias en un discurso contra el olvido. Su capacidad para "encarnar" el terror (tanto física como simbólicamente) las constituye en archivos vivientes de una historia que el poder intentó borrar.

En el cuento "La hostería", las protagonistas son trasgresoras pues no encajan en el orden patriarcal ni heteronormativo. Desde el inicio de la obra la familia se va de La Rioja debido a los comportamientos libertinos de Lali, la hermana de la protagonista, que podía poner en peligro la candidatura de su padre:

> “El problema era Lali. Salía todos los fines de semana y se emborrachaba y tenía muchos novios. Lali tenía 15 años. (...) Pero entendía que a los hombres les gustara y que su papá no la quisiera dando vueltas por La Rioja durante la campaña. Florencia había tenido que defender a su hermana varias veces después de clase, a las piñas. Tu hermana la puta, la trola, la petera, la chupapijas.” (Enriquez, 35-36)

El cuento establece un contraste significativo entre las dos hermanas, cuyas transgresiones desafían diferentes mandatos del orden patriarcal. Lali, adolescente que ejerce una sexualidad abierta (tiene novios, frecuenta fiestas), cuestiona los ideales tradicionales de feminidad basados en la castidad y el recato. Esta actitud provoca el rechazo social y explica la decisión paterna de alejarla de La Rioja durante su campaña política, donde su conducta podría dañar su imagen pública. Florencia, por el contrario, encarna una transgresión más radical al sistema heteronormativo. Como señala el texto: "A ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma, quién sabe qué cosas" (Enriquez, 36). Su potencial homosexualidad la sitúa en una posición aún más vulnerable que su hermana, generando tensiones entre ambas. Mientras Lali desafía las normas de género desde una heterosexualidad no convencional, Florencia cuestiona el propio régimen sexual dominante.

> “Florencia la besó, se sentó y no pudo evitar mirarle las piernas, el vello dorado que con la luz del atardecer parecía brillantina derramada” (Enriquez, 38)

Se narra el deseo que siente Florencia por Rocío, esta parece ser la motivación para apoyar a Rocío en el plan para vengarse de Elena, la dueña de la Hostería. Una vez que ingresan a la Hostería para llevar a cabo su plan, ambas están muy nerviosas y aterradas, así que se reconfortan mutuamente para calmarse.

> “se llevó la mano de Florencia que no cargaba la linterna al pecho. (...) Florencia dejó que Rocío apretara su mano contra esa tibieza y tuvo una sensación extraña, ganas de hacer pis, un hormigueo debajo del ombligo. (...) la sensación se quedó ahí y Florencia tuvo que agarrar la linterna con las dos manos porque la luz temblaba.” (Enriquez, 43)

El relato construye progresivamente una tensión entre dos fuerzas opuestas: por un lado, el deseo y la conexión afectiva que Florencia desarrolla hacia Rocío, relación que le provee una experiencia placentera y liberadora en contraste con la atmósfera opresiva del lugar; por otro, la irrupción violenta del pasado traumático cuando las jóvenes colocan el último chorizo en la cama de la Hostería. Este acto aparentemente trivial desencadena la aparición de los fantasmas de la dictadura, cuya manifestación coincide precisamente con la apertura de un nuevo espacio liminal. La aparición espectral no es casual: como señala Lodwick, la dictadura argentina buscó imponer un imaginario nacional basado en la

familia católica heterosexual, persiguiendo y eliminando cualquier forma de disidencia sexual que pudiera "perturbar a la gente decente" (475). En este contexto, Florencia y Rocío se convierten en víctimas privilegiadas de estos fantasmas precisamente por encarnar aquello que el régimen intentó erradicar. Su castigo no es aleatorio, sino paradigmático: los gritos que emiten "como si las estuvieran matando" recrean la violencia ejercida contra los cuerpos que osaron desafiar la normativa sexual dictatorial.

La conexión de Florencia con los fantasmas de los desaparecidos trasciende lo paranormal para constituirse en un vínculo político: su sexualidad disidente la sitúa, al igual que a las víctimas de la dictadura, fuera del proyecto nacional que encarna su propio padre como candidato político. Este paralelismo revela que el terror que experimenta no proviene únicamente de las apariciones espectrales, sino de la conciencia de habitar una identidad que el orden social —heredado directamente del discurso dictatorial— considera aberrante. La figura paterna, al promover los valores de la familia tradicional cristiana y heterosexual, reactualiza el mismo aparato represivo que durante la dictadura persiguió sistemáticamente a la comunidad LGBTQ+ (Lodwick, 477). La doble posición de Florencia como hija de un representante del Estado y como sujeto sexualmente disidente, la convierte en un vehículo privilegiado para la transmisión de la memoria histórica. Su deseo de huir con Rocío reproduce la estrategia de autoexilio que muchos miembros de la comunidad LGBTQ+ adoptaron durante la dictadura para sobrevivir a la violencia estatal : "no quería que Rocío la viera a punto de llorar, si se iba de Sanagasta se escapaba con ella, no le importaba nada" (Enriquez, 40). Esta fantasía de fuga no representa simplemente un impulso adolescente, sino la búsqueda desesperada de un espacio donde su identidad pueda existir sin amenazas, reflejando así el trauma histórico de una generación entera que tuvo que elegir entre la clandestinidad o el exilio para preservar su integridad física y emocional.

El cuento “Nada de carne sobre nosotras”, se narra únicamente a partir de la perspectiva de la protagonista, quien se siente responsable de recoger, conservar y proteger a la calavera. Como expliqué, la protagonista se identifica a tal punto con la calavera que comienza a perder peso para asemejarse a ella y procesar en su propio cuerpo el dolor vivido en la época de la dictadura. Así, la protagonista establece el vínculo entre el pasado y el presente de la postdictadura. Resulta significativo que, en los relatos que analizo, los personajes que tienen contacto con los desaparecidos de la dictadura sean mujeres. Una

vez que se recuperó la democracia, se reveló la existencia de más de 30.000 víctimas[19] de la violencia militar de la dictadura. Muchas de las víctimas eran consideradas desaparecidas, dado que las familias nunca pudieron recuperar sus restos. Sin embargo, las organizaciones, sobre todo de mujeres, se encargaron de buscar a los desaparecidos. Estas organizaciones estaban conformadas por madres y abuelas que habían perdido a sus familiares durante la dictadura. La protagonista se adjudica la labor de recuperar el cuerpo de los muertos anónimos. Al no lograrlo, la angustia se apodera de ella.

> "La levanté con las manos por si se desarmaba. A la calavera le faltaba la mandíbula y la totalidad de los dientes, mutilación que me confirmó el accionar de los proto odontólogos. revise alrededor del árbol, entre los residuos. No encontré la dentadura." (Enriquez, 125)

La protagonista asume un doble rol fundamental que estructura toda la narración, configurándose como un personaje-umbral entre el pasado y el presente. Como arqueóloga de la memoria, emprende una búsqueda obsesiva por reconstituir la identidad fracturada de Vera: le asigna un nombre propio (arrebatándole del anonimato), rastrea meticulosamente sus huesos dispersos entre los desechos (como metáfora de la búsqueda de desaparecidos), y se empeña en recomponer su integridad física (símbolo del intento por sanar las heridas históricas). Paralelamente, como espejo distorsionado de la víctima, inicia un proceso de identificación corporal extrema: su progresiva emaciación hasta asemejarse a Vera no es solo un acto de empatía, sino también la manifestación física de lo que Alexander y Margarete Mitscherlich denominaron "el duelo imposible": esa incapacidad para elaborar pérdidas colectivas tan traumáticas que el sujeto prefiere convertirse en la víctima antes que aceptar su ausencia.

Esta dualidad responde a lo que Avelar identifica como los dos polos del trauma: la melancolía como identificación patológica donde el sujeto incorpora al desaparecido hasta confundirse con él y el duelo como proceso de separación sana (9). La protagonista transita inicialmente por la vía melancólica: su negativa a aceptar la imposibilidad de completar los restos de Vera la lleva a un proceso de mimetismo corporal que raya en lo autodestructivo. Los adornos que coloca en la calavera (pelucas, ojos de colores) representan intentos fallidos de negar la realidad de la muerte, de "revivir" simbólicamente a Vera. Cuando estos esfuerzos fracasan, en lugar de abandonarlos, la

[19] La contabilización es incierta, pero se ha legitimado esta cifra haciendo cálculos entre los 7.018 desaparecidos, 3,432 sobrevivientes (RUVTE, 2015) y los cerca de 10,000 casos denunciados ante la CONADEP. Esa cifra alcanza los 20,000 casos sin contar los desaparecidos y sobrevivientes no denunciados que los funcionarios del RUVTE triplican al número de desaparecidos. por lo tanto esa sumatoria alcanza la cifra emblemática de los 30,000. (Crenzel, 960)

protagonista invierte la lógica: si no puede devolverle la vida a Vera, optará por acercarse ella misma a la muerte, adoptando una estética cadavérica que materializa su identificación con las víctimas.

El momento crucial ocurre cuando enfrenta la doble imposibilidad: ni puede completar los restos de Vera, ni lograr una identificación total. Esta crisis la fuerza a transitar del estancamiento melancólico hacia un duelo activo. Pero lejos de ser una renuncia, esta aceptación opera como revelación: comprende que Vera no necesita ser "completada" físicamente porque su verdadero significado trasciende lo individual. Al reconocer que Argentina está literalmente construida sobre "huesos olvidados" —frase que evoca los cimientos invisibles de la violencia estatal— su duelo personal se politiza. Lo que comienza como un acto íntimo de reparación (el velorio privado) se transforma en performance memorialística, un acto público de denuncia que interpela a la sociedad sobre su responsabilidad histórica. Así, el relato sugiere que el verdadero homenaje a los desaparecidos no está en reconstruir sus cuerpos (siempre fragmentarios), sino en transformar el presente para que esas ausencias dejen de ser invisibles.

A lo largo de este capítulo, el análisis de los cuentos de Mariana Enriquez ha revelado cómo el imaginario gótico se transforma[20] en un lenguaje literario singular para abordar los traumas de la dictadura argentina. Lejos de ser meros recursos de terror, los fantasmas, las calaveras parlantes y los espacios ominosos que pueblan sus relatos funcionan como potentes metáforas de una memoria histórica que se resiste al olvido. Lo particularmente significativo en la narrativa de Enriquez es que esta "resurrección" del pasado no ocurre a través de los canales oficiales de la memoria, sino mediante cuerpos femeninos transgresores que, al desafiar los mandatos de género y sexualidad heredados de la dictadura, se convierten en receptáculos privilegiados de la verdad histórica.

Como hemos visto en los análisis precedentes, estas protagonistas —ya sea la mujer que se convierte en calavera, las adolescentes perseguidas por fantasmas o las investigadoras de lo paranormal— encarnan un doble movimiento: por un lado, reviven en sus propios cuerpos el terror del pasado (hasta el punto de la identificación física con las víctimas);

[20] "I personally like to reformulate the usual suspects: the haunted house, the creepy child, the ritual crime, even throwing in some Lovecraft, and witches, but with a new or let's say contemporary reading of them. And yes, to me extremity works better with a frame—otherwise it's just a collection of scenes" (Entrevista a Mariana Enriquez en Literary Hub https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/)

por otro, se erigen como agentes activos que "desentierran" literal y metafóricamente los crímenes sepultados por el discurso oficial. Esta dinámica responde a lo que Denegri y Hibbett identifican como una estética de lo inconcluso (17): Enriquez no ofrece relatos reparatorios ni soluciones conciliadoras, sino que construye narrativas abiertas donde el pasado irrumpe violentamente en el presente, exigiendo ser reinterpretado una y otra vez. La originalidad de la propuesta de Enriquez reside precisamente en este equilibrio complejo: sus cuentos funcionan como puentes generacionales que permiten a quienes no vivieron la dictadura (especialmente lectores más jóvenes) experimentar de manera vívida sus secuelas, al mismo tiempo que resisten cualquier intento de clausura del significado. Los finales ambiguos que caracterizan sus relatos —como hemos analizado en cada caso— no son simples recursos de suspenso, sino la manifestación literaria de una verdad más profunda: el trauma histórico no se resuelve, sino que se trabaja y retrabaja constantemente. Las calaveras que hablan, los fantasmas que persisten y los huesos que emergen inesperadamente son, en última instancia, símbolos de una memoria herida que sigue demandando justicia y reinterpretación crítica en la Argentina contemporánea.

Conclusiones

En esta tesis he explorado la obra de Mariana Enriquez desde una perspectiva crítica que vincula lo sobrenatural y la religión popular con las problemáticas sociales, políticas y de género en la Argentina contemporánea. A lo largo de los tres capítulos, he demostrado cómo la autora reinventa el género gótico para abordar temas como la desigualdad, la violencia de género y los traumas históricos de la dictadura, convirtiendo sus relatos en un reflejo distorsionado pero revelador de la realidad latinoamericana. Tras un análisis exhaustivo, pude constatar que la religiosidad popular funciona como eje para cuestionar la exclusión social y confrontar el olvido histórico. De esta manera, lo sobrenatural —cadáveres que regresan, brujas, fantasmas de la dictadura— expone las fracturas de una sociedad neoliberal, mientras las protagonistas, mujeres transgresoras vinculadas a saberes marginales, desafían el poder desde espacios liminales.

A través del horror, los cuentos dan cuenta de la manera en que, bajo las condiciones histórico-materiales del capitalismo avanzado, las comunidades marginales emplean la religiosidad popular como un acto de resistencia: un mecanismo para recuperar memorias silenciadas, subvertir los mandatos hegemónicos y redefinir los límites entre civilización y barbarie. De esa manera, las protagonistas de los cuentos se ven envueltas en situaciones siniestras en las comunidades marginales que difuminan los límites tradicionalmente marcados. Así pues, a la manera del "*female gothic"* (Moers; 90) la ficción de Enriquez expresa la inquietud generalizada de las protagonistas, mediante la religiosidad popular; ellas cuestionan su posición en la sociedad, los mandatos que deben cumplir como mujeres, la ansiedad sobre sus cuerpos y la crisis de los sistemas normativos. En ese sentido, la representación de la religiosidad popular se convierte en un mecanismo de subversión que cuestiona la sociedad contemporánea.

En el primer capítulo, exploré cómo Mariana Enriquez resignifica la dicotomía civilización/barbarie —arraigada en la tradición literaria argentina desde Sarmiento— trasladándose a los márgenes urbanos del neoliberalismo. A través de un análisis detallado de *"El chico sucio"* y *"Bajo el agua negra"*, demostré que los barrios degradados (como Constitución o Villa Moreno) operan como *espacios liminales* donde lo sagrado y lo monstruoso se fusionan, siguiendo la noción de *"civilbarbarie"* de Drucaroff (2011). Allí, santos populares como San La Muerte o el Gauchito Gil —analizados desde la perspectiva de Ameigeiras (2008) sobre religiosidad subalterna— no son meras

supersticiones, sino prácticas de resistencia ante un Estado ausente que, como señala Svampa (2006), perpetúa la exclusión bajo discursos de progreso. La investigación reveló que Enriquez construye estos territorios mediante recursos góticos actualizados: casas coloniales convertidas en trampas psicológicas (como en *"El chico sucio"*), ríos contaminados que esconden monstruos lovecraftianos (*"Bajo el agua negra"*), y rituales que mezclan lo católico con lo pagano (Galera y López, 2012). Estos elementos, lejos de ser decorativos, cuestionan las instituciones hegemónicas (la Iglesia, la ley, la familia burguesa), exponiendo su fracaso ante la miseria material y simbólica de los personajes. Este capítulo sentó las bases para entender cómo Enriquez usa el terror —vinculado a lo religioso— como herramienta sociopolítica.

En el segundo capítulo, demuestro que Mariana Enriquez resignifica la figura histórica de la bruja —retomando a Federici— para convertirla en símbolo de resistencia feminista contemporánea. A través de "Tela de araña" y "Las cosas que perdimos en el fuego", he analizado tres estrategias clave: en primer lugar, la reapropiación corporal (la autoinmolación como acto político que subvierte el fuego persecutorio en herramienta emancipatoria, y la desaparición del marido patriarcal como venganza ritual); en segundo lugar, los aquelarres modernos (círculos de sororidad que secularizan lo sagrado en prácticas de cuidado mutuo, usando tecnologías actuales para difundir su resistencia); finalmente, la crítica al control patriarcal neoliberal (la vigilancia estatal que replica mecanismos inquisitoriales). Estos relatos construyen contra-narrativas donde lo grotesco -cuerpos quemados, brujas urbanas- deviene empoderamiento, desafiando tanto cánones estéticos como estructuras de poder. La obra de Enriquez establece así una genealogía transgresora que actualiza el lema feminista: sus brujas no son víctimas, sino herederas conscientes de aquellas que la sociedad patriarcal no pudo quemar, tejiendo redes de resistencia que dialogan con la religiosidad popular.

En el tercer capítulo, analicé la manera en la que Mariana Enriquez utiliza el gótico para representar el trauma de la dictadura argentina en *"*La hostería" y "Nada de carne sobre nosotras". Los espacios —una hostería que fue centro policial y un departamento donde yace una calavera— se convierten en lugares de violencia, habitados por fantasmas que encarnan memorias reprimidas. Las protagonistas (Florencia y la coleccionista de huesos), mujeres transgresoras que desafían mandatos de género, actúan como mediadoras entre pasado y presente, reconstruyendo historias silenciadas. El análisis demostró que Enriquez adapta el gótico al contexto argentino: los espectros no son figuras

abstractas, sino desaparecidos que reclaman justicia. A través de lo siniestro cotidiano —sonidos en una hostería, una calavera en un departamento—, la autora expone cómo el terrorismo de Estado persiste en el presente. Este capítulo cierra el círculo de la investigación al vincularse con los anteriores: así como los santos populares y las brujas representan resistencias marginales, los fantasmas de la dictadura denuncian la violencia estatal, completando una crítica integral al poder y sus mecanismos de exclusión.

A lo largo de mi investigación, he examinado distintos aspectos sociales y económicos que influyen en la manera en la que se representa la religiosidad popular y su relación con las protagonistas. A pesar de su variedad, todos los cuentos comparten un denominador en común: el empleo de lo sobrenatural popular como una forma de realizar una crítica política a la sociedad argentina neoliberal que margina a los personajes y crea conflictos en los territorios. A lo largo de esta investigación, el análisis de los cuentos de Mariana Enriquez ha revelado una constante: el horror no es solo un recurso literario, sino un lenguaje político capaz de denunciar las violencias estructurales de la Argentina contemporánea. Desde los márgenes geográficos y sociales —las villas miseria, los cuerpos femeninos, los espacios olvidados—, Enriquez construye un *gótico de los márgenes*, donde lo sobrenatural emerge como síntoma de traumas colectivos no resueltos. En ″El chico sucio" y ″Bajo el agua negra", la religiosidad popular se convierte en resistencia ante el abandono estatal; en ″Tela de araña″ y ″Las cosas que perdimos en el fuego″, las brujas encarnan luchas feministas que actualizan la caza de brujas; en ″La hostería″ y ″Nada de carne sobre nosotras", los fantasmas exhuman los crímenes de la dictadura.

La obra de Mariana Enriquez resignifica el gótico clásico —originado en la Europa del siglo XVIII— para convertirlo en un instrumento de crítica social y política en el contexto latinoamericano. Mientras el gótico tradicional se alimentaba de castillos medievales, monjes corruptos y doncellas en peligro, Enriquez traslada sus motivos a las geografías urbanas y periféricas de Argentina: villas miseria convertidas en territorios de lo sagrado y lo profano (″Bajo el agua negra"), hosterías provinciales que esconden secretos de la represión (″La hostería″), y cuerpos feminizados que se revelan mediante rituales de fuego (″Las cosas que perdimos en el fuego″). Esta transposición no es meramente escénica; es profundamente ideológica. La autora aprovecha la carga subversiva del gótico —siempre vinculado a lo reprimido— para cuestionar los mitos fundacionales de

la nación argentina, en particular aquel binomio civilización/barbarie que, desde Sarmiento, ha justificado exclusiones en nombre del progreso.

En sus relatos, los límites entre civilización y barbarie se difuminan de manera deliberada y provocadora. Si el discurso modernizador asociaba la barbarie con los márgenes (el gaucho, el indígena, el pobre urbano), Enriquez invierte los términos: lo verdaderamente monstruoso habita en el centro del poder. Son las instituciones —la policía, la Iglesia, el Estado— las que generan violencia sistemática, mientras que los "bárbaros" (niños mendigos, brujas, desaparecidos) encarnan formas de resistencia. En ″El chico sucio", por ejemplo, el barrio de Constitución no es un espacio salvaje por naturaleza, sino uno degradado por políticas neoliberales; sus santos populares (San La Muerte) son respuestas al abandono, no manifestaciones de primitivismo. Este gesto desmonta la retórica civilizatoria que aún permea el imaginario argentino, revelando su hipocresía: la barbarie no está allá afuera, sino en las estructuras que prometen orden y desarrollo.

La difuminación entre realidad y ficción es otro pilar de su propuesta gótica. Enriquez borra las fronteras entre lo documental y lo fantástico, situando sus historias en un umbral incómodo donde lo sobrenatural parece emerger de condiciones sociales concretas. El monstruo lovecraftiano que habita el Riachuelo contaminado (″Bajo el agua negra″) o los fantasmas que repiten los gritos de los torturados ("La hostería″) no son alegorías, sino extensiones literales de traumas históricos. Esta estrategia, que podríamos llamar realismo gótico, impide al lector refugiarse en la idea de que el terror es solo ficción. Como en los mejores relatos de Stephen King (una de sus influencias reconocidas), lo fantástico se enraíza en lo cotidiano, pero con un giro político: no se trata de miedos universales, sino de espectros específicos —la pobreza, la dictadura, el feminicidio— que acechan a la sociedad argentina.

La narrativa gótica de Mariana Enriquez adquiere una urgente relevancia en el contexto argentino actual, donde persisten muchas de las violencias que sus relatos denuncian. En un país marcado por crisis económicas recurrentes, aumento de la pobreza (que alcanza al 40% de la población en 2025), femicidios en ascenso, y una memoria aún herida por la dictadura, su obra funciona como un espejo deformante pero preciso de las contradicciones nacionales.

La vigencia de Enriquez radica precisamente en su capacidad para desmontar los mitos fundacionales de la nación, especialmente aquel binomio civilización/barbarie que sigue operando en el discurso político actual. Mientras ciertos sectores estigmatizan a los pobres como "vagos" o "delincuentes", su obra muestra que la verdadera monstruosidad reside en las estructuras de exclusión. Este gótico villero, profundamente arraigado en lo local pero universal en su denuncia, se convierte así en una denuncia contra el clasismo disfrazado de progreso y un recordatorio de que los fantasmas del pasado siguen habitando nuestro presente. A diferencia de análisis fragmentarios o centrados en aspectos aislados, este trabajo demuestra cómo los espacios en la obra de Enriquez (villas miseria, hosterías, entornos urbanos) operan como territorios políticos activos que generan resistencias: cultos populares, aquelarres feministas, rituales de memoria. Además, mi trabajo va más allá de revelar la función de agencia subalterna de la religión popular, vinculando figuras como San La Muerte con la necropolítica y desmontando estereotipos de "atraso".

Dicho esto, las discusiones sobre la religiosidad popular, la violencia de género y el cuestionamiento de la memoria siguen generando polémicas en pleno siglo XXI. Por ello, esta investigación no pretende agotar todas las posturas ni cerrar los debates en torno a la narrativa de Enriquez, sino leer críticamente este momento contemporáneo y ofrecer una interpretación sobre la relevancia del gótico que emerge desde las prácticas religiosas de las comunidades marginales, vinculándolo con la violencia y las crisis de la Argentina actual.

Leer a Mariana Enriquez trasciende el mero placer literario para convertirse en un acto de conciencia política. Sus relatos iluminan las zonas oscuras de nuestra sociedad: la pobreza como consecuencia de políticas económicas, la violencia de género como problema estructural, la memoria como campo de batalla ideológico. En un país que oscila entre la esperanza y el desencanto, su obra nos confronta con las verdades incómodas que muchos prefieren ignorar.

Bibliografía

Abraham, Nicolas, y Maria Torok. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis, Volume 1*. Vol. 1. University of Chicago Press, 1994.

Angulo, Ana Gabriela, y Sandra Pamela Stemberger. "La ciudad monstruosa en los cuentos de Mariana Enriquez." *Jornaler@s: Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos* vol. 3, n.º 3, 201: 309–18

Ameigeiras, Aldo. *Religiosidad Popular: Creencias Religiosas Populares En La Sociedad Argentina*. Biblioteca Nacional ; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.

Audran, Marie. "Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición." *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS* 3.17 (2017): 76-96.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, 2000.

Brescia, Pablo. "Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández." *Orillas: rivista d'ispanistica* 9 (2020): 133-151.

Bizzarri, Gabriele. "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global." *Brumal* 7.1 (2019): 209-229.

Boix, Verónica. "La bruja pájaro: modos de supervivencia entre la naturaleza y la cultura." *Feminismos en la literatura latinoamericana contemporánea*. 1ra jornada de estudios de investigación. Universidad San Andrés (2022): 4-9.

CARRERA GARRIDO, Miguel. "Nigromancia y Género. La Bruja en la narrativa de Pilar Pedraza." *Signa: Revista de La Asociación Española de Semiótica*, 9 Jan. 2022, pp. 163–181, https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32228.

Clarín (2020). "Arte en el aquelarre. Amuletos, hechizos y rituales de una "Escuela de Brujas Feministas" para nenas". *Entremujeres. Clarín*, 28 de septiembre. https://www.clarin.com/entremujeres/genero/escuela-brujas-feministas-nenas-konex_0_XSFjbbDB.htm.

Davis, Colin. *Haunted subjects: Deconstruction, psychoanalysis and the return of the dead*. Springer, 2007.

Denegri, Francesca, y Alexandra Hibbett. "El recordar sucio: estudio introductorio." *F. Denegri, & A. Hibbett, Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)(págs. 21-63). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú* (2016)

Drucaroff, Elsa. "Los prisioneros de la torre." *Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé,* 2011.

Durán, María-Angélica. "Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez." *REVELL: Revista de Estudios Literarios da UEMS* 3.20 (2018): 261-278.

Enriquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, España. 2016.

Farberman, Judith. *La fama de la hechicera: la buena reputación femenina en un proceso criminal del siglo XVIII*. Taurus, 2002.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Editorial Abya-Yala, 2016.

FLACSO Argentina. Narrativa de terror por Mariana Enriquez Posgrado Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación, 4 de mayo de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4

Felitti, Karina Alejandra. "Brujas feministas: construcciones de un símbolo cultural en la Argentina de la marea verde." (2021). Falta nombre de la revista, número, páginas.

Felitti, Karina Alejandra. "Unidas en un gran conjuro": Espiritualidad y feminismos en la Argentina contemporánea." (2021). Falta nombre de la revista, número, páginas.

Féliz, Mariano, y Juliana Díaz Lozano. "'La caza de brujas sigue siendo un proceso clave para comprender el capitalismo hoy': Conversaciones con Silvia Federici." *Cuadernos de economía crítica* 4 (2016): 145-155.

Freud, Sigmund. *Escritos sobre la histeria*. Alianza editorial. España, 2002.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica.* Vol. 1. Fondo de cultura económico México, 1967.

Forttes Zalaquett, Catalina "¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enríquez y de Samanta Schweblin." *Atenea (Concepción)* 523 (2021): 287-304.

Galanternik, Violeta (2019). "Por qué las brujas fueron las primeras feministas y cómo revive hoy su historia", Oh La La, 12 de febrero. Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/por-que-brujas-fueron-primeras-feministas-como-nid2217082

Galera, Cecilia, y Juan Martín López Fidanza. "Religiosidad popular en el siglo XXI: Transformaciones de la devoción a San la Muerte en Buenos Aires." *Revista Estudios Cotidianos*. 1:1 6-12 (2012)

Gasparini, Sandra. "'"Aquí no me escucharán gritar": violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres." *Tesis (Lima)* 15.20 (2022): 237-268. Indicar universidad.

Gasparini, Sandra. "Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea." *Ponencia presentada para las «XXVI Jornadas de Investigación del ILH-2014», Buenos Aires* 11 (2014).

Gasparini, Sandra. "La memoria en su sitio. Sobre el terror en los Centros Clandestinos de Detención argentinos." *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades* 4.7 (2015): 97-105.

Gasparini, Sandra. "Zombis, fantasmas y la representación de la violencia en la narrativa argentina reciente." *Ponencia presentada para las «XXVII Jornadas de Investigación del ILH-2015», Buenos Aires* 9 (2015).

Goicochea, Adriana. "Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina. Las generaciones de postdictadura." *Anuario Pilquen. Sección Divulgación Científica* 1.1 (2018): 1-9.

Goicochea, Adriana. "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez." *Revista Lindes* 15 (2018): 9-30.

Groppa, María Luz Gómez. "Desobedientes: en torno a las narrativas de posdictadura, la memoria y el feminismo en Argentina." *Millcayac* 7.12 (2020): 129-140.

Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory*. *Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press (2012)

Houvenaghel, Eugenia, y Aagje Monballieu. "El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar." *Bulletin of Hispanic studies* 85.6 (2008): 853-866.

Houvenaghel, Eugenia, y Aagje Monballieu. "Entre bombones, Porsches Y arañas: Imágenes de la Feminidad Maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar." *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 27, no. 2, 13 Oct. 2015, pp. 378–99, https://doi.org/10.15581/008.27.3060.

Jáuregui, Carlos Luis. *La Homosexualidad En La Argentina*. Ediciones Tarso, 1987.

Jiménez, Paula (2018). "La historia no tan secreta de las brujas que deberías conocer", Jiménez, Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/2113299-la-historia-no-tan-secreta-de-las-brujas-que-deberias-conocer

Jossa, Emanuela. "'Los huesos son un asunto político'. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez." *Les Ateliers du SAL* 14 (2019): 156-168.

Josefina, P. L. A. "Prosapia y magia del ñandutí." *Anuario de Estudios Atlánticos* 1.26 (1980): 615-633.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. Impreso.

Korol, Claudia. "Feminismos populares: Las brujas necesarias en los tiempos de cólera." *Nueva sociedad* 265 (2016): 142-152.

Leandro-Hernández, Lucía. "Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enríquez." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 6.2 (2018): 145-164

Lodwick, Lucia Núñez. "Desobediencia sexual en dictadura: devenires y reterritorializaciones deseantes para el caso argentino." *Revista Temas Sociológicos* 30 (2022): 461-488

Lošťák, Bc. Filip. "Transformación Del Miedo Político y Social En La Argentina de Los Años 80 y 90 Siglo XX En Lo Fantástico En Las Obras de Mariana Enriquez." *UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI*, Departamento de Lenguas Románicas, 2023, pp. 5–82.

Mandolessi, Silvana. "Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina." *Conferencia presentada en 4th International Seminar on Policies of Memory, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires*. 2012.

Mailhe, Alejandra. "Creencias y supersticiones en conflicto: Visiones de la religiosidad popular en la Argentina de entresiglos." *Orbis Tertius*, vol. 22, no. 26, 1 Dec. 2017, p. 051, https://doi.org/10.24215/18517811e051.

Orosz, Darío. «Cuentos de terror de Mariana Enríquez», *La Voz*. 2009. Consultado 11 de noviembre de 2023. http://vos.lavoz.com.ar/content/cuentos-de-terror-de-mariana-Enríquez-0

Orta, Yuliana M. Ramos. "Trashed Beauty: Abjection and Burned Females in Mariana Enriquez's The Things We Lost in the Fire." *Journal of Gender and Sexuality Studies/Revista de Estudios de Género y Sexualidades* 45.1 (2019): 127-140.

Pietrak, Mariola. "Civilibarbarie en "El chico sucio" de Mariana Enriquez y "Ese zombie" de Alejandro Soifer." *Revista chilena de literatura* 105 (2022): 553-576.

Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Routledge, 2013.

Ramella, Juana. "El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez." *Boletín GEC* 23 (2019): 122-138.

Ramírez Morales, María del Rosario (2019). "Espiritualidades femeninas: el caso de los círculos de mujeres". *Encartes*, 3: 144-162. https://encartesantropologicos.mx/espiritualidades-circulos-de-mujeres/.

Retamar, Roberto Fernández. "Algunos usos de civilización y barbarie." *Revista mexicana de sociología* (1989): 291-325.

Rodríguez de la Vega, Vanessa. "Desafiando Al Patriarcado a través del fuego: El Empoderamiento de las mujeres en las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez." *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, no. 1, 2018, https://doi.org/10.5070/t481039390.

Romero, Ivana. "¿Quiénes Son Las Brujas Contemporáneas?: Una Genealogía Rebelde." *PAGINA12*, Página|12, 24 Aug. 2019, www.pagina12.com.ar/213688-quienes-son-las-brujas-contemporaneas.

Salvador, Mauro Daniel. "Gauchito Gil, entre la adoración y la justicia divina. Un acercamiento al mito religioso popular desde la comunicación." *Question/Cuestión* 1.50 (2016): 428-440.

Sánchez, Laura A. "Resistencia y libertad: Una lectura de " Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir." *Acta literaria* 59 (2019): 107-119.

Seifert, Marcos. "El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en "Tela de araña" de Mariana Enríquez." *Cuadernos del CILHA* 22.1 (2021): 1-21.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.

Silva Santisteban, Rocío. *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008.

Stallybrass, Peter, and Allon White. *The politics and poetics of transgression*. Cornell University Press, 1986.

Svampa, Maristella. *El Dilema Argentino: Civilizaci n o Barbarie*. Taurus, 2006.

Tellechea, Mariel (2022). "*Akelarre*: Un analisis feminista de la caza de brujas". *La descamisada*. 28 de septiembre. https://www.ladescamisada.com.ar/akelarre-un-analisis-feminista-de-la-caza-de-brujas/

Thomson, Rosemarie Garland. *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. Columbia University Press, 2017.

Valverde, Tadeo Palacios. ""Bajo el agua negra" de Mariana Enríquez: Memoria, desapariciones forzadas y terror lovecraftiano en Argentina." *Revista Espinela* 9 (2021): 52-59.

Valdebenito, Luis Alejandro Nitrihual. "Bolaño: ¿civilización o barbarie? El Gaucho Insufrible: reescritura del tópico civilización-barbarie." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 38 (2008): 39.

Vela, Marlon Martínez. "“Sentí su ausencia y sufrimiento”: fantasmas en “Donovan en el 68” de Patricia Laurent Kullick y “La hostería” de Mariana Enríquez." *Entropía* 2 (2021): 131-144.

Ventura, María Virginia. *Las brujas y la religión en la literatura gótica contemporánea*. Diss. Universidad Católica de Córdoba, 2018.