

## **Lo fantástico feminista en Mariana Enríquez**

Esta investigación presenta un análisis para reconocer la presencia del fantástico feminista en una serie de cuentos de la escritora argentina Mariana Enríquez (1973) pertenecientes a las colecciones *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Para los fines de este estudio, entendemos el fantástico feminista como una modalidad constituida por la producción literaria donde las escritoras incorporan los recursos propios de lo fantástico a una cosmología de cuestiones pertenecientes a la experiencia de las mujeres para establecer una crítica ante el aparato sociocultural dominante y proveer escenarios alternativos para discutir e interrogar los arquetipos que se han construido sobre ellas. Así, a través de esta propuesta, se explora la forma en que Mariana Enríquez problematiza temas como la violencia de género, la maternidad, la marginación y los estereotipos femeninos para subvertir las formas en que se ha representado la identidad y experiencia de las mujeres.

### **Palabras clave**

Mariana Enríquez   Literatura fantástica   Feminismo   Literatura hispanoamericana

Fantástico feminista

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Maestría en Literatura Hispanoamericana

**Lo fantástico feminista en Mariana Enríquez**

**Tesis**

que para obtener el título de

Maestra en Literatura Hispanoamericana

presenta:

**Liliana Magdaleno Horta**

Asesora: Dra. Inés Ferrero Candenás

Sínodo: Dr. Rogelio Castro Rocha

Dra. Jazmín G. Tapia Vázquez

Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña

## Agradecimientos

Descubrí la literatura de Mariana Enríquez a finales del 2018. De inmediato sentí esa fascinación que provocan los textos que desearías haber escrito. La potencia narrativa y las claras preocupaciones sobre la existencia de las mujeres ante la violencia, susceptibles a ser pensadas desde el feminismo, me llevaron a realizar la investigación que hoy presento. Por supuesto, para que este estudio sucediera, fui sostenida de distintas formas y en diferentes aspectos, motivo por el que hoy agradezco y reconozco el apoyo que tuve:

A mi familia: Caty, Eliseo, Gaby, Nuez y Vero, casa y refugio de todo mal.

Al programa de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato, en especial a Inés Ferrero, que me acompañó desde el inicio de este proceso y a mi brillante grupo de sinodales: Rogelio Castro, Claudia Gutiérrez y Jazmín Tapia, quienes con sus comentarios brindaron luz y enriquecieron esta investigación. Dentro de este trayecto formativo, agradezco también a Asunción Rangel, Andreas Kurz y a Anuar Jalife, siempre disfrutables sus sesiones.

A mis compañeros de posgrado: Marina, Raquel, Monse y especialmente a Arturo, agradezco la compañía y la confianza durante este espacio educativo y el que permanece para la vida.

A mis amistades, siempre luminosas: Ivonne y Sputnik, José Luis, Lucero, Carlos y su pan de Rotteti, Rodrigo, Mono, Raquel, Sandy, Jo, Frank, Abner y demás.

A Valenciana y a la ciudad guanajuatense que me ha albergado con calidez durante años y a los distintos sitios que me alimentaron y encafetaron durante toda la maestría: el Chahuistle, el Conquistador, el Gregario, el Cafetal, el Golem, Pacífico y Antigua.

Al SEDigital.

A Phoebe Mary Waller-Bridge, al Madrileño, a Ruzzi, a Patricia Arredondo, a Mateo García Elizondo, a Clio Mendoza y a todos los creadores que hicieron más llevadero el tránsito que vivíamos mientras estudiamos y experimentamos los estragos de una pandemia.

Finalmente agradezco a Alan, siempre dulce, que llegó en los últimos capítulos de esta investigación y a Astro, mi amado perro gordito.

*Debe haber miles de millones de mujeres, en este planeta de siete mil millones de personas, a quienes se les insiste que no son testigos confiables de sus propias vidas, que la verdad no es de su propiedad, ni ahora ni nunca.*

Rebecca Solnit

*¿Pero no te gustaría ver alguna vez mi vida intacta?  
Que pase un día y otro y que al final de los días pueda devolvértela limpia, sin una marca más?*

Pablo Fidalgo

*Todos conocemos el miedo a puertas que no cierran  
en los sueños.*

Walter Benjamin

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo I. De la literatura fantástica al fantástico feminista</b>	<b>11</b>
1.1 Antecedentes: tópicos, figuras y escenarios de lo fantástico	11
1.2 Lo fantástico feminista	18
1.3 Lo fantástico feminista en Hispanoamérica	27
<b>Capítulo II. La narrativa de Mariana Enriquez y el fantástico feminista</b>	<b>43</b>
2.1 Acerca de Mariana Enriquez	43
2.2 El pensamiento feminista y la literatura hispanoamericana	46
2.3 La violencia patriarcal en mujeres adolescentes	51
2.4 Los años intoxicados	54
2.5 La virgen de la tosquera	67
<b>Capítulo III. Violencia contra las mujeres en escenario fantásticos: de la subversión a la identidad abyecta</b>	<b>78</b>
3.1 El patio del vecino	79
3.2 Las cosas que perdimos en el fuego	98
<b>Conclusiones</b>	<b>117</b>
Bibliografía	127

## Introducción

Hablar de literatura fantástica implica abrir la puerta a una tradición alimentada durante largos años desde un amplio marco; este género se ha consolidado de tal forma que incluso se han pautado una serie de características que deben revelarse en las obras para ser consideradas parte del discurso fantástico. Tzvetan Todorov señala las peculiaridades de esta clase de escritura en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970) y establece como propias del género cualidades como la vacilación, la incertidumbre, la convivencia entre lo natural y lo sobrenatural, el miedo, la imaginación o la angustia. Con el tiempo, estas peculiaridades mutaron a través de distintos análisis, distintos teóricos efectuaban un deslinde sobre la caracterización de los temas de lo fantástico y la asociación casi inmediata del género con la esfera de lo sobrenatural, reflexionando a propósito del tratamiento de la noción de realidad (Olga Arán); de la inserción de los fenómenos extraños que provocan el caos entre los protagonistas del relato fantástico (Bottom) o en la ausencia de los elementos sobrehumano en el género, siempre que prevaleciera el componente irracional o inquietante (Bozzetto).

Parte de las transformaciones del género fantástico constituyeron nuevas nomenclaturas, derivadas de la suma de estudios contemporáneos: hacia 1990, Jaime Alazkari hablaría del neofantástico y señalaría la presencia de intersticios multidimensionales en los textos de esta clase, así como de la presencia de realidades fragmentadas y estructuras de lo real e irreal; una década después, Juan Herrero apuntaría el

fantástico contemporáneo como la modalidad escritural que explora las formas en que opera la ficción y la ilusión en la literatura. Así, a través de distintas posiciones teóricas se ha conformado una aproximación al género fantástico, donde la transgresión se ha convertido en una característica fundamental del género, al integrar en los textos que se adjudican a esta modalidad literaria un encuentro entre órdenes irreconciliables (Campra) y la problematización entre los mismos, una vez que lo que acontece en las narraciones de este tipo queda fuera de lo admitido en los ámbitos de lo material o lo psicológico (Barrenechea).

En el panorama actual de la literatura, estas características se han nutrido desde distintos ámbitos que corresponden a aspectos del devenir sociocultural y demás factores contextuales, generando propuestas como el *fantástico feminista*, propuesta teórica central para esta investigación sobre una serie de cuentos de Mariana Enriquez. Es necesario hacer un apunte a propósito de esta terminología: en años anteriores, la teoría literaria reconoció dentro de su terminología lo fantástico femenino para referirse a la escritura de mujeres que incorporaba elementos fantásticos en sus obras; asociando cuestiones como la locura y la irracionalidad como valores hasta cierto punto *naturales* en la producción literaria de las mujeres, acercándose a esencialismos arquetípicos como lo eterno femenino, concepto utilizado para ceñir una serie de cualidades que fueron vinculadas a las mujeres con carácter de inmutabilidad, entre las que pueden señalarse valores como la castidad, la disposición natural a la maternidad, la amabilidad e incluso la sumisión. A la concepción teórica del fantástico femenino, se asocia una vinculación eterna al instinto, a lo irracional y a la naturaleza, contemplando a estudiosas del género, como Anne Richter o Mónica

Farnetti. Otras investigaciones, como la de Francisco Vicente de Paula, señalan incluso la presencia del *lenguaje femenino* como un elemento distinto del género, al tiempo que reitera un vínculo innegable de la misticidad con las mujeres, acotando nuevamente el término a la crítica que se ha establecido acerca de la inmutabilidad del comportamiento en la pluralidad de las mujeres.

Entre las propuestas citadas, se distingue un interés común: la resignificación de la obra fantástica para hablar de las mujeres y su posición en la sociedad, así como la frontalidad en la escritoras para tomar los recursos fantásticos para subvertir un sistema patriarcal. Por supuesto, no todo el corpus de lo que se entendía como fantástico femenino atendía a estos últimos preceptos, pues en bastantes ocasiones el género se definía integrando la escritura de ficción producida por mujeres, sin más consideraciones que esa. Es por estos motivos que en esta investigación se decide efectuar un deslinde a lo que se considera fantástico femenino y lo que, en publicaciones recientes, se ha denominado fantástico feminista, tomando como base principal el artículo “The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real” (2020), de David Roas; texto donde, a partir de una revisión de una selección de estudios cuya fundamentación tiene como base la producción literaria de mujeres que inciden en los tratamientos de lo fantástico pero que, en casos específicos, muestran un interés en la elaboración de una crítica social originada desde el pensamiento feminista.

De este modo, se vuelve necesario repensar la nomenclatura que se ha otorgado a la escritura fantástica realizada por mujeres, pues mientras una parte de este amplio universo explora temáticas diversas relacionadas con los tópicos asociados al género en su versión



tradicional, otro segmento muestra su preocupación por utilizar los recursos propios de lo fantástico para hacer frente a los esquemas heteropatriarcales que permean en la sociedad, estableciendo críticas fundamentales ante los problemas derivados de un sistema desigual o generando escenarios donde la ficción funciona como apoyo para la subversión de los estereotipos asignados a las mujeres: así ocurre la distinción entre el fantástico femenino y el fantástico feminista, para reconocer la brecha entre una línea escritural sobre la cual se ha teorizado en tiempos anteriores y otra cuyos bases teóricas (aunque tienen antecedentes claros) se establecen de manera reciente en la crítica hispanoamericana.

Así, el fantástico feminista, en el marco de este estudio, debe entenderse como la escritura que problematiza todo ámbito exclusivo de las mujeres con los problemas sociales y políticos que se derivan de esta experiencia: identidades sexuales, raciales, sociales; participación de los espacios públicos y privados, funciones u atribuciones biológicas y sociales, mediante los atributos propios de la literatura fantástica. Se trata de una propuesta que ahonda desde el tratamiento fantástico en las vivencias de las mujeres como sujetos políticos e históricos; en la opresión, invisibilización y silenciamiento que las estructuras patriarcales han ejercido sobre ellas. Al mismo tiempo, el fantástico feminista trabaja para desmarcar a las mujeres de los discursos que la sociedad desde la visión masculina le ha impuesto (los estereotipos femeninos) con el fin de subvertirlos.

En este tenor, esta investigación se dirige hacia una de las narradoras cuya escritura se inscribe dentro de las premisas mencionadas: la argentina Mariana Enriquez. El objetivo de esta aproximación será puntualizar los rasgos de una selección de cuentos reunidos en las obras *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Los peligros de fumar en la cama*

(2009), rumbo al esbozo de una poética de estos en relación con el concepto ya mencionado. Durante el análisis se revisan cuestiones como la reelaboración de figuras clásicas de lo fantástico como las brujas, que en su versión contemporánea son encarnadas por adolescentes que buscan obtener poder mediante el ritual; se analiza la mutación de las mujeres en seres monstruosos que buscan la supervivencia a través de la modificación de sus cuerpos; se reflexionan los estereotipos asignados a las mujeres que, dentro del espacio narrativo, orillan a las protagonistas a enfrentarse a criaturas sobrenaturales; y se puntualiza en cuestiones como el aborto en contextos inquietantes.

Para llegar a la escritura de Mariana Enriquez, presentamos antes, a modo de contextualización, un recorrido por la literatura de escritoras que dialogan con elementos fantásticos. Parte de esta tradición data de finales del siglo XVIII, época en que se reconocen voces femeninas que se apoyaron en las peculiaridades de lo fantástico para desarrollar sus obras. Posterior al trazo de esta línea de autoras que funciona como antecedente para la escritura de la narradora argentina, se señalan los conceptos teóricos que vertebran la investigación para, finalmente, plantear la lectura y análisis de su obra y su relación con el fantástico feminista.

## Capítulo I. De la literatura fantástica al fantástico feminista

### 1.1 Antecedentes: tópicos, figuras y escenarios de lo fantástico

Para llegar a una definición concreta de lo que me refiero en este trabajo como “fantástico feminista”, considero necesario hacer un breve repaso por algunos conceptos y definiciones claves de la literatura fantástica en general. Podríamos decir a *grosso modo*, que la literatura fantástica se origina en Europa, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, como reacción a partir de una tendencia identificada por la transgresión frente al racionalismo propio de la Ilustración: el romanticismo. El romanticismo europeo, alimentado por la tradición medieval, las leyendas y el folklore propio del cuento de hadas, aparece como un acto subversivo hacia los principios estéticos dominados por narrativas de orden racional bajo el influjo de las concepciones científicas imperantes; de modo que sus bases se fundaron en aspectos como la subjetividad, la libertad y la irracionalidad, para acceder a otros modos de comprender y percibir la experiencia del mundo, por ejemplo y de acuerdo con David Roas en su texto “La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX”:

Así, fuera de la luz de la razón empezaba un mundo de tinieblas, lo desconocido, que Goethe bautizó como lo *demoníaco*. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco en el hombre y en el mundo supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo era comprensible mediante la intuición idealista. Lo desconocido era, pues, una realidad más vasta que la que la razón había acotado (Roas, 1997, p. 80).

Lo fantástico surgía, entonces, como un modo en que la literatura se articulaba a partir de la transgresión. La crítica enfocada en su estudio propuso numerosas distinciones del género; Tzvetan Todorov recoge las fundamentales en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970); entre las particularidades de esta clase de literatura se distingue como cualidad principal la sensación de incertidumbre o vacilación ante los acontecimientos que se desarrollan en la narración, es decir, lo inexplicable; la imbricación del sueño y la inserción de elementos sobrenaturales serán otros elementos propios de la literatura fantástica.

Arropados por el género de lo fantástico,<sup>1</sup> aparecen en Europa las primeras manifestaciones literarias en esta tendencia: en 1764, Horace Warpole publica *El Castillo de Otranto* y tiempo después, Jacques Cazzote inaugura la idea del demonio como tópico de la literatura fantástica con *El diablo enamorado* (1772). Entre 1808 y 1832 Johann Wolfgang von Goethe presenta su emblemático *Fausto*; durante 1832 también se publica *La mano encantada y otros relatos* de Gérard de Nerval y posteriormente, *El Horla y otros cuentos crueles y fantásticos* (1887) de Guy de Maupassant. A ellos se suman E.T.A. Hoffmann con textos como “El hombre de arena” o “La historia del reflejo perdido” y Robert Louis Stevenson con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886); y así se establecen motivos considerados medulares en la literatura fantástica: el demonio (retomado de la tradición gótica) y el *doble*,<sup>2</sup> tópico que tiempo después será recuperado

---

<sup>1</sup> El adjetivo *fantástico* se localiza cronológicamente en castellano a principios del siglo XV. Desde su aparición, toma el significado de “fingido”, “quimérico”, opuesto a la realidad y perteneciente a la imaginación (Martín Alonso, 1933). Así se recoge, por ejemplo, en el *Cancionero* de Baena, en Nebrija y en *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes.

<sup>2</sup> Según el Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI) el *doble* “es la reproducción exacta de una persona, si no en su apariencia, al menos al menos en su carácter o función dentro de un relato, uno de los motivos por excelencia en el ámbito imaginativo”.

por teóricos de la psicología como Sigmund Freud para discutir sobre la conciencia y la represión en la mente humana hasta llegar a lo que denominó como lo *ominoso*.

Así, la crítica literaria ha estudiado el fenómeno de lo fantástico con gran interés, de modo que hasta el momento existe una gran tradición que se ha ocupado de señalar los temas que le competen al género, y posteriormente, apuntalar sistemas y tratamientos de lo fantástico, hacia donde se dirigen las discusiones teóricas más recientes y donde se enmarca la propuesta de lo fantástico feminista. Para comprender esta ruta, expongo aquí una breve recapitulación que explora los temas que durante mucho tiempo definieron a la literatura fantástica, hasta que el paradigma se transformó y, en lugar de hablarse de los temas de lo fantástico, estos fueron sustituidos por los tratamientos de lo fantástico.

Dorothy Scarborough en *The Supernatural in Modern English Fiction*, señala como temas de lo fantástico todo lo relacionado con fantasmas, demonios y con la vida sobrenatural en general. Roger Caillois propone una serie de temas aún más extendida:

...el pacto con el demonio (ej.: *Fausto*); el alma en pena que exige para su reposo el cumplimiento de determinada acción; el espectro condenado a una carrera desordenada y eterna (ej.: *Melmoth*); la muerte personificada que aparece en medio de los vivos (ej.: *El espectro de la muerte roja*, de Edgar Poe); la “cosa” indefinible e invisible, pero poseedora de un peso, de una presencia (ej.: *El Horla*); los vampiros, es decir los muertos que se aseguran una perpetua juventud alimentándose de la sangre de los vivos (numerosos ejemplos); la estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que de pronto se animan y adquieren una temible independencia (ej.: *La Venus de Ille*); la maldición de un hechicero que provoca una enfermedad espantosa y sobrenatural (ej.: *La marca de la bestia*, de Kipling); la mujer fantasma, proveniente del más allá, seductora y mortal (ej.: *El diablo enamorado*); la interpenetración de los terrenos del sueño y la realidad; el cuarto, el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio; la detención o repetición del tiempo (Caillois, 1917, p. 36-39).

En el contexto hispanoamericano, fue en la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares donde se recogieron las clases de hechos que consideraban pertenecientes al género mediante tres categorías:

1. Los sucesos explicados en función de un ser o acontecimiento sobrenatural.
2. Las historias con una justificación fantástica pero no necesariamente sobrenatural.
3. Las narraciones intervenidas por hechos sobrenaturales, pero con la posibilidad de una justificación natural o bien, motivadas por una alucinación (1940. p. 7).

El uso de los temas mencionados, sumado a la vacilación entre la frontera de la realidad y lo imaginario marcada por la peculiar sensación de angustia a lo largo de una diégesis, será tomado como una pauta para la narrativa de lo fantástico. Tener en cuenta a las figuras y temas ya mencionados será de gran importancia para reconocer los puentes que se establecen entre la tradición de la literatura fantástica canónica y sus nuevas manifestaciones, que recuperan estos agentes/tópicos, pero los reconfiguran hacia las perspectivas y contextos contemporáneos. En relación con los espacios en que se desarrollan las narraciones que pertenecen al género fantástico, se han privilegiado geografías que abonen a “una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá” (Lovecraft, 1927): la casa embrujada, la habitación sellada, tumbas o capillas. Como herencia del romanticismo, los paisajes extraños y los páramos enmarcados por la naturaleza, figuran también en los relatos de lo fantástico. De esta manera, lo fantástico clásico surge como herencia de los movimientos literarios predecesores (principalmente el romanticismo) y con un carácter de disidencia frente a las concepciones establecidas durante la época en ciernes.

Con el tiempo, ha ocurrido una evolución artística del género al punto que hoy se distinguen variaciones del fantástico hacia lo moderno, posmoderno y contemporáneo. Entre las estudiosas que han señalado las transformaciones del género, se distingue Pampa Olga Arán, quien en *El fantástico literario. Apuntes teóricos*, ofrece una recapitulación acerca de las cualidades que deberán distinguir a los relatos inscritos en lo fantástico moderno:

La literatura fantástica puede verse entonces como la ficcionalización y artistización de las manifestaciones de cambios de mentalidad cultural que comienzan a operarse en el siglo XVIII y que se caracterizan por: a) la desconfianza respecto de los valores absolutos; b) de la aprehensión de la realidad como una noción coherente en sí misma; c) la inestabilización del concepto de totalidad e indivisibilidad de la conciencia subjetiva; d) el papel del lenguaje como vehículo natural en la representación de la realidad y e) el socavamiento de la noción de la realidad (Arán, 1999, p. 22).

A partir de estos rasgos distintivos, el fantástico se convirtió en un modo de representación que abrió las posibilidades de la literatura hacia la exploración de aspectos de la naturaleza humana, espacios o problemáticas que hasta el momento habían sido poco trabajados; los procesos se enriquecieron una vez que se trabajó el concepto de *realidad* manejado hasta entonces. Contemplar los cambios epistemológicos (la mentalidad cultural, que señala Pampa Arán) hizo posible que el género se modificara y que los motivos de vacilación o incertidumbre consolidados en el fantástico clásico se transformaran y resultaran más cercanos a los contextos de recepción textual; Roger Bozzeto, en *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction. Deux littératures de l'imaginaire* ahonda en la importancia de los cambios en el género, rumbo al deslinde de los terrores clásicos:

Les récits de «fantastique moderne» intègrent donc parfaitement les différents changements épistémologiques et s'adaptent à l'expansion de l'univers de la connaissance liée à une normalisation érigée en règle intangible: loin d'être uniquement les jouets de ces changements, ils en font leur objet [...] Si ces récits se démarquent des «classic terrors», la peur n'est pas pour autant éradiquée, elle emprunte de nouvelles voies, axées sur des perturbations infimes, absurdes (Bozzeto, 1992, p. 39).

De este modo, una de las transformaciones más significativas del fantástico moderno es la disolución del conflicto que provoca un fenómeno inexplicable ante los límites estables del orden racional-natural. El concepto de realidad se torna inestable y susceptible a interpretaciones distintas que se condicionan a la recepción, pues la evolución del género trabaja desde la exploración de la realidad donde se busca ofrecer posibilidades novedosas, extraordinarias o terroríficas distintas a las presentadas durante la etapa clásica de la literatura fantástica.

Dans le fantastique moderne, la surnature n'apparaît pas comme telle. Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit, certes, et n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur mais plutôt comme un ennui, une perturbation, un désastre qui s'insinue en d'infimes failles subvertissant les bases supposées de la quotidienneté (Bozzeto, 1992, p. 216).

Para Bozzetto, las variaciones modernas de lo fantástico ramifican sus posibilidades, pues lo fantástico ya no reside únicamente en la confrontación específica del mundo con lo sobrenatural: el hecho que perturba el orden establecido dentro del texto fantástico moderno puede deslindarse de lo sobrehumano mientras resulte absurdo, irracional o inquietante dentro de las bases cotidianas que el relato ha dispuesto, de tal modo que “los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado que viene a convertir el orden en caos” (Bottom, 1983, p. 43) y que posibilita una discusión a propósito de su



veracidad o facticidad. Dentro del mismo orden de nomenclaturas que se otorgan a lo fantástico se encuentra la estructura de lo neofantástico, estudiada por el crítico argentino Jaime Alazkari, quien en su texto “¿Qué es lo neofantástico?” reconoce tres componentes que corresponden a los textos que se inscriben bajo esta modalidad: a) la concepción del mundo real “como una máscara” (1990, p. 29), susceptible a intersticios o espacios multitemporales o multidimensionales; b) una intención metafórica de carácter complejo, que opera como traducción de una realidad alterna, fragmentada y expandida; y c) una estructura en que converge lo real e irreal, donde ambas esferas conviven pero no se oponen. Finalmente, sobre la noción de lo fantástico contemporáneo, Juan Herrero Cecilia apunta entre sus cualidades “una manera de pensar y de escribir que responde a una conciencia reflexiva que se interroga sobre el funcionamiento de la ficción y sobre los engaños de la ilusión” (2000, p. 37); sus características se configuran en función de nuestro trato con lo real, de modo que se trata de un género cuyo propósito reside en explorar los modos en que existimos el mundo y la forma en que construimos una visión de la realidad. En lo fantástico contemporáneo persiste la transgresión: “el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo [...]. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo” (Roas, 2001, p. 159), señala Rosalba Campra en “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”.

## 1.2 Lo fantástico feminista

Para elaborar una aproximación a lo que entendemos como fantástico feminista<sup>3</sup>, es necesario situar el género a partir de los ejercicios de escritura y crítica literaria atravesados por la óptica de la teoría literaria feminista, en donde se ha señalado la importancia de la literatura escrita por mujeres como un acto de resistencia en constante confrontación ante los cánones y juicios existentes sobre los arquetipos femeninos elaborados desde un imaginario falocentrista. Adrienne Rich en *On Lies, Secrets, and Silence* pone de manifiesto la necesidad de reconfigurar los parámetros que, establecidos desde un sistema hegemónico, resultan limitantes para las mujeres:

Una crítica radical de la literatura, feminista en su impulso, tomaría la obra de arte, ante todo, como un indicio de cómo vivimos y hemos vivido, cómo se nos ha inducido a imaginarnos a nosotras mismas, cómo el lenguaje nos ha atrapado al mismo tiempo que nos ha liberado, cómo el acto mismo de nombrar ha sido hasta ahora una prerrogativa masculina, y cómo podemos comenzar a ver y a nombrar —y, por lo tanto, a vivir— de nuevo (Rich, 1979, p. 35).

El feminismo en la escritura implica un deslinde de las caracterizaciones que de manera histórica se han impuesto a las mujeres, ya sea desde la determinación biológica, o bien, desde lo que conocemos como *el eterno femenino*,<sup>4</sup> para dar paso a la representación

---

<sup>3</sup> Posterior a una revisión sobre los términos *fantástico femenino* y *fantástico feminista*, este estudio usará esta última noción a partir de lo discutido en el texto “The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real” (Roas, 2020), debido a la asociación de lo *femenino* con una carga semántica que alude a estereotipos propios de la heterodesignación (irracionalidad, belleza, maternidad, etc.) frente a lo *feminista*, entendido como una propuesta que pugna por la lucha de las mujeres ante las estructuras de poder de orden patriarcal. Las propuestas que incorporen una base teórica del feminismo en lo fantástico serán asimiladas a este marco teórico.

<sup>4</sup> El eterno femenino se ha definido como un arquetipo psicológico y filosófico que idealiza un concepto inmutable de mujer, en el que se le presenta como un ser bello, sumiso, maternal, etc.

lingüística de sujetas instaladas en un sistema heteropatriarcal e inmiscuidas en distintos contextos socioculturales. Celia Amorós, en “Dimensiones del poder en la teoría feminista” hablará sobre este deslinde como un *momento nominalista*, en el que “mujeres concretas se desmarcan de las atribuciones que se hacen recaer sobre ella en virtud de su genérico, se des-identifica de la heterodesignación” (2005, p. 87). Entre los recursos que las mujeres escritoras han empleado para revocar la heterodesignación, sobresale de manera particular el uso de la fantasía. Al respecto, Rosemary Jackson señala que “La interacción del ámbito de lo natural y el ámbito de lo sobrenatural para potenciar la silenciada agencialidad femenina subraya el feminismo inherente en la literatura fantástica escrita por mujeres, puesto que ésta osa romper las nociones dominantes tanto de la realidad, como de la representación” (1981, p. xviii). El vínculo entre el pensamiento feminista y la escritura fantástica se traduce entonces en la propuesta central de este estudio: lo fantástico feminista como un género de carácter subversivo constituido por la producción literaria donde las escritoras incorporan los recursos propios de lo fantástico para establecer una crítica ante el aparato sociocultural dominante (falocentrismo) y reescribir, recontextualizar o bien, nombrar la pluralidad de las mujeres en función de sus vivencias. Zoé Jiménez consolida esta idea al señalar que “la expresión artística de las mujeres incluye sus cuerpos, la conciencia de sus ambientes, de sus circunstancias, de su realidad histórica, y al mismo tiempo una metaconciencia de su condición de mujer en los procesos estructurales” (2001, p. 98). De este modo, las autoras de lo fantástico feminista desarrollan una escritura que problematiza la relación dialéctica entre imaginación y realidad para aproximarse a los aspectos discutidos desde los feminismos entendido como las distintas facetas de los

movimientos políticos y sociales que buscan la emancipación de las mujeres reconociendo su dignidad y sus derechos. El feminismo ha transitado por diferentes etapas: durante las primeras olas del feminismo la discusión estuvo centrada en el reconocimiento de los derechos humanos y civiles de las mujeres; posterior a ello, se problematiza la dominación ejercida por los hombres sobre las mujeres en los ámbitos públicos y privados, así como los beneficios psicológicos, económicos y sexuales que la constitución de un sistema patriarcal brindaba a los hombres. Tiempo después se teorizaba sobre la construcción social de la feminidad y las cualidades estereotípicas que se han adjudicado a la identidad de las mujeres. Hoy se habla de una cuarta ola del feminismo, cuyas bases teóricas residen en la lucha de las mujeres contra las distintas formas de violencia a las que se enfrentan día con día; al respecto, Rosa Cobo en “La cuarta ola feminista y la violencia sexual” apunta que:

El cuerpo vindicativo de la cuarta ola feminista es, sin duda, la violencia sexual. La violencia es un problema crónico y global de las mujeres, que la padecen tanto las de los países periféricos como las de los países centrales. La violencia sexual es un poderoso mecanismo de control social que impide a las mujeres tanto apropiarse del espacio público como hacer uso de su autonomía y libertad (2019, p. 138).

Pese a que hoy se han reconocido derechos básicos a las mujeres como la educación, el voto o el divorcio, lo cierto es que en distintas latitudes continúa poniéndose a discusión el derecho de las mujeres sobre su cuerpo; se perpetúan los estereotipos de género que durante años han ceñido a las mujeres a una identidad dictada desde la visión heteropatriarcal y, además, se ha desatado la violencia contra las mujeres desde múltiples factores y en distintos contextos. A través de la ficción, las escritoras plantean escenarios que analizan estos problemas, los denuncian o los invierten a través de escenarios alternos, recordemos

que el género fantástico ha sido distinguida por críticas como Helena Araújo como un “código de denuncia” (1981, p.64), en tanto que ha permitido a las escritoras plantear escenarios en los que se revelan problemáticas socioeconómicas y culturales que afectan, aunque no exclusiva, sí directamente a las mujeres, entre las que se pueden nombrar la violencia sexual, los estereotipos designados o la desigualdad y marginación que experimentan a partir de sus vivencias en un sistema de carácter jerárquico patriarcal. Para Jackson, el código de denuncia implica propiciar la visibilización de narrativas alternas frente al relato hegemónico que impera:

Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria dentro de la cultura secularizada producida por el capitalismo es una literatura subversiva. Existe junto al “real”, a cada lado del eje cultural dominante, como una presencia determinada, un otro imaginario silenciado. Estructural y semánticamente, el objetivo fantástico es la disolución de un orden experimentado como opresivo e insuficiente (Jackson, 1981, p. 180).

Lo fantástico feminista se funda en una discusión crítica cuya vértebra son las experiencias de vida de las mujeres dentro de un constructo social que históricamente las ha sometido a una violencia estructural en los distintos ámbitos que habitan. La problematización de la condición de la mujer en la literatura se decanta en una realidad tangible y cercana desde una óptica actual; concretamente en la vulnerabilidad que representa ser mujer en una sociedad marcada por la desigualdad y con altos índices de violencia en todas sus formas, es por ello que, la literatura escrita por mujeres que se desarrolla a partir de lo fantástico no se desvincula de la crítica a las preocupaciones actuales de la realidad de las mujeres; esto lo señala de manera puntal María Akrabova, cuando menciona que la literatura fantástica

que contiene una perspectiva feminista “no puede prescindir de los aspectos concretos de lo social, histórico, cultural, político y sexual: es necesario, en efecto, adoptarlos como centrales” (2014, p. 3334).

Así pues, entre las particularidades del fantástico feminista que abonan a la elaboración de una crítica social se encuentra la posibilidad de ofrecer en sus escenarios alternativos los espacios para discutir e interrogar los arquetipos que se han construido sobre la feminidad. Beatriz Trigo establece otra aproximación al género al señalar la escritura fantástica de las mujeres como el tipo de obra donde “el desarrollo de la identidad de la mujer-personaje se ve potenciado por la vinculación de lo femenino al ámbito sobrenatural, facilitando así la concreción de espacios que (aunque presentes en el ámbito natural) se consumará a través del dominio sobrenatural” (2009, p. 68). Generar espacios mediados por lo fantástico ha hecho posible la imbricación de temas relacionados con las vivencias de las mujeres que hasta entonces resultaban poco pertinentes (la maternidad, el deseo, la violencia de género); hecho que se relaciona de manera muy estrecha con lo subrayado por otra de las autoras cuyo interés sigue esta misma línea de estudio, Anne Koenen, quien en *Visions of Doom, Plots of Power: The Fantastic in Anglo-American Women's Literature* anota lo siguiente: “Additionally, women's fantastic literature provides alternative scenarios and (re) creates female models beyond conventions of plausibility... that deconstructionists would suspect as inscriptions of cultural hegemony are defamiliarized by gendered difference” (1999, p. 307). Esta condición de apertura respecto de los escenarios alternativos a los establecidos de manera hegemónica para la mujer como sujeto de la literatura se presenta como una de las primeras condiciones que posicionan lo

fantástico como discurso viable para la construcción de narrativas que buscan otros modos de representación. El fantástico feminista se interesa en diluir las fronteras que, en otros modos de escritura, se enfrentan a la rémora de la censura socialmente impuesta al espectro de todo lo que contradice el orden natural o, mejor dicho, el orden institucionalizado por una visión heteropatriarcal que ha situado a las mujeres como sujetos con un comportamiento definido y con deberes inamovibles, cuyos cuerpos son susceptibles a ser manipulados por otros.

En el mismo orden de ideas en el que se distingue el replanteamiento de los escenarios narrativos, conviene señalar la presencia de lo *ominoso*, descrito por Freud como el efecto que se produce en un marco diegético cuando los límites entre fantasía y realidad son anulados: “lo ominoso es algo que, destinado a permanecer oculto, ha salido a la luz” (1919, p. 224). Distinguir la cualidad de lo ominoso en el fantástico feminista abre la puerta a variaciones propias del término freudiano que pueden reconocerse en la narrativa que problematiza la condición identitaria, personal y sexual de las mujeres. Lo ominoso es provocado, en palabras de Freud, por “todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, que transmuta en angustia por obra de la represión” (1919, p. 227). El fantástico feminista genera numerosos recursos basados en las conductas reprimidas, mismas que pueden reconocerse históricamente en el ámbito sexual, doméstico, político, económico o social de las mujeres; esto refuerza la perspectiva de género desde la que se elabora este análisis, idea respaldada por María Akrabova al señalar que esta clase de texto “se presta a los modelos conceptuales feministas a la vez que exhibe un parentesco con éstos, ya que comparte sus preocupaciones centrales sobre los mecanismos de la

construcción de la identidad (2014, p. 3310). Si de manera histórica, la identidad de las mujeres ha sido construida a partir de concepciones predeterminadas desde el imaginario patriarcal, la literatura fantástica feminista plantea nuevos escenarios que amplían el espectro de acción de las mujeres respecto a las actitudes o cualidades con que se les categorizó previamente. Sumado a lo anterior, el vínculo de lo ominoso con el término de lo *familiar* abona al análisis que presenta este estudio. El traslado a la extrañeza de lo familiar será un tópico común en la narrativa perteneciente al fantástico feminista, debido a la transgresión que este movimiento implica. Raúl Rodríguez, en su artículo denominado *The Return of the Ominous: Conrad Before Freud*, explica cómo puede suceder la coincidencia entre lo familiar y la sensación de miedo generada por el descubrimiento de lo oculto que deviene en lo ominoso:

[...] en su base se encuentra algo muy inquietante, angustioso y ello solo puede ser debido a una sola cosa: la represión de aquello que, siéndonos conocido, cercano, familiar, es mejor tener oculto: nuestros deseos y pulsiones, nuestra naturaleza, aquello que pensábamos que gracias a la cultura habíamos dominado, dejándolo atrás, en secreto. Lo ominoso es así el vehículo de una transgresión, el retorno de lo reprimido (2013, p. 215).

El fantástico feminista incide en la representación de la transgresión en tanto que materializa cuestiones poco discutidas como la erótica femenina (a partir de su propio testimonio), o el arco de emociones que puede desatar la maternidad (que van de lo dichoso a lo terrible). Las sensaciones que dominan el marco diegético están permeadas por un ambiente que oscila entre el miedo y el debate entre la prohibición de un deseo, o bien, de una configuración identitaria a partir del mismo, una vez develado ese ámbito familiar de



talante oscuro. Contemplar el concepto de lo ominoso, atribuido al orden de los deseos y pensamientos, a las fuerzas que operan desde un espacio secreto y al invariable retorno de los muertos, enriquece la concepción del género y sus líneas de análisis. En 2006, Mercedes Arriaga Flores compiló una serie de artículos en su libro *Mujeres, espacio y poder*, en el que aparece un texto de Ivana Librici a propósito de la narrativa de Clarice Lispector y Anna María Ortesse y con ello una aproximación a lo fantástico feminista, que es entendido de la siguiente forma:

Una revancha que se ha tomado el imaginario femenino contra un mundo hipervirilizado caracterizado por el materialismo, donde la actividad humana aspira a la dominación de la Naturaleza...Es una vuelta de la imaginación a sus fuentes primordiales, de donde nace un fantástico definido como surgimiento del “yo salvaje femenino” es decir, de un yo al que ninguna personalidad limita (2006, p. 383).

Finalmente, resulta útil para nuestro estudio emparentar el fantástico feminista con la noción de lo *abyecto*, que discute Julia Kristeva en *Podere de la perversión: la abyección* “es la muerte infestando la vida, algo rechazado del que uno no se separa [...] aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden... no respeta los límites, los lugares, las reglas” (1988, p. 11). Kristeva propone una de las significaciones de la abyección como una manera de exclusión del yo mediada por una renuncia violenta, la razón de considerarlo pertinente en nuestro estudio obedece a los tratamientos de la identidad que se desarrollan en el fantástico feminista, donde el yo se diluye, o bien, se transforma en otra de sus versiones mediante un suceso violento. El vínculo entre lo ominoso y lo abyecto queda establecido incluso en las primeras líneas del texto de Kristeva, al afirmar que: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza

y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y lo tolerable, de lo pensable. Ahí está, muy cerca pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir” (1981, p. 7). La imbricación de lo ominoso y lo abyecto en el fantástico feminista, atravesado por un eje violento se verá reflejado de forma específica en nuestro objeto de análisis, pues en la literatura de Mariana Enriquez estos elementos conviven en relación con un propósito específico: la crítica social en torno a la violencia sistemática y la subversión de los estereotipos femeninos; así como la indagación en las experiencias propias de las mujeres desde una perspectiva contemporánea.

Lo fantástico feminista es una propuesta que, aunque cuenta con antecedentes claros, se ha distinguido de manera reciente entre la crítica. A finales del 2020, David Roas publica en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* el texto ““The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real” donde señala las particularidades del fantástico feminista, consideradas fundamentales para este trabajo:

I believe this feminist use of the fantastic can be characterized by the recurrence of three essential aspects: 1) a cosmology of questions specifically linked to the female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action. These three aspects, moreover, are used in the service of a clear objective: to subvert the traditional submission of women and the ways in which women’s identity and experience have been represented<sup>5</sup> (Roas, 2020, p.7).

Roas afirma, además, que no se trata de un fantástico distinto, sino de un tratamiento del

---

<sup>5</sup> Creo que este uso feminista de lo fantástico se puede caracterizar por la recurrencia de tres aspectos esenciales: 1) una cosmología de cuestiones vinculadas específicamente a la experiencia de las mujeres, 2) voces narrativas de mujeres y 3) la presencia de las mujeres como agentes de acción. Estos tres aspectos, además, se utilizan al servicio de un objetivo claro: subvertir la sumisión tradicional de las mujeres y las formas en que se ha representado su identidad y experiencia (Traducción propia).

fantástico dirigido a cuestionar y denunciar los modelos culturales femeninos asignados por las estructuras patriarcales, manteniendo la esencia de lo fantástico que reside en la trasgresión de una visión de realidad. Lo fantástico feminista sugiere recursos que permiten explorar una posición sociopolítica que ha transitado por los márgenes, apta para reflexionar a propósito de la opresión que ha sujetado a las mujeres; al tiempo que permite denunciar y trasgredir los modelos tradicionales sobre la representación de sus cuerpos.

Evodio Escalante nos recuerda cómo la literatura encara lo que sucede al señalar que “todo texto narrativo es la cristalización de un proyecto ideológico, por medio del cual el autor va a tratar de precisar su posición frente a la sociedad y los acontecimientos históricos, dando un registro crítico de ellos” (1981, p.30). Resulta necesario, entonces, abordar la problematización de la existencia femenina desde la trinchera literaria. Ahondar desde un foco narrativo construido a partir del contexto de la mujer que abone a una discusión crítica y reflexiva en torno a las situaciones expuestas: la maternidad, la violencia de género, las relaciones sexoafectivas, la marginalidad social, la domesticidad o el enfrentamiento con la propia corporalidad.

### **1.3 Lo fantástico feminista en Hispanoamérica**

Durante el siglo XVIII Europa tuvo las primeras manifestaciones en que los conceptos antes señalados se llevaron a la literatura de manera concreta, en géneros que rozaban las fronteras de lo fantástico, como el gótico, el terror, lo maravilloso y lo extraño. Ann

Radcliffe (1764-1823) fue una de las novelistas que trabajó con ahínco el desarrollo de ambientes sombríos e inició la inclusión de transgresiones como la aparición de espectros. Mary Shelley (1797-1851), cuya obra es atravesada por tintes góticos, fantásticos y de ciencia ficción, supone un parteaguas del fantástico feminista al generar narrativas en que las mujeres cuestionan su posición en la sociedad. Recordemos que Shelley fue una escritora con interés profundo en la naturaleza de la mujer a través de la literatura, prueba de ello son novelas como *Mathilda* (1859), donde ahonda sobre los sentimientos incestuosos de una mujer hacia su padre, que terminan por llevarla al suicidio, o bien, relatos como *The invisible girl* (1832), en donde Rosina, la protagonista, simula su muerte tras huir de la casa donde era pupila: ambos textos parten de un severo cuestionamiento hacia el comportamiento social estereotípico de las mujeres. Los relatos de las casas encantadas se consolidaron con la escritura de Charlotte Ridell (1832-1906); mientras que la inserción de personajes femeninos con roles activos dentro de la diégesis toma presencia con la obra de Charlotte Brontë (1816-1855), así como sus hermanas Anne (1820-1849) y Emily (1818- 1848); Elizabeth Gaskell (1810-1865), Violet Paget (1856-1935) y Elizabeth Bowen (1899-1973).

En voces más contemporáneas que trabajan lo fantástico feminista podemos señalar a Shirley Jackson y su desarrollo de historias inquietantes en los espacios domésticos desde la perspectiva de mujeres con personalidades diametralmente opuestas a las establecidas en las concepciones del *eterno femenino* (*Siempre hemos vivido en el castillo* (1962) es un ejemplo de ello) y finalmente, a Muriel Spark (1918-2006), quien en relatos como *Portobello Road* (1985) presenta a una fantasma contando su propia historia, un motivo que

tiempo después sería retomado por las escritoras hispanoamericanas como un recurso frecuente en que las mujeres se permiten expresarse y denunciar los atropellos experimentados en vida. De igual forma, Ángela Carter (1940-1992) se posiciona como un antecedente claro del fantástico feminista mediante una obra que inserta a sus personajes mujeres desde una posición subversiva de poder que invierte los estereotipos femeninos, especialmente respecto al erotismo. De esta manera, la tradición anglosajona ha constituido un antecedente del fantástico feminista que se desarrolló en América, no obstante, una vez que el género se traslada al contexto hispanoamericano se incorporan aspectos sociopolíticos que serán determinantes: desde la determinación de los derechos civiles de las mujeres, hasta la generación de una ola de violencia centrada en ellas.

En Hispanoamérica, la literatura fantástica se inicia con escritores como Clemente Palma (*Cuentos malévolos*, 1904), Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906), Julio Garmendia (*La tienda de muñecos*, 1927) o Felisberto Hernández, entre varios otros. El carácter transgresor de esta modalidad literaria establecía operaciones que anularon los límites entre mundos o realidades: vida y muerte, sueño y vigilia, animado e inanimado, así como la disolución de las categorías del tiempo y espacio.

En 1940 aparecía la primera *Antología de literatura fantástica* (1940) compilada por tres de los escritores más emblemáticos de lo fantástico en Hispanoamérica: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. En el prólogo a esta antología, Bioy Casares señala el carácter *irregular* del criterio seguido hacia la selección de los textos, que no obedece ni a un periodo determinado de la historia ni a una región geográfica definida. Esta deliberada selección presenta autores tan consolidados como Edgar Allan Poe o Lewis

Carroll; no obstante, en el ámbito de lo fantástico latinoamericano, esta antología cuenta con apenas un par de autores y, si hablamos de la presencia femenina, esta queda reducida a los nombres de Elena Garro y la propia Silvina Ocampo. La incorporación de los elementos de la fantasía supondrá una vuelta de tuerca que permitirá a la literatura la experimentación de escenarios y perspectivas diferentes a las abordadas hasta entonces en el panorama literario. De este modo, numerosas escritoras tomarán el género fantástico para explorar su propia condición y cuestionar su posición en la sociedad. Helena Araújo en “Geografía de lo fantástico en la escritura femenina latinoamericana”, propone la imbricación de la fantasía en la literatura escrita por mujeres como una réplica a los patrones culturales hegemónicos que dominaban sobre la figura femenina:

Una ojeada a la producción literaria de mujeres latinoamericanas en lo que va de este siglo (y en las postrimerías del pasado) revela cómo la educación católica y el acondicionamiento para la pasividad impuesto por la sociedad patriarcal crean una intertextualidad de obsesiones, frustraciones y compulsiones que muchas veces derivan a una temática de lo fantástico y lo extraño. La magia no está nunca ausente de un realismo inspirado por una voluntad de concienciación y de testimonio social (1995, p. 141).

A partir de esta premisa, Araújo señala los nombres de las mujeres hispanoamericanas que integran la tradición de lo fantástico, vinculado en algunos casos de forma estrecha a intenciones críticas respecto de las dinámicas y mecanismos sociales en que dichas mujeres estaban inmersas. Pampa Olga Arán en *El fantástico literario: aportes teóricos*, describe cómo el relato fantástico “ha funcionado genéricamente como signo cuya función semiótica es interrogar (se) acerca de los modos y rupturas del orden natural y social en las prácticas cotidianas que le conciernen” (1999, p. 27); en el caso de las autoras hispanoamericanas, lo

fantástico incide en el quiebre de un orden social que ha posicionado visiones inamovibles sobre las mujeres, pensemos en términos como el *bello sexo*<sup>6</sup> o el *ángel del hogar*<sup>7</sup>, concepciones decimonónicas que ciñeron a las mujeres dentro de un estereotipo que se perpetuó aún años después. Pese a que los movimientos feministas surgían apenas en el continente americano, lo cierto es que buena parte de los primeros relatos fantásticos buscaban problematizar la identidad de las mujeres mediante la inserción de personajes femeninos asociados con la esfera de lo sobrenatural, de modo que se desvincularan del espacio socialmente aceptable en el que se les había colocado. De este modo, en la literatura boliviana podemos señalar a María Virginia Estenssoro (1902-1970) y su obra *El occiso* (1937); en Chile reconocemos a Marta Brunet (1897-1967) como pionera de lo fantástico feminista en tanto que sus personajes son concebidas como hechiceras autosuficientes, pero al mismo tiempo marginadas de los cánones sociales al definirse como lo opuesto del arquetipo femenino vigente. “Ojo feroz”, “La Machi de Hualqui”, “Encrucijada de ausencias” y “Gabriela”, contenidos en sus *Obras completas* (1963), son textos que presentan protagonistas dueñas de la magia que hacen frente a eventos de infortunios amorosos. En la misma zona se conoció a María Flora Yáñez (1898-1982), otra escritora que exploró las experiencias femeninas en textos como “Aguas oscuras”, “Mundo de piedra” o “Icha” de *El estanque* (1945), así como en las novelas *El abrazo de la tierra*

---

<sup>6</sup> Durante el periodo colonial, las mujeres fueron denominadas *el bello sexo*, término influenciado por Jean Jacques Rousseau, quien en su obra a *Émile* (1762) describe cómo debe educarse a las mujeres a través del personaje de Sofía, a la que considera dulce y delicada, que debe ser encaminada al servicio y dependencia del hombre, con habilidades como la costura, el canto, la pintura, la música y la literatura.

<sup>7</sup> El ángel del hogar es “la representación del superyó de cada mujer; es lo estricto, lo social y moralmente aceptado en su condición de mujer en el esquema social. En pocas palabras: lo que se espera de cada mujer” (Patete, 2019).

(1933) y *Espejo sin imagen* (1936), donde se relata la vida de las mujeres que, una vez en matrimonio, sufren la opresión del amor y su vida cotidiana se torna débil y enfermiza, escapando únicamente en sus fantasías interiores.

Coinciden en estas novelas la aparición de espectros fantasmales que conviven con las protagonistas, apariciones femeninas que solo en su calidad de seres sobrenaturales poseen la capacidad de describir el mundo íntimo deseado, al margen de las obligaciones maritales, sometimiento y abnegación a las que estaban sujetas: se trata de ficciones que sin duda incorporan una crítica de género a través del relato de los personajes fantasmagóricos, pues sus realidades concretas no les permiten esta clase de libertades. El elemento que acota la fantasía se vislumbra con mayor claridad en los cuentos de *El estanque* (1945), donde se presentan personajes extraños que poco a poco se transforman en fantasmas que habitan un sueño, o bien, seres que contruidos por recuerdos se encuentran en una casa abandonada.

El ambiente de ensueño y las reflexiones a partir de seres fantasmales serán retomadas posteriormente por María Luisa Bombal (1910-1980), quien se convertirá en un referente imprescindible de la literatura fantástica en Latinoamérica. Sus novelas *La amortajada* (1938) y *La última niebla* (1931) son ejemplos claros del fantástico feminista en tanto que ambas obras ahondan en la experiencia de sus personajes femeninos a partir de recursos emparentados a la fantasía. En *La última niebla*, la protagonista se mueve en un ambiente difuso que pocas veces distingue entre la ensoñación, los recuerdos y su realidad latente; condenada a ser juzgada por ser una mujer mayor y soltera, es casada con su primo viudo para salvaguardar su posición en la sociedad, hecho que no la libra de los pesares



cotidianos al tener que servir a un hombre que no profesa afectos o respeto por ella. Cuando la protagonista accede al espacio imaginario, marcado por elementos de la naturaleza (como el agua y la niebla), accede también a la conciencia de sus deseos, al dominio de su cuerpo y a una plenitud que no encuentra en su realidad.

En *La amortajada*, María Luisa Bombal va más allá, pues su protagonista, Ana María, no solamente se siente plena cuando llega la muerte, sino que puede, desde la trinchera mortuoria, denunciar las limitantes que marcaron las figuras de poder en su vida, desde su marido hasta su dios. Ana María nombra desde su lecho los acontecimientos que pasó insatisfactoriamente en vida, en el terreno de lo doméstico y lo privado, y suma a esto las vivencias que su hermana soportaba en calidad de esposa ejemplar. Una de las peculiaridades del texto fantástico feminista, según María G. Akrabova es su “preferencia estilística por los temas de lo fantástico interior, frecuentemente introducidos por un aspecto arquetipal que tiene la función de vindicar la imagen y la presencia femeninas a través de un replanteamiento mediatizado por lo fantástico” (2014, p. 3231); en el caso de María Luisa Bombal, esto ocurre mediante el acceso a las reflexiones *post mortem* o bien, las introspecciones que permiten a las protagonistas ejercer un distanciamiento y realizar un ejercicio crítico de la posición que la sociedad les otorgó en función de su condición femenina.

Sumado al trabajo de Helena Araújo, en 2003 se publica el *Muestrario de narradoras hispanoamericanas: mucho ruido y muchas nueces*, de Carmen Alemany Bay, con un recorrido exhaustivo sobre la narrativa femenina que presenta a autoras como Armonía Somers (Uruguay, 1917-1994), quien instala ya un acercamiento a los elementos

fantásticos dentro del orden femenino en textos como *La mujer desnuda* (1950), *El derrumbamiento* (1953) o *Sólo los elefantes encuentran mandrágoras* (1986), todos ellos publicados en la década de los cincuenta; Angélica Gorodischer (Argentina, 1928), autora relacionada con la ciencia ficción, pero que ha desarrollado el fantástico en novelas como *Flores de Alabastro* (1998); Carmen Naranjo (Costa Rica, 1930-2012) con relatos como *Respondo por el niño Juan Manuel* (1971), todas ellas posicionadas como pioneras en la incursión de elementos fantásticos en sus narraciones.

Mientras estas voces se desarrollan de manera esporádica, aparece en Argentina otra de las autoras más potentes del fantástico hispanoamericano: Silvina Ocampo (1906-1993). Los relatos contenidos en *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *El pecado mortal y otros cuentos* (1966), *Informe del cielo y del infierno* (1970), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988) son prueba del ensayo de la fantasía que Ocampo trabaja a lo largo de su escritura, ya sea a partir de introspecciones o bien, aperturas que de forma violenta dan paso los campos imaginarios. Es necesario apuntar que Silvina Ocampo es uno de los antecedentes más claros del fantástico feminista en tanto que su obra está compuesta por una serie de relatos conformada por narradoras femeninas que exploran pasajes de su vida, ya sea desde la óptica de la infancia o desde los recuerdos; pese a que no existe una línea feminista explícita, los relatos de Ocampo forman parte del género al involucrar un tratamiento que amplía las experiencias de las mujeres mediante los recursos sobrenaturales.

Las protagonistas de Silvina Ocampo oscilan entre videncias, premoniciones, estados fragmentarios de la mente y se instalan en un diálogo de fuerzas ocultas a la par que

establecen sentencias tan incisivas como “Tengo recuerdos de una madre que me quería mucho y no me descuidaba; de un padre que me miraba apenas... Tal vez me enamoré de un gladiador, que después de violarme bruscamente, me regaló un caramelo” (1999, p. 194). Ocampo resuelve el tránsito de sus personajes mediante la fantasía, a través del lenguaje que entreteje la realidad cotidiana con los casi imperceptibles saltos a lo sobrenatural.

Contemporánea de Silvina Ocampo, encontramos en esta ruta de mujeres que escriben lo fantástico a Luisa Mercedes Levinson (1904-1988), escritora y periodista argentina a quien la crítica ha situado entre la fantasía y el realismo mágico. De esta escritora se ha dicho que una de sus aficiones era la transcripción cotidiana de sus sueños, material que tiempo después sería el sustrato de su novela *La casa de los Felipes* (1951). Como cuentista, en *Las tejedoras sin nombre* (1967), Levinson da muestra de la potencia de su imaginación en textos donde se conjuntan temas como el amor y la muerte desde las figuras del doble en “Miedo a Valparaíso”, o bien, la convivencia de lo monstruoso con la violencia de los afectos en “La muchacha de los guantes”, texto en que una pupila, enamorada de su profesor, termina asesinando a la esposa de éste con las “reptilianas manos” que esconde bajo los guantes que usa de manera cotidiana. El erotismo y la sensualidad mediados por lo fantástico serán temas recurrentes en la literatura de Levinson, prueba de ello serán los cuentos que integran *La pálida rosa del Soho* (1967). “El abra”, uno de los relatos más comentados, ensaya la relación entre el deseo y la muerte: la historia de una mujer que ha sido vendida para satisfacer a su comprador y su estrategia para salvarse, aunque ello implique un desenlace trágico. “El sueño violado”, por otra parte, toma otro de los motivos que han sido trabajados por la tradición fantástica: el cruce hacia

el otro lado del espejo. Alucinaciones, ensoñación, incorporaciones monstruosas, transformación y mutaciones; Luisa Mercedes Levinson desarrolló dentro de su amplia obra sus obsesiones con la fantasía, en numerosas ocasiones, colocando el foco en sus personajes femeninos y tejiendo desde ahí los conflictos que les eran propios en tanto su contexto.

En 1932, la chilena Magdalena Petit escribe *La Quintrala*, una suerte de novela biográfica en que la protagonista, Catalina de los Ríos, convive entre el ocultismo y las visitas demoníacas mientras se desenvuelve en su entorno a modo de capataz cruel. Aunque la historia de Catalina había sido contada con anterioridad por biógrafos y escritores, es Petit quien decide encauzar su narración bajo el espectro de la sexualidad de su protagonista, un ángulo vedado para una sociedad decimonónica que bifurcó el destino de la mujer ante el matrimonio y el convento. *La Quintrala*, dentro de su escenario pesadillesco, presenta una mujer que monologa su condición y actúa contra la censura de la moral en turno; si bien, aunque esta clase de textos no se enuncian como lecturas feministas de manera explícita, es posible reconocer los motivos que insisten en una emancipación de las mujeres a propósito de las conductas elegidas para ellas, motivo por el cual no se descarta una lectura que implique perspectiva de género.

Celia Correas Zapata, otra de las estudiosas que han elaborado cronologías acerca de las mujeres en la narrativa hispanoamericana, en textos como *Breve historia de la mujer en la narrativa hispanoamericana* (1980) ha reconocido la influencia de lo fantástico en el trabajo de escritoras como Griselda Gambaro (1928), Gloria Acorta (1915-2012), Amalia Jamalis (1936-1999), Clara Silva (1905-1976), María Inés Silva (1927-1991), Silvina

Bullrich (1915-1990), María Angélica Bosco (1909-2006), Victoria Pueyrredón (1920-2008) y María Granata (1923).

En territorio mexicano, una de las voces cuya potencia fue reconocida internacionalmente fue Elena Garro (1916-1998). Su texto más conocido es la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) y, aunque se trata de una obra que explora las aristas de la magia dentro de un inminente mundo realista, el título en que amplía su trabajo con lo fantástico es el libro de cuentos *La semana de colores* (1964). A propósito de este libro, Seymour Menton, uno de los estudiosos que con más ahínco se adentran en las pautas del género fantástico y el realismo mágico en Hispanoamérica, en "Las cuentistas mexicanas en la época feminista 1970-1988" ha señalado: "Todos los cuentos de Elena Garro son muy originales y hasta raros, combinando grado más, grado menos, la psicología anormal, el mundo fantástico de los niños, la realidad cotidiana de México y de otros países, el sentimiento del terror y el parentesco estrecho entre varios de los cuentos" (1990, p. 134).

Hacia la década de los cincuenta, Amparo Dávila (1928-2020) comienza a publicar una serie de libros de cuentos cuyos protagonistas son mayormente mujeres que viven un proceso de destrucción paulatino al enfrentarse a "la intensa y perjudicial presión social padecida respecto a los roles que a su género se exige: la maternidad, la 'adecuada' expresión de la sexualidad o la pertinencia de guardar las apariencias en un mundo que siempre está al tanto de su conducta" (Luna, 2018, p. 207). Los espacios domésticos, la aparición de fuerzas extrañas y el constante cuestionamiento hacia el modelo de feminidad de los años sesenta (centrado en la función reproductiva de las mujeres) serán ejes que

identifiquen lo fantástico feminista en Dávila, escritora de volúmenes como *Tiempo destrozado* (1959) o *Música concreta* (1964).

Inés Arredondo (1928-1989) es otra de las escritoras mexicanas que ha hecho uso de los recursos fantásticos para desarrollar temas que conciernen a las mujeres. Señala María Claudia Albarrán: “De los 34 relatos que Inés Arredondo publicó en vida y que integran sus tres libros prácticamente la mitad están narrados por mujeres” (1998, p. 94); en ellos se problematiza cuestiones como el embarazo, la maternidad, el vínculo entre madre e hijos o la educación que las mujeres reciben en función a su género. Entre las narraciones contenidas en *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988) se reconocen también líneas temáticas que enfrentan a las mujeres a la sexualidad, el dolor, la muerte y a otras situaciones de talante limítrofe como la locura, la perversión y la maldad. Arredondo coloca sus personajes femeninos en escenarios que no comulgan con las visiones tradicionales, consecuencia de las articulaciones con lo fantástico. Otra de las escritoras que puede distinguirse como antecedente de lo fantástico feminista es Guadalupe Dueñas (1920-2002), quien en sus colecciones *Tiene la noche un árbol* (1958) y *Antes del silencio* (1991), donde explora el género en distintos personajes. La animalización o deshumanización en los personajes femeninos será un recurso que Dueñas usará para desarrollar lo fantástico en su narración. Todas estas autoras comparten preocupaciones relacionadas con la forma en que sus identidades se construyen desde distintos aspectos, de tal forma que lo fantástico feminista se podrá relaciona con la ginocrítica, este “estudio de las mujeres como escritoras” (Showalter, 1985, p. 131), que propone generar nuevos

modelos de análisis basados en la experiencia de las mujeres, al tiempo que se opone a los modelos masculinos. El panorama actual de la narrativa hispanoamericana<sup>8</sup> que opera en el ámbito del fantástico feminista responde a la intención de una crítica específica: la experiencia de ser mujer, que se aboca en cuestionar el sistema patriarcal, las identidades sexuales recibidas, la heteronorma y los estereotipos que trae consigo. Esta experiencia de vida no se reduce al ámbito social, sino que permea en los espacios domésticos y aún en los íntimos: los cuidados, la maternidad, la sexualidad, el apego a los cánones de belleza y las distintas formas de violencia ejercidas debido al género. Lo fantástico feminista responde a la necesidad de otorgar amplitud a las formas de las mujeres de ser y estar en el mundo, cuestionando a una sociedad que no solo les ha negado la visibilidad, sino también la subjetividad. Al mismo tiempo, esta propuesta trabaja para revelar que las construcciones de las mujeres elaboradas por la cultura patriarcal son arbitrarias y que deben ser transformadas o bien, anuladas (Cranny-Francis, 1990, p. 77).

En este tenor, conviene señalar la importancia de este estudio respecto del contexto actual que envuelve a la sociedad en Latinoamérica. El panorama latinoamericano de la literatura escrita por mujeres contemporánea que explora el fantástico feminista es vasto, de modo que en este trabajo se hace una mención breve sobre algunas de ellas: En

---

<sup>8</sup> Numerosas autoras se han manifestado desde distintos géneros literarios para discutir el lugar de la mujer en el espacio público y privado; en México podemos mencionar a Fernanda Melchor (1982), periodista y narradora veracruzana con preocupaciones fundamentalmente político-sociales, que trata temas actuales como la sociología del aborto, los efectos afectivos del desarrollo económico y la normalización del crimen organizado, así como su impacto en los espacios domésticos desde personajes tan singulares como las mujeres trans en *Temporada de Huracanes* o las protagonistas de *Casas vacías*, de Brenda Navarro, en donde se abordan dos perspectivas de la maternidad distintas a las planteadas desde una perspectiva hegemónica. Pese a que estas autoras no se insertan propiamente dentro de lo fantástico feminista, sí se preocupan por explorar las masculinidades, así como la relación existente entre patriarcado y capitalismo.

Bolivia, Liliana Colanzi (1981), en *Nuestro mundo muerto* (2016), incluye narraciones en que las protagonistas se cuestionan sus relaciones filiales y al mismo tiempo reflexionan ante las ideas feministas que reciben, todo lo anterior desde matices de lo fantástico. En Ecuador distinguimos a Mónica Ojeda (1988) y a María Fernanda Ampuero (1976), quien en *Pelea de gallos* (2018), libro de cuentos en el que se distinguen algunos pertenecientes al género fantástico, se establece como tema medular la violencia sistemática que sufren las mujeres tanto en espacios domésticos como frente a la sociedad; la mayoría de las narraciones se desarrollan a partir de voces femeninas que cuestionan, sufren o sobreviven a su condición. Dentro de lo fantástico en México, entre las autoras contemporáneas que exploran el género podemos citar a Bibiana Camacho (1974), Cecilia Eudave (1968) y Lola Ancira (1987). En el contexto argentino, el fantástico feminista ha sido desarrollado en distintos niveles por escritoras como Samantha Schweblin (1978), y Dolores Reyes (1978). *Pájaros en la boca* (2008) es uno de los libros en que se distingue de forma clara lo fantástico feminista en sus narraciones: entre los argumentos de Schweblin figuran la vivencia en un sitio inhóspito de mujeres que han sido abandonadas por sus parejas; el experimento frente a un embarazo no deseado y la paulatina transformación de una niña que devora pájaros. *Las voladoras* (2020) de la ecuatoriana Mónica Ojeda (1988) contiene una serie de cuentos donde las mujeres cíclopes, descabezadas o que incluso pueden mutar en algunos animales, hacen frente a la violencia entre rituales y jardines secretos. Finalmente, en este breve panorama es importante mencionar *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes, una novela cuyo argumento se basa en las personas que acuden a una mujer



que posee visiones sobre la muerte de mujeres desaparecidas cuya causa se relaciona con fines como la trata.

Aunque se habla de diferentes territorios y tratamientos distintos del lenguaje y de los temas, las escritoras que integran este breve contexto se emparentan desde distintos ángulos a las directrices del fantástico feminista, en tanto que sus textos cuestionan y critican los modelos instituidos por la cultura patriarcal, modulando sus maneras particulares de ser y redefiniendo las experiencias de las mujeres mediante el relato. Las voces más contemporáneas, Schweblin, Ojeda, y por supuesto, Enriquez, conforman un panorama de lo fantástico feminista donde las preocupaciones de género ya no ocupan un espacio subterráneo dentro de su literatura, sino que se convierten en elementos estructurantes para su escritura en determinadas obras. Rosemary Jackson acotó el carácter subversivo de la escritura a partir de lo fantástico como una de sus cualidades principales, en este caso, esta cualidad funciona como elemento unificador de las narradoras mencionadas con anterioridad:

El fantástico socava y subvierte la estabilidad cultural porque deshace las estructuras y significaciones unificadoras sobre las que descansa el orden cultural. Propone lo que Cixous llama “una sutil invitación a la transgresión porque desenmascara la naturaleza relativa y arbitraria (1986, p. 69).

De este modo, a partir de las características descritas que constituyen lo fantástico feminista y de las escritoras que lo han incorporado a su obra, se presenta el panorama de una tradición literaria que permite para colocar la escritura de Mariana Enriquez y puntuar las relaciones de su narrativa con las particularidades de este género.

## Capítulo II. La narrativa de Mariana Enriquez y el fantástico feminista

### 2.1 Acerca de Mariana Enriquez

Mariana Enriquez es una de las figuras más conocidas en el panorama actual de la literatura argentina. Nacida en 1973 en un suburbio de Buenos Aires, Enriquez se formó en el área de Comunicación Social en la Universidad Nacional de la Plata y dirigió su trabajo hacia el periodismo cultural; actualmente, a la par de su escritura, se desarrolla como editora de *Radar*, el suplemento cultural del diario argentino *Página/12*. Actualmente se desempeña como directora de Letras del Fondo Nacional de las Artes (FNA) en Argentina.

En 1995 Mariana Enriquez publica *Bajar es lo peor*, una novela protagonizada por un trío de adolescentes que experimenta el exceso de las pasiones amorosas, las drogas y el sexo, ambientada en una atmósfera gótica; se trata de una obra que, al tiempo que indaga en el clima político del territorio bonaerense en la década de los noventa, coloca los primeros esbozos de las obsesiones en la escritura de la autora argentina, como el vampirismo y ciertos elementos clásicos de la literatura fantástica, representados en apariciones y espectros.

Casi una década después de su primera novela, en 2004, se publica *Cómo desaparecer completamente*, libro en que se narra la historia de Matías, un adolescente que intenta sobrevivir en un entorno sumido en la pobreza y cuya familia está en descomposición: su madre vive ingiriendo pastillas para dormir, su hermana sufre después

de un intento de suicidio y su padre los abandona luego de haber abusado repetidamente del protagonista. La novela se sitúa en el punto más alto de la crisis económica argentina de inicios del milenio, de modo que refleja el desánimo y el abandono que azotó a los sectores más vulnerables, sobre todo a la población adolescente.

En 2007, la autora explora una de sus grandes pasiones: el estudio sobre la cosmogonía de la Edad de Hierro y publica *Mitología Celta*, un libro de corte ensayístico que ahonda en la historia del pueblo celta, sus costumbres y religión. Es hacia 2009 cuando Mariana Enriquez se adentra en la escritura de cuentos con *Los peligros de fumar en la cama*, libro que reúne una serie de relatos protagonizados (en su mayoría) por mujeres que transitan atmósferas inquietantes. La extrañeza y lo fantástico son componentes que se encuentran a lo largo de este libro, donde además continúa la observación crítica de la sociedad respecto a temas como el abandono a infancias y adolescencias e incluso la trata: “Rambla triste” alude a la venganza de los niños muertos durante la brutal destrucción de un barrio; “El desentierro de la angelita” ahonda en la experiencia de una niña muerta que regresa a reclamar su casa bajo tierra; “Cuando hablábamos con los muertos” relata cómo un grupo de chicas que juegan a la ouija intentan comunicarse con los desaparecidos durante la época de la dictadura; “La Virgen de la tosquera” presenta a un grupo de chicas que consigue vengarse de su rival auxiliadas por los poderes infernales; “Donde estás corazón” vincula la enfermedad, la muerte y el sexo; mientras que “Chicos que faltan” elabora un escenario donde los desaparecidos víctimas de secuestros o prostitución regresan al mundo en calidad de zombies. Posterior a este libro, se publican otro par de títulos que no pertenecen a su trabajo en la escritura de ficción, el primero de ellos, una reunión de las

crónicas elaboradas a partir de las visitas a panteones de distintas latitudes, *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios*; el segundo, un estudio ensayístico acerca de una de las escritoras más sobresalientes de la literatura fantástica en Argentina, *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*. En 2016 se publica su segundo libro de relatos: *Las cosas que perdimos en el fuego*, una colección emparentada a *Los peligros de fumar en la cama*, al presentar potentes personajes femeninos que se enfrentan a ambientes irreales y violentos en la búsqueda de su supervivencia; la asociación de *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama* reside en buena parte en la presencia de narradoras que exploran los límites de su existencia como mujeres en distintos aspectos: su sexualidad, su maternidad, su tránsito por espacios signados por el peligro, en escenarios que les permiten potenciar su agencia o bien, establecer una denuncia clara a las condiciones que las sujetan.

Aunque las obras anteriores a sus colecciones de cuentos fueron leídas y recibidas de buena manera, no es hasta este último libro que Enriquez comienza a figurar como una exponente única en Hispanoamérica, hasta convertirse en el fenómeno mediático que es actualmente. *Las cosas que perdimos en el fuego* vuelve a lo fantástico con la presencia de monstruos que transitan los límites de lo real, como es el caso de “El patio del vecino” y “Fin de curso”, renueva la tradición de las mansiones embrujadas con textos como “La casa de Adela”; cuestiona el mandato de la maternidad en “El chico sucio” y recupera la posición crítica a la sociedad que violenta a las mujeres en el relato que da el título al libro, entre otros temas. En 2017 se edita *Este es el mar*; una novela que dialoga con su *opera prima* en tanto que retoma los motivos de los tópicos adolescentes marcados por el sexo,

las drogas y el rock and roll. Finalmente, en 2019 se publica la última producción de la Mariana Enriquez: *Nuestra parte de noche*,<sup>9</sup> obra descrita por la propia autora como “una novela gótica desmesurada y polifónica sobre la herencia como maldición” (Frieria, 2019), que la hizo acreedora al Premio Herralde que otorga la editorial Anagrama y con el que se consolidó como una de las autoras más relevantes en el panorama de la literatura hispanoamericana.

Este brevísimo panorama acerca de la obra escrita hasta el momento por Mariana Enriquez tiene por objetivo iniciar el trazo de los temas y recursos con que dialoga la narradora argentina a fin de tender los puentes hacia el reconocimiento de la presencia del fantástico feminista en una selección de cuentos pertenecientes a *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego*.

## **2.2 El pensamiento feminista y la literatura hispanoamericana**

Años después de las primeras revistas y semanarios editados por las profesoras y primeras feministas en Argentina, el panorama literario actual cuenta con una larga nómina de potentes voces en las que se ha imbricado el feminismo desde distintos matices. La posición de las mujeres en el terreno literario ha obtenido una mayor representación; prueba de ello es el discurso inaugural de la Feria del Libro de Buenos Aires en 2019, pronunciado por la antropóloga Rita Segato, en el cual reivindicaba la escritura latinoamericana escrita

---

<sup>9</sup> El 4 de noviembre del 2019 se da a conocer el fallo de la Editorial Anagrama que premia a la argentina Mariana Enriquez con el Premio Herralde de Novela. Al día siguiente, el portal web *Página 12* publica una entrevista a cargo de Silvina Frieria donde ahonda en los temas de *Nuestra parte de noche*, la novela galardonada. Véase Silvina Frieria, “Mariana Enriquez ganó el Premio Herralde”, *Página 12*, 5 de noviembre de 2019. <https://www.pagina12.com.ar/229111-mariana-enriquez-gano-el-premio-herralde>.

por mujeres y la desobediencia ante el sistema patriarcal hegemónico. La literatura escrita en el siglo XXI, su legitimidad y la forma en que circula actualmente por el mercado librero en los ámbitos nacional e internacional tiene raíces muy claras. Ana Gallego Cuiñas apuntará acerca del protagonismo actual de las escritoras argentinas:

[...] es un hecho que no sucede *in promptu* sino que es consecuencia de la articulación de un discurso literario de raigambre feminista que se ha venido gestando desde los años setenta y ochenta, con escritoras como Sylvia Molloy, Hebe Uhart, Luisa Valenzuela, Angélica Gorodischer, Claudia Piñeiro, Ana María Shua, Diana Bellesi, Tununa Mercado y María Moreno (2020, p. 71).

En 2002 Silvia Molloy escribía *Sentidos de ausencias*, texto en el que reflexionaba sobre la falta de una genealogía de la escritura femenina en términos de visibilización pues, frente a las numerosas publicaciones de sus coetáneos varones, respecto a la producción literaria de mujeres era necesario recapitular todas esas “voces que no por salteadas o marginadas no existen” (Molloy, 2002, p. 788).

Por su parte, María Moreno reflexiona en distintas obras temas como la idea monolítica del sujeto femenino: “Se dice que las mujeres tienen dos caras, pero ésta es una apreciación ética hecha a la medida del hombre. Ella tiene muchas caras y todas verdaderas. La mujer no finge, se multiplica” (2001, p. 51), señala en *A tontas y a locas*, un libro de ensayos en el que además advierte la posición de las mujeres como madres o los mitos del sexo respecto de ellas. A propósito de lo señalado por Molloy en relación con la ausencia de genealogías literarias de mujeres, María Moreno se ha ocupado en buena medida de construirlas en textos como “Contra las gallinas ponedoras”, donde señala la sustracción de

las mujeres de la política editorial y reivindica autoras como Alejandra Pizarnik, Salvadora Medina Onrubia, Delfina Muschietti o Alfonsina Storni. En el caso de Storni, a la par de su escritura vicepresidió el Comité Feminista de Santa Fe y militó en la Comisión Pro-Derechos de la Mujer en 1919. Hebe Uhart, Luisa Valenzuela y Angélica Gorodischer, desde su predilección por los relatos breves “vindican socialmente a la mujer marginada para elaborar una imagen pluridentitaria, que escapa a los roles sexuales impuestos por la heteronormatividad. Y lo hicieron desde un discurso, y una estética, diferente al canon imperante” (Gallego, 2020, p. 81).

En el mercado editorial, el influjo del pensamiento feminista en relación con la visibilización de la escritura femenina dio paso a antologías como *Mujeres argentinas: el lado femenino de nuestra historia*, editado por Esther de Miguel en 1998, donde escritoras como Liliana Heker o Leila Guerriero ahondan en figuras como Juana Manuela Gorriti, narradora de mediados de los ochenta; Susana Lugones, escritora y traductora desaparecida por la dictadura que abarcó del 1976 a 1983; o Niní Marshall, guionista y redactora de fin de siglo. Años más tarde, en 2006 aparece *Una terraza propia: nuevas narradoras argentinas*, publicada bajo la selección de Florencia Abatte. La selección de la también narradora, periodista e investigadora incluía autoras nacidas entre 1963 y 1983 como Ana Quiroga, Gabriela Cabezón Cámara, Yamila Begne o Carolina Biscayart. Sumado a estas publicaciones, en el terreno digital María Teresa Andruetto (1954) desarrolla el sitio [narradorasargentinas.blogspot.com](http://narradorasargentinas.blogspot.com), una iniciativa que recupera la obra de Moira Irigoyen, Patricia Suárez o Irma Verolín que, de la mano de una editorial universitaria (EDUVIM) se

proyecta llevar a los medios impresos. EDUVIM también cuenta con el proyecto *Historia feminista de la literatura argentina* (2020), un archivo de seis volúmenes que reúne a numerosas escrituras (muchas de ellas desconocidas en la industria editorial) dirigido por Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte. *Historia feminista de la literatura argentina* integra el trabajo creativo, académico e incluso las biografías de narradoras, poetas, dramaturgas y académicas de las distintas latitudes del territorio argentino.

Si nos aproximamos al panorama actual en la tradición que nos compete, podemos mencionar varios proyectos de escritura que se instalan, desde distintos géneros y modos de articulación literaria (*Vindictas*, *Escritoras Mexicanas*, etc.) en una postura crítica a partir del feminismo que opera en nuestro contexto sociocultural. Selva Almada (1973), narradora, poeta y cronista de *Entre Ríos* reconoce la importancia del feminismo en Latinoamérica, así como las intersecciones críticas que le interesan: “El activismo feminista logró cosas que nunca antes: que el feminicidio entrara en la agenda del periodismo, ya no como un caso policial más, si no como una problemática social y que el aborto, que era un tema tabú, saliera finalmente del closet. Pero el feminismo que me interesa, el que siento como propio, es el feminismo íntimamente ligado a la lucha de clases” (Mazón, 2019). Los cuentos contenidos en *Una chica de provincia* (2007), *El desapego es una manera de querernos* (2015) o las crónicas que se encuentran en *Chicas muertas* (2005) son prueba de lo anterior: temas como la desaparición de mujeres a causa de la trata, o bien, el reconocimiento de la violencia doméstica, son temas constantes en la literatura de esta autora argentina. A través de este panorama, podemos afirmar que el territorio argentino



contó desde muy temprano con la presencia de mujeres que desarrollaron una tradición crítica involucrándose en el espacio público y cuestionando de manera constante a las instancias que ejercían el poder desde un sistema patriarcal y hegemónico. Adicionalmente, se generaron espacios disidentes de escrituras como las antologías, revistas y portales web que enarbolaron la imbricación de la postura feminista en el territorio literario.

Una vez reconocido el componente político que permea en la literatura fantástica de Enríquez, es necesario puntualizar los influjos que conforman el imaginario de la narradora argentina. En numerosas entrevistas,<sup>10</sup> Enríquez relata la forma en que creció inmersa en la lectura de los clásicos de fantasía y terror tanto de tradición europea como de origen estadounidense, hecho que impactará de forma particular en su escritura. En la poética de Mariana Enríquez opera una asimilación de la tradición europea y estadounidense hacia el contexto latinoamericano. El fantástico y los cuentos de fantasmas de la tradición inglesa pasan por un proceso de traducción en el que se incorporan las narraciones orales y las mitologías de la cotidianidad rioplatense, América Latina posee terrores específicos que pasan por la puerta de lo fantástico feminista para instalarse en las narraciones de Mariana Enríquez; en el caso del corpus elegido para esta investigación, se habla de las vivencias que las mujeres experimentan al situarse en una sociedad signada por la violencia estructural y de género. En ambas colecciones de cuentos, pero en realidad en prácticamente la totalidad de su ficción, Enríquez elabora el relato de los cuerpos

---

<sup>10</sup> Jaime Cabrera Junco. “No me molesta que digan que soy una escritora de terror” en *Lee por gusto*, mayo de 2015. Recurso en línea recuperado de: <http://www.leeporgusto.com/mariana-Enriquez-no-me-molesta-que-digan-que-soy-una-escritora-de-terror/> [Consultado el 14 de mayo del 2020].

desaparecidos por problemas como la prostitución, ahonda en el horror al interior de la familia y la continuación del trauma que se hereda, reformula elementos fantásticos como la brujería o las casas encantadas y expone la brutalidad de la violencia de género que adquiere tintes tenebrosos que no están reducidos a lo sobrenatural, sino que se emparentan a la cotidianidad volviendo reales las pesadillas del fantástico clásico.

Los contextos de violencia en relación con la estructura social latinoamericana, sumados al posicionamiento de la narrativa de mujeres que de manera histórica había sido desplazada, han provocado una reinterpretación de lo fantástico que incorpora una perspectiva feminista, desarrollado por Mariana Enriquez y desglosado en las siguientes páginas.

### **2.3 La violencia patriarcal en mujeres adolescentes**

A esa edad suena música en la cabeza, todo el tiempo, como si transmitiera una radio en la nuca, bajo el cráneo. Esa música un día empieza a bajar de volumen o sencillamente se detiene. Cuando eso pasa, uno deja de ser adolescente.

“Cuando hablábamos con los muertos”, Mariana Enriquez.

La adolescencia, una etapa caótica y vulnerable, como representación de una serie de ritos iniciáticos, es un recurso que Enriquez toma para explorar distintos temas a lo largo de su obra. Podemos distinguir, por un lado, la creación de universos habitados por criaturas mágicas en las que el amor, la música y la fantasía en su sentido clásico conviven

y, por otro, la elaboración de relatos inscritos en el ya contextualizado fantástico feminista, pues en ellos se articula una crítica de índole social sobre cómo la violencia patriarcal repercute en las mujeres jóvenes a través de distintos sucesos. A esta clase de narraciones pertenece *Ese verano a oscuras*, un relato ilustrado donde Enriquez se instala nuevamente en el tema de la adolescencia, pero esta vez con un tratamiento distinto a las publicaciones mencionadas: aparece de manera concreta una línea crítica ante el feminicidio presenciado por un par de chicas que experimentan la crisis posdictatorial entre la precariedad y la oscuridad que provocan los cortes de luz eléctrica (consecuencias de una crisis económica fatal) y el calor agobiante del verano. A propósito de la cercanía de su escritura con la etapa adolescente, la autora argentina ha señalado en una serie de entrevistas su vínculo con la década de los ochenta y la forma en que, invariablemente, el período posdictatorial se convierte en un aspecto nodal para su narrativa vinculada a su juventud:

Yo estoy particularmente obsesionada con el verano del 89 porque biográficamente coincide con un momento de mi vida que es el principio de la adolescencia. Y mi recuerdo sentimental de ese momento es como un recuerdo muy particular de un no futuro, era rarísimo. Era realmente postapocalíptica la situación. Sobre todo, cuando eras chico. Supongo que si eras grande lo podías manejar como yo ahora de grande manejé otras crisis. Pero el no tener noción de esa crisis y de estar además aún muy cerca de la dictadura de alguna manera, por lo que vos venías de la infancia en dictadura, con todo lo que eso implicaba (Pomeraniec, 2020).

A la sordidez del genocidio instalado como telón de fondo, producto de las operaciones militares de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional, se sumó la crisis económica en Argentina (una de las múltiples que acontecieron en América Latina); hecho

que desencadenó un ambiente marcado por la pobreza, el desencanto y la marginación en distintos sectores de la sociedad, entre ellos, las infancias y adolescencias.

En este capítulo, se reflexiona acerca de la forma en que se articula lo fantástico feminista a partir de las personajes adolescentes que aparecen en los cuentos “La Virgen de la tosquera”, incluido en *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y “Los años intoxicados”, que pertenece a *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). El propósito es ahondar en los problemas a los que se enfrentan las pubertas en un contexto dominado por una jerarquía heteropatriarcal, a cuya marginación, precarización y desintegración de los lazos familiares se suman aspectos como la violencia sexual, la falta de un sistema de salud eficiente ante procesos quirúrgicos concretos como el aborto y la ausencia de educación sexual. La elección de este par de relatos obedece al juego de espejos que se establece entre uno y otro: ambos se desarrollan en un espacio de calor invadido por el insoportable calor del verano y son protagonizados por tres adolescentes que, para lograr consumir una venganza, transitan por un espacio fantástico. Tanto “Los años intoxicados” como “La Virgen de la tosquera” se inscriben lo que hemos determinado como lo fantástico feminista pues, como detallaremos en estas páginas, en cada uno de estos cuentos las mujeres logran sus objetivos una vez que se insertan en el espacio fantástico y obtienen poderes relacionados con el ámbito de lo sobrenatural: sus identidades se potencian ya sea por obtener un objeto mágico o bien, por cruzar un umbral por el que acceden a dominios que previamente estaban fuera de su alcance. De este modo, mientras en el primer relato el acceso a lo fantástico se relaciona con el viaje psicodélico y la ambigüedad que provoca la

realidad alucinada, en el segundo lo fantástico se concreta a través del diálogo con los mitos populares argentinos emparentados con el satanismo.

## **2.4 Los años intoxicados**

“Los años intoxicados” es un relato dentro de la colección *Las cosas que perdimos en el fuego*, publicado en 2016. El relato se divide en seis secciones, donde cada una representa uno de los años transcurridos entre 1989 y 1994. La primera sección, el año “1989”, es inaugurada a partir de un motivo recurrente en la literatura de Mariana Enriquez y ya mencionado anteriormente: los cortes de luz, indicio de una temporada de honda crisis económica en Argentina.

Hacia la década de los ochenta, una vez concluida la dictadura militar que abarcó los años de 1976 a 1983, comienza la reestructura de la estabilidad democrática y, de forma paralela, la pobreza aumenta de manera exponencial: la desocupación se tradujo en movilidad social en descenso y, con ello, la experiencia y las condiciones de vida de las generaciones más jóvenes se tornaron oscuras, pues ni el presente ni el futuro daban indicios de un horizonte esperanzador. La desigualdad social generada por la desocupación, inédita hasta el momento, provocó un empobrecimiento evidente en la sociedad argentina, dejando a infancias y adolescencias en una situación de abandono tajante, pues la preocupación principal de las familias, enfocada en la economía, provocó que proporcionar seguridad y estabilidad afectiva a los menores fuera una situación en segundo plano “Nadie nos prestaba atención ese verano... pasábamos las noches más largas de nuestras vidas

muertas de calor<sup>11</sup> en nuestros patios” (Enriquez 51). Aunque la institucionalización de la democracia argentina avanzaba, el empobrecimiento afectó con fiereza las condiciones de salud, nutrición y educación en las generaciones jóvenes, las mismas que sobrevivieron al terror de la dictadura<sup>12</sup>. En este escenario inicia el relato de tres amigas adolescentes: Andrea, Paula y una narradora anónima cuya voz nos permite ser partícipes de cada una de las experiencias y sus consecuencias en la vida de las protagonistas:

Ese verano se cortaba la electricidad en turnos de seis horas, una orden del gobierno porque el país ya no tenía energía, y nosotras no entendíamos muy bien qué significaba eso...Nuestras madres lloraban en la cocina porque no tenían plata o no tenían luz o no podían pagar el alquiler o la inflación les había mordido el sueldo hasta que no alcanzaba más que para pan y carne barata, pero a nosotras no nos daba lástima, nos parecían cosas tan estúpidas y ridículas (Enriquez, 2016, p. 49).

El relato se inaugura exponiendo una atmósfera sombría que obedece a la precariedad generalizada en gran parte de la sociedad postdictatorial y la indiferencia de las niñas ante una descarnada situación familiar. El desamparo y el desencanto adolescente son temas constantes en la literatura de la autora argentina: “A los 15 años, cuando una chica no tiene futuro, toma el sol con todo el cuerpo cubierto de Coca-Cola y a la piel pegoteada se acercan las moscas. O se enamora de la muerte y se tiñe el pelo y los jeans de negro” (Enriquez, 2016, p. 50) señala una de las protagonistas en *Ese verano a oscuras* (2019). Al

---

<sup>11</sup> Los ambientes asfixiados por el calor serán una constante en los textos de Mariana Enriquez, en el caso de “Los años intoxicados”, la referencia al sopor por las altas temperaturas aparece una única vez, pero basta para enmarcar el relato dentro de las líneas simbólicas que se adjudican al calor: el sitio infernal, el descubrimiento de la libido, la cólera o la guerra venidera.

<sup>12</sup> Según el estudio “Notas para pensar la infancia en Argentina” de Sandra Carli, durante los años en que la dictadura militar vivió su auge, “la niñez fue convertida en botín de guerra” (p.356), pues régimen impuso una política de secuestro que propició una visión general acerca del espacio público como peligroso y, en oposición, se privilegió el ámbito privado y el encierro permanente de las infancias para salvaguardar sus vidas.

borde de la oscuridad absoluta provocada por la ausencia de luz, se describen las condiciones en las que tres adolescentes: Andrea, Paula y una narradora anónima transitan por su adolescencia de la mano del alcohol y sustancias psicotrópicas para evadir la realidad apabullante. Durante la primera sección del texto, correspondiente al final de la década de los ochenta, se nos presenta a las tres adolescentes consumidas por la locura de las drogas y el peso del hambre:

Fumábamos una marihuana venenosa traída de Paraguay que cuando estaba seca olía a orina y plaguicidas pero era barata y efectiva. Fumábamos y ... cuando ya estábamos totalmente locas, nos subíamos a la parte de atrás de la camioneta, que no tenía ventanas ni luz alguna ... le pedíamos al novio de Andrea que manejara muy rápido, que frenara, que girara varias veces... le pedíamos que acelerara en las esquinas y que nos hiciera saltar...Y nos reíamos a los gritos, transpiradas, a veces ensangrentadas, el interior de la camioneta olía a estómagos vacíos y cebolla (Enriquez, 2016, p. 50).

Florencia Corbelle (2019), en “La construcción social del “problema de la droga” en Argentina, 1919-2018” expone a detalle cómo durante la década de los setenta y parte de los ochenta, el control sobre las drogas y otras sustancias alucinógenas en Argentina<sup>13</sup> estuvo relacionado de manera estrecha con el régimen autoritario y las acciones

---

<sup>13</sup> La figura del toxicómano era constantemente equiparada a un enemigo del Estado, hecho que provocó que, a partir de la publicación de la Ley 20.771 en 1974 y la creación de la División de Toxicomanía, espacios de sociabilidad juvenil en los que se presumía tenencia ilegal de sustancias alucinógenas fueran controlados, hostigados y, quienes acudían a ellos, encarcelados y tratados como criminales, al grado de ejercer la tortura contra ellos. En 1984, en afán de deslindarse de las prácticas de represión que caracterizaron el período dictatorial, el gobierno de Raúl Alfonsín se propuso repensar el problema de las drogas en Argentina: “diversos actores políticos y culturales intentaron situar a las drogas dentro de un discurso democratizador. En este contexto, algunas voces pidieron abiertamente la legalización de la marihuana”; ejemplo de ello fue la revista *Cerdos & Peces*, una iniciativa de contracultura que trascendió en la década de los ochenta, cuya campaña para legalizar el cultivo y la tenencia de marihuana fue apoyada por numerosos periodistas. De igual forma, “se trató de disociar sus esfuerzos de prevención de cualquier vínculo con soluciones autoritarias” (Manzano 72). Aunque la idea de la democratización de las sustancias enervantes pronto se disolvió, lo cierto es que la temporada en que se hizo una pausa en la persecución de las drogas permitió que los sectores vulnerables accedieran a ellas con mayor facilidad. En el caso de la población juvenil, las sustancias psicotrópicas pronto se convirtieron en la forma cotidiana de evadir hambruna, pobreza o incluso condiciones climatológicas extremas.

encaminadas al orden social. A partir de este contexto, Mariana Enriquez construye una atmósfera sombría, el espacio en que se desarrolla el relato es un barrio precarizado que sufre los estragos de los años dictatoriales, inmerso en episodios de oscuridad a causa de los constantes cortes de luz y sin esperanza de estabilidad económica. Este desencanto social, propio del contexto postdictatorial que mantuvo a la población sumida en una depresión socioeconómica se ve reflejado en las jóvenes protagonistas, que prefieren abstraerse de su realidad circundante, cuya pobreza está signada por el hambre, a través de la ingesta de sustancias que les permiten acceder a una ensoñación artificial en donde hay cabida para la risa y la locura, fuera de la inconformidad y las preocupaciones de los adultos “Fumábamos una marihuana venenosa... Y nos reíamos a los gritos, transpiradas, a veces ensangrentadas, el interior de la camioneta olía a estómagos vacíos”. (Enriquez, 2016, p. 50) A través de las drogas, las chicas pueden elegir una oscuridad distinta a la que viven y entran al mundo de las sombras por su propio pie.

Pese a que Mariana Enriquez sitúa al trío de adolescentes en las circunstancias que abarcan a buena parte de la población argentina en ese contexto socioeconómico, pronto empiezan a definirse directrices concretas acerca de los problemas específicos que vulneran a las mujeres desde un sistema caracterizado por un sistema patriarcal. Estos problemas constantemente se relacionan con la sexualidad, la autonomía de las mujeres sobre su cuerpo y los riesgos que implican para las protagonistas la idea del amor en un contexto ausente de responsabilidad afectiva y sexual. Uno de los primeros escenarios de peligro que aparecen en la sección “1990” del relato es la posibilidad del abuso sexual infringido en el espacio considerado seguro por excelencia, la casa familiar: “En la casa de Andrea nadie



hacía preguntas: su padre estaba siempre borracho y ella tenía llave de su habitación para evitar que él se metiera de noche. Cuando la visitamos, era mejor quedarse en la cocina, el padre solo entraba ahí para buscar más hielo para el vino” (Enriquez, 2016, p. 52). Estas líneas, además de evidenciar la ruina familiar en términos de afectos, seguridad y protección, ponen de manifiesto uno de los problemas más graves y peligrosamente comunes en Hispanoamérica: el abuso sexual intrafamiliar. Rosa Cobo Bedia, en “El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad” expone cómo a partir del siglo XVIII, ocurre la heterodesignación de las mujeres como seres sexuados. Para ello toma como punto de partida los postulados de Rousseau, quien establece una diferenciación de los hombres como seres racionales, mientras que a las mujeres las define como seres “reproductivos, domésticos y sentimentales” (2015, p. 9). De este modo, a partir de estas creencias, “los objetivos principales del aprendizaje corporal de las mujeres son la reproducción y la seducción” (Esteban, 2004, p. 73). Esto será un parteaguas para la cultura de la sexualización de las mujeres, que desembocará en procesos como la hipersexualización de las niñas y adolescentes. En Argentina, la sexualización histórica del cuerpo femenino ha provocado que las cifras de abuso<sup>14</sup> desde la infancia y la adolescencia crezcan de manera monstruosa. Las protagonistas de “Los años intoxicados” se insertan en esta clase de contextos. Mientras Andrea debe protegerse día a día de su padre, Paula debía hacerlo de

---

<sup>14</sup> Las últimas estadísticas de la oficina Violencia Doméstica de la Corte Suprema de Justicia de la Nación de Buenos Aires arrojan datos desoladores donde, del total de denuncias recabadas por violencia sexual, el 76% correspondía a niñas y adolescentes. De este porcentaje, el 58% de estos episodios se habían realizado en contextos intrafamiliares. Datos recabados por Daniela Blanco, a partir del estudio *Abusos sexuales y embarazo forzado hacia Niñas, Niños y Adolescentes*, más información en <https://www.infobae.com/tendencias/2018/12/17/abusos-sexuales-en-la-ninez-y-adolescencia-cifras-y-definiciones-que-evidencian-la-agenda-de-genero-pendiente-en-la-argentina/>

sus hermanos: “ya eran grandes y, para ir al baño, ella tenía que atravesar sus cuartos y a veces los encontraba masturbándose” (Enriquez, 2016, p. 55). Las tres han construido una idea acerca de los riesgos que pueden implicar los vínculos con hombres respecto a las experiencias que conocen; esto las lleva a establecer promesas en complicidad para hacer frente a la violencia de orden patriarcal:

En esa cocina juramos que nunca tendríamos novios. Juramos con sangre, cortándonos apenas, y con besos, en la oscuridad porque la electricidad no existía otra vez, juramos pensando en el padre borracho, en qué íbamos a hacer si entraba y nos encontraba sangrando abrazadas; era alto y fuerte, pero siempre caminaba tambaleándose, debía ser muy fácil darle un empujón... yo prometí nunca volver a enamorarme y Paula dijo que nunca se iba a dejar tocar por un varón (p. 53).

Alejarse de los hombres y del enamoramiento, traducido en los conceptos del amor romántico<sup>15</sup>, significa para Andrea, Paula y la narradora del relato permanecer en un espacio seguro. Por otra parte, en el fragmento anterior aparece uno de los indicios que marca la ruta para concebir a las tres adolescentes como una figuración contemporánea de las antiguas brujas: el pacto de sangre, “La sangre representa el fluido de la vida y su derrame constituye una ofrenda máxima dedicada al mal” (Ortiz, 2004, p. 74). A lo anterior, se suma la elección numérica de Enriquez respecto a sus personajes: se trata de tres adolescentes, desde la línea simbólica “en el dominio ético la cifra tres cobra una importancia particular; las cosas que destruyen la fe del hombre son tres: la mentira, la impudicia y el sarcasmo. Las que llevan al hombre hacia el infierno son también tres: la calumnia, la falta de sensibilidad y el odio”. (Chevalier, 2009, p. 1019) Tres son también las

---

<sup>15</sup> El amor romántico se ha constituido como un esquema generado a partir de la socialización en el que, según Violeta Ferrer y Esperanza Boch en “Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa” (2013) se adjudica a las mujeres desde muy jóvenes, la idea de que su papel en una dinámica de pareja es el de la subordinación, la entrega incondicional y sacrificio del yo a fin de satisfacer al otro.

brujas de Macbeth, las Hermanas Fatídicas que acechan al rey con su profecía. La asociación de las adolescentes con el mal y la brujería responde además al primer encuentro de las tres adolescentes con una chica peculiar que viaja con ellas en el autobús: “Estábamos atravesando el parque Pereyra” señala la narradora y relata cómo el chofer se niega y acto seguido “La chica, que era de nuestra edad y tenía el pelo atado en una cola de caballo, lo miró con un odio terrible que lo dejó mudo. Lo miró como una bruja, como una asesina, como si tuviera poderes” (Enriquez, 2016, p. 53). Páginas después, la autora insiste en el parque como un territorio donde el mal confluye alrededor de un aquelarre: “Decía que en el parque Pereyra se reunían brujas y que hacían rituales alabando a un hombre de paja” (Enriquez, 2016, p. 57).

El pacto de sangre entre protagonistas del relato, además de trasladar el imaginario de la brujería clásica a la contemporaneidad latinoamericana, implica alejarse de los hombres y del enamoramiento, traducido en los conceptos del amor romántico. Permanecer alejadas de los vínculos sexoafectivos les garantiza un espacio seguro, en tanto a la violencia sexual y reproductiva que parece conllevar mantener una relación. Esta idea se refuerza pocos párrafos después, al vincular las relaciones afectivas que se establecen con hombres con procesos como el aborto. En el apartado del cuento correspondiente al año “1993”, Andrea, descrita como una adolescente hermosa, se enamora de un cantante punk, con el que pronto comparte su tiempo y su cuerpo. Romper la promesa hecha años antes e iniciarse sexualmente sin la educación necesaria implica, además de la disolución de un pacto de amistad, la posibilidad de un embarazo no deseado, con las inminentes consecuencias que éste traería: un aborto. Es necesario apuntar que, años atrás, en 1974, el

gobierno de Perón decretó una prohibición hacia la distribución y venta de anticonceptivos, toda actividad relativa al control voluntario de la natalidad se anuló, incluyendo servicios e información (Cesilini, 2002); por supuesto, el aborto era ilegal.<sup>16</sup> La falta de acceso a la educación sexual incrementaba las posibilidades de vivir un embarazo no deseado, y esto a su vez, de recurrir a un aborto que, debido a su carácter penalizado, ocurría en las peores condiciones sanitarias. Exponerse a la clandestinidad de los procesos de interrupción del embarazo, que mal practicados conducían a una muerte inevitable, era otra de las secuelas derivadas de la ruptura del pacto adolescente:

Yo me di cuenta de que se había acostado con él. Andrea olía diferente y a veces nos miraba con desprecio y sonrisas. Le dije que era una traidora. Le recordé a Celina, una compañera de colegio –un poco más grande que nosotras– que había muerto después de su cuarto aborto, desangrada en la calle, cuando intentaba llegar al hospital. Eran ilegales los abortos y las mujeres que los hacían enseguida arrojaban a las chicas a la calle; en los consultorios había perros, decían que los animales se comían los fetos para no dejar rastros. Ella nos miró enojada y dijo que no le importaba morir. La dejamos llorando en la plaza (Enriquez, 2016, p. 59).

Aunque estas líneas se refieren de manera concreta a la práctica clandestina del aborto, los mitos en torno a las clínicas y sus siniestras consecuencias, es necesario ahondar en el personaje de Celina para puntuar aspectos sobre la violencia estructural infringida en las mujeres. Celina es una adolescente que murió en la calle después de practicarse un cuarto aborto. ¿Cuáles son las condiciones que la orillaron a realizar de manera consecutiva este proceso? Si bien pudo tratarse de alguna clase de abuso, también podría aludir a la falta de

---

<sup>16</sup> En septiembre de 1998, Eduardo Videla reportaba para Página 12, con el título de “Los únicos privilegiados son embriones” lo siguiente: El gobierno nacional dio un paso más en su cruzada antiabortista: tal como se lo prometió al papa Juan Pablo II, hace casi un mes, el presidente Carlos Menem firmó ayer el decreto que instaura el 25 de marzo como “Día del Niño por Nacer”. La norma no se refiere a los futuros hijos de madres desnutridas. Por el contrario, instituye un día de militancia contra el aborto, según se desprende de los considerandos del decreto: “Para nuestra Constitución, la vida comienza en el momento de producirse la concepción”, se dice en los fundamentos.

responsabilidad sexual de la pareja en cuestión e incluso de sí misma. El histórico pacto patriarcal<sup>17</sup> ha anulado de manera explícita la responsabilidad sexual y afectiva de los varones con respecto a los vínculos afectivos y sexuales, así como de los procesos de gestación y de crianza. Por otro lado, los aparatos de poder<sup>18</sup> han instituido sistemas que, más que beneficiar, perjudican a las mujeres. En el caso concreto de los embarazos no deseados, la posibilidad de interrumpirlos (en Argentina) fue negada durante años mediante argumentos teológicos y a modo de pedagogía cruel por no haberse instruido antes para evitarlos. En el contexto sociopolítico que se presenta en “Los años intoxicados”, no existían programas de educación sexual y reproductiva que evitaran las numerosas muertes que provocaron los abortos clandestinos, derivado de las políticas religiosas instituidas primero por el gobierno peronista, después por Menem.

El poder de las mujeres para decidir sobre los procesos de su cuerpo y su persona, pese a estar situados en una época moderna, continuaban sujetos a las regulaciones según la moralidad de un reducido sector de ciudadanos que no consideraba la configuración del derecho en función a la experiencia individual de la diversidad en las experiencias de las mujeres. El tema de la autonomía de las mujeres y su cuerpo en relación con las políticas sexuales se convirtió en uno de los asuntos pendientes en la agenda feminista. Durante

---

<sup>17</sup> Para Heidi Hartmann, la noción de patriarcado se resuelve en un conjunto de “pactos”, una serie de relaciones sociales entre los hombres “que tiene base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad que les permite dominar a las mujeres” (Amorós 34).

<sup>18</sup> El género se ha constituido cómo un dispositivo de poder en el sentido de que la sociedad se ha construido a partir de un principio androcéntrico como conceptualización universal o neutra, mientras que lo femenino a lo particular y dependiente de lo normativo. El sujeto (el hombre), es objetivado como individuo con *funciones*, que implican la posibilidad de determinar *normas* de ajuste a las mismas. De este modo, se ha establecido la función reproductiva como fundamental para la feminidad, hecho que ha repercutido en la forma en que los varones establecen políticas de sanidad que ingieren de manera directa en los cuerpos de las mujeres (Leache).

años, las mujeres fueron concebidas cómo un *ser para otro*, en tanto que su existencia se definía en función de las necesidades de los varones. Así, la sexualidad de las mujeres se ejercía exclusivamente con fines reproductivos. A propósito de lo anterior, Mónica Tarducci señala:

Si algo define al feminismo de la llamada segunda ola es haber politizado la vida cotidiana, haber señalado como graves injusticias los abusos de poder que se cometían en el ámbito considerado “privado” o “íntimo”, llevando esas problemáticas a la arena pública. El derecho a una sexualidad libre, separada de la reproducción, apareció prontamente como una demanda que hacía a la libertad de las mujeres (Tarducci, 2018, p. 426).

Aunque en muchas ocasiones hablar de aborto implicaba hablar de una muerte segura, las razones articuladas por los movimientos feministas para exigir condiciones salubres y legales para la interrupción del embarazo, así como las dirigidas a la divulgación de la información en torno a los métodos anticonceptivos para ambos sexos, fueron denegadas durante años. En 1993 se presenta por primera vez un proyecto sobre anticoncepción y aborto<sup>19</sup> ante la Cámara de Diputados en Argentina; justo en este año se sitúa la escena del cuento en que una de las personajes muere “Le recordé a Celina...que había muerto desangrada en la calle” (Enriquez, 2016, p. 58).

Hacia el cierre del cuento, en la sección de “1994” se reanuda la amistad entre las tres amigas con el pretexto del cumpleaños de Andrea: “Para la fiesta conseguimos un ácido que, según nos habían dicho, recién había llegado de Holanda. Le decían Dragoncito. ¿Era más fuerte el ácido importado? (Enriquez, 2016, p. 60). Entre la exaltación de los

---

<sup>19</sup> Este proyecto había sido publicado anteriormente por la revista *Nuevos Aportes sobre Aborto* (1991). En él se solicitaba informar a la población sobre los métodos anticonceptivos, en tanto su uso e indicaciones. De la misma forma, se exigía asesoría sobre salud reproductiva a hospitales y centros de salud de manera gratuita.

sentidos producido por el LSD y los sonidos cada vez más agudos de un blues de Led Zeppelin, la fiesta se convierte en un espacio donde la sensación de realidad se evapora de manera paulatina: las sustancias psicotrópicas abren la puerta a la irracionalidad, a la percepción ambigua de todo cuanto rodea a las protagonistas “El ácido era como una descarga eléctrica muy delicada. Nos temblaban los dedos, nos poníamos las manos frente a los ojos y las uñas *parecían* azules” (p. 61). Las drogas se convierten en un mecanismo del fantástico contemporáneo que proporciona el acceso a una realidad distinta, alucinada, mutable. A medida que la fiesta avanza, Andrea parece interesada en recuperar la alianza juvenil. El relato no ahonda en si Andrea ha experimentado sinsabores en su noviazgo, pero su actitud parece confirmarlo “se dio vuelta a mirar a su novio punk. Él estaba sentado en un rincón y parecía muerto de miedo”. El novio, que ha ingresado al territorio irracional bajo los efectos del ácido, parece estar experimentando de verdadero terror: “Señalaba algo con el dedo índice y repetía no sé qué” (Enriquez, 2016, p. 61). El horror del novio se vincula ahora al poder simbólico que la narradora, envuelta también en halo de una realidad que se diluye: “Me acerqué a él caminando despacio, y traté de imitar la mirada de odio de la chica del parque Pereyra” (Enriquez , 2016, p. 62). Anteriormente, hemos señalado el episodio de la chica que con su mirada logra aterrorizar al chofer de un autobús; esta chica baja en el parque Pereyra, sitio en que antiguamente las brujas celebraban su aquelarre. En el texto, esta adolescente anónima encarna la figura moderna de la bruja, con el odio y los poderes extraordinarios que se le adjudican. Cuando en la sección anterior, las chicas son abandonadas por Andrea, emprenden el viaje en búsqueda de *la chica que miraba con odio*. Paula encuentra la cinta que llevaba en el pelo, y con ella obtiene parte de su magia “la vi

convencida, contenta con su amuleto, segura de que era un mensaje” (Enriquez, 2016, p. 60); así como la seguridad para enfrentar a quien las ha separado: “¿Tenés miedo?... Le agarré el mentón y con la otra mano le pegué en la cabeza, un golpe de puño cerca de la sien...Paula, desde atrás, riéndose, le tiró con las tijeras que habíamos usado para cortar los cartones de ácido. Recién me di cuenta de que se había puesto la cinta blanca de la chica del bosque en el pelo” (Enriquez, 2016, p. 62). En este momento del relato, la cinta de la chica del parque Pereyra se revela como un objeto mágico<sup>20</sup>, capaz de transmitir el poder, o en este caso, el mal proveniente del territorio dominado por las antiguas brujas, para amedrentar al novio de Andrea. Los roles se invierten, las protagonistas no son más las chicas vulnerables que en determinado momento fueron abusadas por el padre, acosadas por los hermanos o testigos de la muerte de sus amigas, ahora poseen un arma poderosa, encarnada en la maldad, que les permite tomar venganza contra las experiencias vividas. En el capítulo anterior de esta investigación, hemos señalado la capacidad del fantástico feminista para construir escenarios alternativos donde las mujeres actúan de manera distinta a los modelos femeninos tradicionales para oponerse a un orden de carácter patriarcal. En el caso de *Los años intoxicados*, el tiempo fantástico se articula en un espacio mediado por los efectos alucinógenos de las drogas ingeridas, a ello se suma el objeto mágico (la cinta blanca) que dota a las adolescentes del poder necesario para enfrentarse al novio de Andrea, que en este caso funciona como un personaje que simboliza las violencias vividas con anterioridad, culpable también de disolver el pacto de sangre. Una vez que Andrea, Paula y

---

<sup>20</sup> El objeto mágico se presenta como una herencia del análisis a propósito de la morfología del cuento maravilloso, elaborado por Vladimir Propp en 1928, el objeto mágico cumple la función de apoyar al protagonista a culminar su misión dotándolo de los poderes necesarios para lograrla.



las narradoras toman como propio el poder de las brujas, son poseedoras de su herencia, se transforman en hechiceras contemporáneas y se disponen a cumplir el destino del novio, culpable de la traición de Andrea y, posiblemente, también de su infelicidad.

Él se asustó, el punk, se asustó mucho cuando la sangre le goteó sobre la remera blanca y seguramente vio lo mismo que nosotras, o algo parecido distorsionado por el ácido: sus manos llenas de sangre, las paredes manchadas, nosotras con cuchillos a su alrededor. Quiso salir corriendo de la casa, pero no encontraba la puerta... Cuando salió al patio, el novio punk se llevó por delante una maceta y en el piso empezó a temblar, no sé si de miedo o si serían convulsiones. El disco se terminó, pero no hubo silencio: escuchamos algunos gritos y risas, alguien estaba alucinando con escorpiones o a lo mejor los bichos habían invadido de verdad la casa (Enriquez, 2016, p. 62).

De este modo, las protagonistas de *Los años intoxicados*, una vez que son dueñas del poder de las ancestrales brujas, están preparadas para cobrar venganza. No solo se trata de las ofensas propias, sino también del honor de las mujeres que han sufrido distintas violencias descritas a lo largo del relato. Inmersas en un ambiente donde la realidad se ha diluido, las imágenes se superponen de forma caótica y violenta: sangre en la casa, en el cuerpo, ellas asesinas rodeando al novio aterrorizado. El motivo de los escorpiones que invaden la casa refuerza el carácter terrible de la venganza adolescente: en las culturas africanas, se prohíbe incluso pronunciar el nombre de estos arácnidos por las consecuencias maléficas que arrastran. Chevalier, en su *Diccionario de Símbolos* expone una leyenda malí, donde el escorpión dice: “No soy un espíritu de los elementos. Ni tampoco un demonio. Soy el animal fatal para quien lo roza. Tengo dos cuernos y una cola que tuerzo en el aire. Mis cuernos se llaman, uno la violencia y el otro el odio. El estilete de mi cola se llama punzón de la venganza” (2009, p. 261). Así como los escorpiones inundan la casa, así las chicas

acorralan al novio punk, cuyo destino es fatal: “¿Está muerto?” preguntó Andrea, y le brillaron los ojos” (Enriquez, 2016, p. 63).

Consumada la venganza, el trío de amigas puede volver a estar junto: “Esperábamos que Andrea abandonara al chico en el suelo y volviera a nosotras, otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más” (Enriquez, 2016, p. 63); las adolescentes encarnan a las brujas modernas, pero también adquieren un carácter vampírico al no reflejarse en el espejo, pues son seres carentes de alma. Rosemary Jackson afirma que la interacción entre dos ámbitos de la realidad, en este caso, una realidad alucinada que converge con los poderes sobrenaturales de las brujas, trasladadas a la contemporaneidad, “potencia la silenciada agencialidad femenina” (1986, p. xviii). Dos realidades colisionan para provocar que el orden se revierta, la vulnerabilidad adolescente se transforma en fortaleza ahora que tienen el poder de la venganza y no hay nadie interponiéndose entre ellas. Frente al espejo se reflejan, las adolescentes, unas brujas que han salvado su mundo, un entorno exclusivo para ellas.

## **2.5 La virgen de la tosquera**

“La virgen de la tosquera”, incluido en *Los peligros de fumar en la cama* (2009), es otro de los cuentos de Mariana Enriquez inscritos en la línea del fantástico feminista. Este relato se ha elegido debido a los paralelismos que contiene frente a “Los años intoxicados”: ambos son protagonizados por tres adolescentes que por medio de lo fantástico logran consumir una venganza en la que se inmiscuye un conflicto provocado por un chico. Por otra parte,

ambos cuentos se desarrollan en un ambiente sofocado por el calor, este elemento se acentúa de mayor manera en “La virgen de la tosquera”, por motivos que se exponen más adelante. Ahora, mientras en “Los años intoxicados” las tres protagonistas buscan protegerse entre sí alejándose de las relaciones afectivas insertas en un sistema hegemónico patriarcal, en “La virgen de la tosquera”, el juego de espejos funciona de manera opuesta; pues uno de los objetivos principales de las adolescentes que protagonizan el relato es explorar su sexualidad, no obstante, a diferencia de “Los años intoxicados” las adolescentes de la “Virgen de la tosquera” no se encuentran en la precariedad extrema ni son daños colaterales de la crisis dictatorial; es probable que por ello puedan dirigir su atención hacia otros aspectos de su vida, lejos de únicamente evadir la realidad en la búsqueda de la supervivencia. De manera homóloga al cuento tratado inicialmente en este capítulo, una de las adolescentes se convierte en la voz narrativa<sup>21</sup> que, de manera anónima y envuelta en los hechos, relata la situación que experimentan ella y sus dos amigas. Así, ambos cuentos ingresan en un espectro de lo fantástico a fin de que las mujeres que los protagonizan alcancen sus objetivos, estableciendo al tiempo una línea crítica que, si bien tiene particularidades, también se emparenta en ciertos puntos.

“La virgen de la tosquera” sitúa a sus protagonistas, una vez más, en el escenario del calor asfixiante en Argentina; “El calor era tormentoso... el sol ardía” o “nosotras, bajo el sol, con polvo pegado al cuerpo por la transpiración, algunas con dolor de cabeza por el calor y la luz fuerte en los ojos...más muertas de calor que nunca” (Enriquez, 2009, p. 30).

---

<sup>21</sup> Un rasgo que permea en la voz narrativa en ambos cuentos es la presencia de una voz narrativa absorbe todas a las que le hacen compañía. Podría tratarse de una representación de la adolescencia como colectividad, las mujeres cómo colectividad en complicidad hacia su objetivo.

El énfasis en el sopor producido por las altas temperaturas prepara el espacio en que las adolescentes transitan tanto de manera cotidiana, como al tiempo que acceden al territorio fantástico: una suerte de deceso al fuego fatuo que inicia con el calor como símbolo de la libido (Chevalier, 2009, p. 237) y de las propias pasiones de las protagonistas.

Así, el relato de “La virgen de la tosquera” se inaugura con el relato sobre tres amigas (nuevamente la presencia de la numerología en tres) y la amistad que tejen con Silvia: una mujer mayor, con independencia económica y sexualmente libre que hace las veces de cómplice para alojar a las chicas en su apartamento, un espacio ideal para las drogas y las confidencias. Pese a que Silvia muestra simpatía por el trío de jóvenes, pronto ellas desarrollan una mezcla de celos y envidia hacia ella: “la queríamos arruinada, indefensa, destruida.<sup>22</sup> Porque Silvia siempre sabía más” (Enriquez, 2009, p. 31). En palabras de la narradora, Silvia enamora a las personas que la rodean con su conversación y sus experiencias de viaje. Ejemplo de ello es la atracción que provoca con sus testimonios acerca del exotismo de la muerte en México en calaveras de azúcar o su encuentro con el peyote. Esta rivalidad<sup>23</sup> se torna férrea cuando conocen a Diego, quien pese a recibir todas

---

<sup>22</sup> Esta suerte de misoginia internalizada que las adolescentes expresan frente al personaje de Silvia es resultado de la herencia patriarcal. Frente a esta clase de actitudes, Mardela Lagarde ha señalado al fenómeno de la *sororidad* como “una alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género” (125).

Para la filósofa española, la sororidad es “una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo. La sororidad es un pacto político entre pares” (43).

<sup>23</sup> La rivalidad y la competencia son mecanismos políticos que se han instaurado a partir de las jerarquías patriarcales y que funcionan como armas para la fragmentación social entre las mujeres. De esta forma, se mantiene la supremacía masculina sobre los grupos de mujeres distanciadas. Para Amelia Valcárcel, es vital generar conciencia sobre la importancia de la unión entre las mujeres para “tener mayor poder de incidencia, desmontar la confrontación misógina y evitar que se nos devalúe una a una” (1997). En el caso de las

las atenciones de las jóvenes chicas, se interesa más en Silvia que, a decir de la narradora, es menos agraciada físicamente que las adolescentes: “...el feo cuerpo, unas piernas bien macetonas... el culo chato y las caderas anchas ... (más los pelos que nunca se depilaba bien, a lo mejor no se podían sacar de raíz, ella era muy morocha)” señalan al inicio del relato.

El tiempo transcurre y, aunque la confianza entre Silvia y las chicas es cada vez menor, ellas permanecen cerca para estar con Diego. En este punto entra en juego lo bochornoso del ambiente, pues el calor insoportable empuja al grupo a buscar un sitio para refrescarse y librarse del sopor que los invade. El calor es un indicio y al mismo tiempo un elemento catalizador, que encamina al grupo de jóvenes hacia el espacio infernal por excelencia. Para contrarrestar el calor, Silvia sugiere la idea de ir a una tosquera, “a la mejor, la de aguas más limpias”, dice, refiriéndose a la tosquera de La Virgen. Entretanto, crece la obsesión de las tres chicas hermanadas por el deseo de tener la atención de Diego y furiosas por perderla frente a Silvia:

Algunas de nosotras no habíamos cogido a los diecisiete años; chupar pija sí, pero coger, algunas, no todas. Nos dio un odio terrible. Queríamos a Diego para nosotras, no queríamos que fuera nuestro novio, queríamos nomás que nos cogiera, que nos enseñara cómo nos enseñaba sobre el rocanrol, preparar tragos y nadar mariposa (Enriquez. 2009, p. 39).

Además del odio manifiesto de las palabras de la narradora, las líneas anteriores esbozan una idea de las chicas como una personaje tripartita: las tres quieren lo mismo, no existen particularidades ni rivalidades entre ellas: una de ellas toma el control de la narración de las

---

adolescentes de “La virgen de la tosquera”, esta confrontación misógina se revela al señalar los aspectos del cuerpo de Silvia que no corresponden a los cánones de belleza instaurados por el sistema patriarcal.

experiencias de las tres como un todo; de este modo, Silvia es concebida como ese *otro* indeseado. Esta diferenciación se vuelve evidente cuando hablan sobre su cuerpo “feo, morocho”, la denuncia de un racismo de fondo se vuelve parte del relato. Aquí podemos observar otra distinción importante entre las adolescentes de “Los años intoxicados” frente a las que protagonizan “La Virgen de la tosquera”: las primeras temen al enamoramiento porque, de cierto modo, para ellas este sentimiento va acompañado invariablemente del sexo. Para las chicas de “La Virgen de la tosquera” existe una distinción clara entre el sexo relacionado con el placer y el hecho de establecer un vínculo afectivo con un varón, la claridad de esta distinción obedece a que cada grupo de chicas pertenece a un estrato social distintos: en el caso de adolescentes del primer relato analizado, podemos identificar su pertenencia a un sector precarizado donde se sufre la desocupación, el hambre y el abuso, en cambio, las segundas pertenecen a una clase social alta, esto lo sabemos cuando hablan de cómo sus padres las controlaban “con horarios, celular... nos llevaban hasta los lugares-boliches, casas de amigas, club- en auto”. Las chicas de “La virgen de la tosquera” tienen cubiertas sus necesidades básicas y cuentan con acceso a la educación, esto les da la posibilidad de concentrarse en preocupaciones distintas, en este caso, en explorar su sexualidad sin vincularla a nada más que al placer. El interés de iniciarse sexualmente con Diego provoca que las adolescentes, en especial Natalia, intente seducirlo con el atractivo de su cuerpo, siempre encontrándose con la indiferencia:

Ella no sabía nadar, pero se humedecía desde la orilla y después salía del agua fría con la malla amarilla pegada al cuerpo bronceado, tan pegada que se le marcaban los pezones, erizados por el agua helada; y Natalia sabía que cualquier otro que la viera se mataría a pajas, pero Diego no, ¡Prefería a la negra de culo chato! (Enriquez, 2009, p. 41).

Una vez más, el trasfondo del racismo aparece, al señalar a Silvia como la “*negra culo chato*” A diferencia de Silvia, Natalia posee un cuerpo hermoso, que al parecer es su única cualidad frente a Silvia, una mujer independiente, que viaja y conversa. Aunque de manera velada, Enriquez establece una suerte de crítica a la mujer que se valora únicamente por su belleza, Natalia despierta tan poco interés en Diego, que es necesario recurrir a las fuerzas sobrenaturales para obtener lo que desea.

Así, se van introduciendo elementos fantásticos que nos recuerdan la brujería<sup>24</sup> antigua: “Una tarde, cuando íbamos para la clase de educación física, nos contó que le había echado sangre de menstruación al café de Diego” (Enriquez, 2009, p. 42), este ritual marcará la ruta de acceso a esa realidad distinta a la que Natalia accede en afán de conseguir sus propósitos, en la última de sus visitas a la tosquera de La Virgen. Una vez más, Mariana Enriquez introduce los saberes ancestrales de la brujería para instalarlos en escenarios contemporáneos, al igual que lo hizo en “Los años intoxicados”. Previamente, la narradora reconoce que Diego está encantado con Silvia y disfrutan nadar juntos en la tosquera, mientras ella y sus amigas deben conformarse con permanecer en la orilla, pues ninguna de ellas sabe zambullirse en el agua.

Diego y Silvia deciden gastar una broma a las chicas y las retan a llegar hacia los márgenes de la tosquera, donde se rumora la existencia de un altar para una desconocida virgen. Avergonzadas por no saber nadar, las jóvenes avanzan bajo el sol hacia los bordes

---

<sup>24</sup> La historia contiene una larga tradición en que las mujeres, motivadas por sentimientos cercanos a los celos, entregan pócimas a quienes las han desairado o en afán de obtener su gracia. En este caso, la Deyanira de *Las Tranquinias* puede ser un antecedente de los rituales de santería que Natalia ejecuta para, al igual que en la tragedia socrática, provocar un efecto en el hombre que desea y que la desaira.

de la tosquera, donde creen que se encontrarán con sus amigos para explorar el altar. A los pocos minutos descubren la broma, pues tanto Silvia como Diego han regresado a la orilla de la tosquera, dejando a las chicas molestas al otro extremo. Natalia, fúrica, decide seguir caminando y explorar la ruta que lleva hacia la virgen, más por orgullo que por interés. Sus amigas, agotadas, la esperan fumando mientras ella se adentra hacia el altar. Natalia se demora antes de volver con sus amigas y les cuenta: “No es una Virgen... Tiene un manto blanco para ocultar, para taparla, pero no es una Virgen. Es una mujer roja, de yeso, y está en pelotas. Tiene los pezones negros” (Enriquez, 2009, p. 47). La descripción de Natalia nos dirige a una de las deidades que los esclavos africanos trajeron consigo y que se extendió mayormente hacia Uruguay y Argentina: el culto hacia la Pomba Gira. La Pomba Gira es una entidad espiritual de carácter transgresor relacionada con el sexo, la belleza y la sensualidad. Generalmente se le representa como una mujer desnuda, roja. Las mujeres que la veneran se dirigen a ella para solicitar favores relacionados con la pérdida o indiferencia del ser amado. La Pomba Gira, que posee “el espíritu de la prostituta, de la mujer de la noche y es capaz de seducir y dominar a los hombres” (Baulo, 2010, p. 268) es buscada por sus fieles para “amarrar” a su amado. Las palabras de Natalia “no es una Virgen”, cobran sentido en lo expuesto por María Carolina Baulo en “Dueños de la encrucijada, estéticas de Exú y Pomba Gira en el Río de la Plata”:

Las entidades africanas adoptaron santos cristianos como alter-egos e invirtieron la relación establecida en el gusto católico por las imágenes: los africanistas ocultaron a sus deidades bajo la apariencia de deidades cristianas, tal como lo hicieron las civilizaciones precolombinas ante la imposición de imágenes de culto traídas de Europa al continente americano (2010, p. 268).



La Pomba Gira, al pertenecer a un culto que ha sido perseguido por mucho tiempo, se oculta en la tosquera de la virgen, el velo que la cubre la protege de la persecución, pero una vez que Natalia la encuentra, el acceso al umbral de lo fantástico se concreta. Hemos puntuado anteriormente indicios del calor como un elemento cuya presencia va en ascenso hasta llegar a la tosquera, donde la temperatura se vuelve infernal. El calor abrasante se encuentra con el agua, que es divinidad fecunda y sensual (la casa de la Pomba Gira); pero al mismo tiempo es abismo, albergue de monstruos y criaturas desconocidas, potencia destructiva, “el simbolismo del agua contiene el de la sangre” (Chevalier, 2009, p. 60). La tosquera es una puerta de acceso al espacio fatuo, el umbral hacia una realidad demoníaca donde los pactos efectuados se rigen por el orden de los espíritus invocados: “cada pedido e invocación que se hace a las divinidades tiene sus consecuencias; el bien y el mal están siempre presentes en partes iguales” (Baulo, 2010, p. 268). Cuando el grupo se ha reunido nuevamente y la pareja ha pedido disculpas por la broma, de inmediato aparecen los agentes que se encargarán de cumplir con el deseo de Natalia:

Sacaron de la heladerita que siempre llevábamos a la tosquera una cerveza bien fresca, y cuando Diego la destapó con su abridor-llavero, escuchamos el primer resoplido...Silvia se paró y señaló con el dedo la loma por donde aparecía el dueño. Había un perro negro. Aunque lo primero que dijo Diego fue “es un caballo”. Ni bien terminó la palabra, el perro ladró, y el ladrido llenó la tarde, y nosotros juramos que hizo temblar un poco la superficie del agua de la tosquera. Era grande como un potrillo, completamente negro, y se notaba que estaba dispuesto a bajar la loma. Pero no era el único. El primer resoplido había llegado de detrás de nosotras, del fondo de la playa. Allá, muy cerca, caminaban tres perros potrillos babosos, sus costados subían y bajaban, se les notaban las costillas, estaban flacos (Enriquez, 2009, p. 48).

El texto relata, al momento de planear acerca de las tosqueras, cómo las personas no acudían a ellas porque “les daban miedo, se decían que eran peligrosas”, la ambigüedad fantástica inicia, pero no es hasta este punto del relato que se revela: si la tosquera es una ruta que conduce al infierno, los perros son el Cerbero, mítico monstruo de tres cabezas que custodia el Hades; a lo anterior se suma otra parte del imaginario sudamericano. En regiones del noroeste de Argentina, suele reconocerse al demonio como “El Familiar”. En regiones de Jujuy, Salta y Tucumán, las leyendas hablan sobre los contratos establecidos con “El Familiar”, un ser al que los hacendados le ofrecen peones para que los devore y, a cambio, consiga para ellos toda clase de favores, suerte y fortuna. El aspecto concreto del “El Familiar” es el de un perro deforme y monstruoso (NAyA, 2020). Se trate de una alusión al cerbero infernal o al sincretismo argentino del perro monstruoso, la presencia de estas criaturas (que son tres, al igual que las chicas que durante el relato comparten acciones y deseos) acelera la velocidad del relato, los hambrientos cerberos se descubren como heraldos de Pomba Gira, preparados para recibir las órdenes de Natalia y cumplir la cruenta venganza:

Diego les hizo shh para amansarlos y Silvia dijo “no hay que mostrarles que estamos asustados”, y entonces Natalia, enojada, llorando por fin les gritó “Soberbios de mierda, vos sos una negra culo chato, vos un pelotudo, ¡y ellos son mis perros!” Había uno a cinco metros de Silvia. Diego ni le prestó atención a Natalia: se puso delante de su novia para protegerla, pero entonces apareció otro perro detrás de él, y dos más chicos que bajaron corriendo, ... de repente empezaron los rugidos de hambre o de odio, no sabíamos (Enriquez, 2009, p. 49).

Natalia señala a los perros malignos como propiedad suya, pues una vez que ha atravesado el umbral del agua y llegado a la divinidad demoníaca, se efectúa el pacto para que las criaturas fantásticas únicamente ataquen a la pareja que ha ofendido a las chicas. A

diferencia del relato anterior, en esta ocasión el poder no se adquiere a través de un objeto mágico, sino que se transfiere en un ritual directo cuando Natalia se encuentra frente a la Pomba Gira. Mientras los perros devoran a la pareja, las chicas huyen “Natalia nos agarró de las manos... escuchamos los gritos de Silvia y Diego desde la ruta”. Mientras Natalia intentó conquistar a Diego, todo “embrujo” fue infructuoso hasta que se encuentra con la Pomba Gira, cuyo poder puede provocar que finalmente Diego se enamore, pero es demasiado tarde, Natalia está ofendida y cambia la oración del amor por una venganza mortífera: los amantes son devorados por los perros-potros, y las tres chicas vuelven sanas a casa. Una vez más, el acceso a la magia proporcionada por las entidades sobrenaturales hace posible que las adolescentes se vuelvan poderosas, ejecuten la venganza contra quienes las han ofendido y se instalen nuevamente en un espacio exclusivo. El fantástico feminista construye escenarios donde las mujeres transitan en el quiebre de la realidad y acceden a otra distinta: el mundo sobrenatural, la ambigüedad del universo alucinado o bien, el diálogo entre el discurrir del tiempo, todo ello para dotarlas de poder y agencia, posibilidades para resignificar experiencias, subvertir órdenes naturales o bien, institucionalizados (como el dictado desde la visión heteropatriarcal) y salvaguardar a las personajes de los peligros latentes. El fantástico feminista de Mariana Enriquez se sitúa desde una posición de denuncia y crítica social en los relatos mencionados, hacia un objetivo específico: la experiencia de las mujeres ante una socialización de carácter heteropatriarcal violento en distintos aspectos: en “Los años intoxicados”, se establece la crítica al abandono adolescente, la clandestinidad del aborto y, de manera velada, también a la falta de responsabilidad afectiva, tan normalizada dentro de un sistema cuyo eje rector es

el pacto patriarcal. En oposición “La Virgen de la Tosquera” presenta un grupo de adolescentes seguras, que no temen recurrir a la magia para lograr sus objetivos y castigar la indiferencia padecida. En ambos casos, la resolución ante el conflicto se desarrolla a partir del contacto con el mal y los entes demoníacos que, una vez que las chicas acceden a sus mundos, obtienen el poder para desencadenar una venganza cruenta y mortal.

### **Capítulo III. Violencia contra las mujeres en escenario fantásticos: de la subversión a la identidad abyecta**

Una de las propuestas críticas realizadas en torno al panorama actual de la literatura hispanoamericana tiene entre sus objetivos vincular la obra literaria con el contexto sociocultural que opera en nuestros días. En el caso concreto de este estudio, lo fantástico feminista funda su propuesta de análisis en el pensamiento que busca reconocer las experiencias de las mujeres y la forma en que oponen resistencia ante múltiples formas de violencia, al establecer una crítica social a los sistemas hegemónicos que posicionan a las mujeres en distintas formas de vulnerabilidad. De esta forma, esta línea crítica ahonda en las condiciones que la literatura fantástica brinda a las mujeres que participan de sus relatos, tanto para oponer resistencia ante los poderes que las sujetan como para mostrar el vértigo de su caída cuando son consumidas por ellos.

En la narrativa de Mariana Enriquez, el tema de la violencia contra las mujeres tiene especial importancia y es tratado en buena parte de sus relatos a través de distintos matices. En esta sección, se elabora una revisión de “El patio del vecino” y de “Las cosas que perdimos en el fuego”, pertenecientes al libro homónimo publicado en 2017. El puente que se tiende entre ambos relatos radica en la violencia (física o psicológica) gestada al interior de una relación de pareja que, influida por diversos factores, se acrecienta y culmina en eventos pavorosos. Además, ambos relatos están atravesados por una reflexión a propósito

de lo monstruoso y lo abyecto dentro del espacio fantástico<sup>25</sup>: mientras en “El patio del vecino” aparece una criatura con características que corresponden al monstruo contemporáneo y cuya violencia se despliega frente a las protagonistas femeninas; en “Las cosas que perdimos en el fuego”-son las mujeres protagonistas quienes desde su propia vulnerabilidad adoptan rasgos de lo monstruoso en busca de su supervivencia y otras dinámicas sociales que les permitan tener una vida lejos de la letalidad de la violencia machista. Sumado a lo anterior, la feminización de la locura, la crítica hacia la adjudicación del trabajo de cuidados a las mujeres, el tránsito entre los espacios siniestros y la reconfiguración de tratamientos fantásticos tradicionales, como el aquelarre, son aspectos que se revisan a lo largo de las siguientes páginas.

### **3.1 El patio del vecino**

“El patio del vecino” inicia con la mudanza de una pareja, Paula y Miguel, a una casa grande y bonita en Buenos Aires. La facilidad con la que consiguen alquilar en un sitio concurrido, atribuida a la buena fortuna (un dominio fuera de las leyes lógico-causales); sumado a la premura de la casera por rentar la casa, se convierte en uno de los primeros indicios que anticipan la rareza de los eventos que se desarrollarán en su interior. Las primeras escenas nos muestran a la pareja desempacando y explorando el nuevo hogar: “La

---

<sup>25</sup> Entiendo el espacio fantástico desde lo señalado por David Roas, quien establece que “lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad” (2019, p. 31).

terrazza estaba bordeada por muros bajos, pero también tenía un alambrado bastante alto [...]

En una esquina, sin embargo, el alambre se había caído. Desde ahí era posible asomarse y se alcanzaba a ver un pedazo del patio del vecino, apenas unas cuatro o cinco baldosas rojas” (Enriquez, 2016, p. 133). Este segmento presenta uno de los indicios más importantes para el relato: el umbral. La tradición de lo fantástico se sostiene por la coexistencia de dos dominios que se oponen: lo natural, que opera bajo las reglas de la lógica; y lo sobrenatural, que obedece en numerosos casos a la irracionalidad. El motivo estructurante que posibilita la coexistencia entre estos dos ámbitos es el umbral, el punto de encuentro entre dos espacios de carácter incompatible (Castro, 2007, p. 255); Remo Ceserani se ha referido a este elemento como *frontera* o *paso de umbral*, que provoca lo insólito, la disolución de los límites en que opera el código de realidad ya sea por un nuevo orden que se abre camino, ya sea por la inesperada reaparición de un orden antiguo que se creía superado para siempre” (1996, p. 107); Cirlot, por otra parte, en su *Diccionario de los símbolos*, habla del agujero como un símbolo que concierne a “la «abertura» de este mundo con respecto a otro” (1992, p. 58). Dentro de la narración, el alambre caído es el agujero, la representación del umbral, la puerta de acceso al universo liminal; esto se explicará de manera concreta una vez que la protagonista decida atravesar hacia el otro lado del alambre y el espacio desconocido se despliegue. Anochece y, mientras la pareja duerme, presenciamos el primer evento de quiebre en el relato. Se trata del primer evento que nos permite percibir la forma en que el miedo invade a la protagonista: los síntomas del cuerpo que experimenta el temor hacia una fuerza cercana y desconocida; además, los hechos que

ocurren en esta primera noche nos permiten hacer las primeras inferencias sobre la dinámica relacional que sostiene la pareja:

Los golpes que la despertaron eran tan fuertes que la hicieron dudar: debía ser una pesadilla. Hacían vibrar la casa. Los golpes en la puerta sonaban como puñetazos de unas manos enormes, manos de bestia, puños de gigante. Paula se sentó en la cama y sintió cómo la cara le quemaba y el sudor le empapaba la nuca. En la oscuridad los golpes sonaban como algo a punto de entrar, a punto de derribar la puerta. Encendió la luz. ¡Miguel dormía! Era increíble: debía estar enfermo o desmayado. Lo sacudió brutalmente; pero para entonces ya no se escuchaban los golpes (Enriquez, 2016, p. 133).

Los golpes bestiales representan lo que Caillois (1958, p.10) ha identificado como el escándalo racional, ese evento de carácter insólito que provoca la incertidumbre narrativa y los cuestionamientos de los límites de la realidad. Esta incertidumbre se acentúa cuando la violencia de los golpes pasa desapercibida para su pareja, quien posteriormente le cuestionara sobre la certeza de estos. Los puños que mueven la casa introducen el primer indicio de lo monstruoso en el relato, en el sentido de que la fuerza percibida proviene de un tacto descomunal, capaz de derribar la puerta, representan ese carácter innombrable del monstruo, que trasciende los límites del conocimiento. Gabriel Giorgi señala que el monstruo “materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales [...] El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social” (2009, p. 324); en el texto, los golpes materializan a ese monstruo cuya imagen se desconoce hasta el momento, la potencia de la fuerza y el ruido que provocan generan el miedo en la protagonista. Susana Reisz (1982) se refiere al miedo como un sentimiento derivado de la incapacidad que tenemos para



concebir la coexistencia de lo posible (en este caso, una noche tranquila en Buenos Aires), con lo imposible o cuya explicación parece inexistente (los golpes en la puerta). La fuerza descomunal que sacude la casa se opone a todas las formas de legalidad que, hasta el momento, se encuentran presentes en el relato. Lo siguiente que la voz narrativa describe es la reacción de Paula: el miedo que se instala en el cuerpo se combina con la tensión que le produce la incredulidad de su pareja a sus explicaciones, sus pensamientos, deseos y las intenciones de Miguel por buscar al intruso:

Entonces Paula apretó tanto los dientes que se mordió la lengua y se puso a llorar. Otra vez él la miraba así, y sabía cómo iba a seguir. Primero se ponía impaciente y después demasiado comprensivo, tranquilizador; en un rato, Miguel iba a hacer lo que ella más odiaba: la iba a tratar de loca. Que lo mate, pensó [...] si él es tan pelotudo de abrir la puerta porque no me cree, que lo mate (Enriquez, 2016, p. 134).

En estas líneas del cuento aparece uno de los aspectos fundamentales para la lectura del texto: la alusión a la locura de Paula y el antecedente de una relación fragmentada con Miguel. A partir de la narración, se infiere que no es la primera vez que Miguel duda de las palabras o acciones de Paula, no obstante, esta vez decide creerle; “Él vio algo en sus ojos: le creyó” (Enriquez, 2016, p. 134), la cristalización del miedo en la mirada de Paula es suficiente para que, en esta ocasión, su pareja decida creerle que efectivamente ha presenciado un evento extraño.

Al mismo tiempo, al señalar que Paula puede ser proclive a la locura<sup>26</sup>, el cuento nos entrega a una protagonista cuyo relato está inserto en la duda (no existen pruebas que validen los golpes que escucha), entre la certeza y la ambigüedad. La locura, entendida como la privación del juicio o el abandono de la razón (RAE) se ha establecido como uno de los ejes que articulan lo fantástico en la tradición literaria. Con el fluir de la narración, se descubre que las referencias a la locura de la protagonista en Enriquez son parte de la desacreditación e infantilización de las experiencias de Paula por parte de su pareja, pues una vez que se ahonda en la fragmentación de su salud mental-encuentro que se trata de un episodio depresivo (aún desconocemos los orígenes que motivan el trastorno), cuya medicación provoca la ira de Miguel:

Cuando Paula decidió consultar con un psiquiatra, Miguel tuvo un ataque de furia [...] él insistía en sacarla de la cama, le decía que saliera a correr, que fuera al gimnasio, que abriera las ventanas, que visitara a amigas [...] Miguel le había confesado que, en su opinión, salvo las enfermedades graves, todos los problemas emocionales se podían mejorar a voluntad (Enriquez, 2016, p. 135).

Aunque el tránsito de la protagonista por un episodio depresivo puede equipararse a su paso por un estado de excepción en el que pueden ocurrir alteraciones acerca de su percepción, el énfasis del relato se dirige hacia una suerte de infierno doméstico en el que Miguel

---

<sup>26</sup> La locura, entendida como la privación del juicio o el abandono de la razón (RAE) se ha establecido como uno de los ejes que articulan lo fantástico en la tradición literaria: Malva (*Las invitadas*, 1962), del cuento homónimo de Silvina Ocampo, comienza por morder distintas partes de su cuerpo hasta devorarse por entero, a causa de una aparente locura impaciente. La protagonista de *La última niebla* (Bombal, 1934) accede al espacio fantástico, donde puede conformarse como una mujer libre, a partir de la ensoñación y alusiones a la locura. En “Río subterráneo” (Arredondo, 1979), el espacio se distiende hacia los márgenes fantásticos mediante la locura que se hereda, que se contagia a través de la familiaridad. No son pocos los títulos que eligen el sino de la locura como elemento estructurador de lo fantástico; no obstante, en el caso de “El patio del vecino”, la alusión al quiebre de la salud mental funciona como una evasión ante los hechos transgresores que habitan la narración, muy a modo de “El huésped”, de Amparo Dávila, donde el marido de la protagonista la llaman histérica para humillarla y negar los efectos que la criatura que hospedan ha provocado en la familia.

decide ignorar el trastorno que experimenta su pareja, descalificando sus síntomas y ejerciendo con sutileza una clase de violencia emocional que se distingue en diferentes rangos: el primero de ellos es lo que se ha definido como *mansplaining*<sup>27</sup>, un término que hace alusión al fenómeno en que un hombre explica algo a una mujer en forma condescendiente incluso si no posee conocimientos del tema en cuestión; en este relato Miguel se atreve incluso a explicarle a Paula su propia experiencia, su depresión y las acciones que, a su parecer, deberían funcionar para eliminar su padecimiento, pese a que ella ya cuenta con un diagnóstico médico e incluso acude a un psiquiatra para que le receten medicamentos. Al mismo tiempo, Miguel establece un comportamiento violento hacia Paula una vez que ella manifiesta su padecimiento, sumando a la desacreditación de sus vivencias los ataques de furia de su pareja.

Este comportamiento se combina con aquello que la psicología ha denominado como *gaslighting*, “el proceso intencional para hacer pensar a una persona que está perdiendo la cordura mediante la negación, la mentira y descalificación de los sentimientos y percepciones de la persona que es víctima” (Galán, 2017, p. 53). El *gaslighting* que la protagonista sufre se acentuará una vez que ella tenga contacto con la criatura monstruosa, como veremos más adelante.

El relato añade la sugerencia que, según el criterio de Miguel, la maternidad podría funcionar a su pareja como una panacea para sus males: “Incluso le había dicho que probablemente necesitaban tener un bebé, que el reloj biológico y un montón de

---

<sup>27</sup> Este término fue acuñado a partir de la publicación del ensayo “Los hombres me explican cosas” de la escritora Rebecca Solnit. En México, ha sido publicado por Ediciones Antílope en colaboración con la UNAM en 2017.

ocurrencias extrañas” (Enriquez, 2016, p. 135). ¿Por qué Miguel sostiene que el embarazo puede ser una solución al trastorno de Paula? Enriquez elabora, a través del personaje de Miguel, una crítica no sólo a la ignorancia machista respecto a los procesos biológicos del cuerpo de su pareja, sino al estereotipo del mandato de la maternidad, que coloca a las labores de crianza como un proceso instintivo y fin último de las mujeres, más allá de una decisión responsable.

Entre la incomodidad doméstica, aparecen en el cuento dos personajes preciados para Paula: Mónica, su suegra, quien lleva a Eli a la nueva casa; Eli es la compañera de Paula, una gata negra, hermosa, “la quería más que a Miguel, seguro” (Enriquez, 2016, p. 147). Durante la noche, la gata, nerviosa por la mudanza, parece formar un espejo con Paula, ambas se encuentran nerviosas e intranquilas: Eli “atacaba cajas con las uñas, se trepaba a canastos y a la cocina” (p. 137), mientras Paula “esperaba los golpes a la puerta” (p. 137). El comportamiento tanto de Paula como de Eli es significativo, pues serán ellas quienes, en un momento dado, reciban el impacto de los hechos monstruosos que se han anunciado desde el inicio del relato. El insomnio se extiende hasta la madrugada, mientras ocurre la primera aparición extraña dentro de la casa, la pareja está en la cama cuando Paula, aún en estado de vigilia:

vio que alguien, muy pequeño, estaba sentado a los pies de la cama. Pensó que sería Eli, pero era demasiado grande para ser un gato. No veía más que una sombra. Parecía un niño, pero no tenía pelo en la cabeza, se distinguía la línea clara de la calva, y era muy pequeño, delgado. Más curiosa que asustada, Paula se sentó en la cama y, cuando lo hizo, el supuesto chico salió corriendo [...] demasiado veloz para un ser humano (Enriquez, 2016, p. 138).

Esta visión nos entrega una serie de rasgos que configuran la fisonomía del sujeto extraño que está sobre la cama: se trata de un ser de talla chica, un cuerpo infantil que, paradójicamente, es calvo, sus movimientos son rápidos, la narración enfatiza que esta rapidez no corresponde a una cualidad humana. De este modo, el relato plantea la inserción de un personaje con características inexplicables dentro del pacto de realidad circundante. Si a inicios del relato lo monstruoso aparece a través del ruido, incomprensible por su carácter hiperbólico, la escena citada lo materializa: el monstruo está encarnado, concreto, atraviesa la línea de lo intangible de la sonoridad hacia lo concreto del cuerpo. “El patio del vecino” plantea la idea de una criatura antropomorfa, cercana a las “encarnaciones contemporáneas del monstruo, en las que ya no se juega obsesivamente con su aspecto físico” (Roas, 2019, p. 36), pese a ello, persiste “la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad, y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor. El monstruo fantástico es siempre una anomalía” (p.36). La conformación contemporánea<sup>28</sup> del monstruo en el relato es la de una criatura aparentemente inofensiva, con rasgos infantiles; no obstante, a ello se suman rasgos insólitos como la forma de sus dientes y la rapidez de sus movimientos, aspecto que es posible vincular también con la fuerza de los golpes en la puerta en la primera noche que se narra en el texto. En este texto, la idea de la monstruosidad aparece en un primer momento como un elemento (el sonido) que se incrementa progresivamente y avanza hacia la configuración del cuerpo (el monstruo) y

---

<sup>28</sup> Al igual que la categoría de lo fantástico muta en función de los momentos históricos y los horizontes culturales de quienes lo desarrollan, la noción del monstruo también se modifica. El monstruo contemporáneo conserva su característica esencial, que radica en existir como criaturas más allá de la norma “a diferencia de las representaciones clásicas, que exacerbaron la deformidad y fealdad” (Roas, 2019, p. 36).

termina por invadir los espacios (la casa) hasta destruir violentamente a las protagonistas. La lectura de lo fantástico feminista señala en “El patio del vecino” una crítica que apunta no sólo a la violencia de género en el aspecto emocional, sino a la ejercida sobre el cuerpo femenino en su expresión máxima: la muerte. Una vez que volvemos a la diégesis, Paula intenta convencerse de que la sombra que vio es su gata y atribuye su percepción a la inmersión en la vigilia: “estoy medio dormida y creo estar viendo duendes enanos, qué tarada” (Enriquez, 2016, p. 138); el relato establece una ruta narrativa cercana a la inestabilidad de la protagonista, justificada por eventos detonantes del estrés: la mudanza, la pérdida de su empleo y la muerte de su padre; no obstante, pronto descubre que sus visiones eran certeras. Sin más intenciones que las de espiar el patio del vecino en busca del gato que había visto hacía un par de días. Paula se asoma por el agujero del alambrado y logra distinguir un cuerpo desconocido:

[vio] Una pierna de niño, desnuda, con una cadena atada al tobillo. Paula respiró hondo y se estiró un poco más, casi a punto de caer de la terraza. Era una pierna, sin duda, y ahora podía ver parte del torso y confirmar que era un chico, no una persona mayor; un chico muy delgado y completamente desnudo; alcanzaba a verle los genitales. La piel estaba sucia, gris de mugre (Enriquez, 2016, p. 139).

Las condiciones en que se encuentra la criatura vinculan su existencia con lo abyecto, que para Julia Kristeva implica “el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante” (2004, p. 8). Esa familiaridad a la que se refiere Kristeva, se traduce en la cercanía que Paula tuvo con los casos espeluznantes de infancias destruidas mientras trabajó como asistente social, semejantes al chico que vio desde su techo: niños que viven

encadenados<sup>29</sup> o amarrados a una cama; imposibilitados para reinsertarse en la sociedad que los desampara. El monstruo de “El patio del vecino” adquiere un carácter ambivalente; por un lado, se trata de un ser cuya fuerza y velocidad pueden ser descomunales; por otro, su cuerpo muestra los signos de la humillación y la tortura: son estos últimos rasgos los que convencen a la protagonista de rescatarlo. La nostalgia por recuperar el pasado amoroso lleva a Paula a contarle a Miguel todo lo sucedido para emprender juntos una labor de rescate, pero una vez que ambos se asoman al patio del vecino, el chico no aparece. Al no recibir una prueba que valide el relato de Paula, Miguel reacciona violentamente y reitera su juicio sobre la salud mental de Paula:

–Estás loca –dijo, y bajó.

En la cocina, arrojó un vaso contra la pared, y cuando Paula entró, la recibió una llamarada de agudos vidrios.

–¡No te das cuenta –gritaba él–, no te das cuenta de que alucinás! Mirá que va a haber un chico atado en el patio. Es reobvio. No te das cuenta de que es por lo de tu trabajo, estás obsesionada (Enriquez, 2016, p. 141).

Miguel desacredita el relato de Paula haciéndole creer que está perdiendo la cordura y, sin embargo, quien reacciona de forma violenta y desproporcionada en la discusión es él, llegando incluso a poner en riesgo la seguridad de Paula al estrellar el vaso de cristal. A partir de esta discusión, el cuento ofrece una retrospectiva acerca de las labores de Paula como asistente social, donde conoció infancias sumidas en la miseria, niños adictos que se prostituían o bien, chicos animalizados sin posibilidad de readaptación; esta serie de

---

<sup>29</sup> La crítica hacia la deshumanización y la tortura que se realizó en el territorio bonaerense durante los periodos dictatoriales son una constante en la literatura de Mariana Enriquez. De manera específica, la narradora muestra interés en los efectos que la violencia tuvo sobre las infancias a raíz del abandono social, difuminando desde su escritura la idea de la infancia como una edad inocente, pacífica, edénica, ejemplo de ellos son relatos como “Chicos que vuelven”, “Los años intoxicados”, e incluso *Nuestra parte de noche*.

recuerdos abona a la ambigüedad en el relato. También se revela el motivo por el cual Paula asegura que Miguel la desprecia: un momento de distracción que provocó un accidente con una niña:

Él la trataba como la loca que nunca había sido porque nunca le había perdonado que abandonara a esa nena [...] Ya no la deseaba porque había visto un lado demasiado oscuro. No quería tener sexo con ella, no quería tener hijos con ella. Paula había pasado de ser una santa –la trabajadora social, tan maternal y abnegada– a ser una empleada pública sádica y cruel que dejaba a los chicos tirados mientras se emborrachaba (Enriquez, 2016, p.147).

En estos fragmentos del cuento se puede distinguir el componente crítico elaborado desde el pensamiento feminista de estudiosas como Mari Luz Esteban, Isabel Castro o Begoña Marugán a propósito del trabajo de cuidados, en el que se ha adjudicado el trabajo, reproductivo<sup>30</sup> y las prácticas de cuidados a las mujeres (Marugán). Al contrariar el estereotipo que encasilla a las mujeres como cuidadoras naturales<sup>31</sup>, cuya virtud reside en la crianza afectiva (recordemos la noción del *ángel del hogar* o la *Sofía* de Rousseau), el valor que Paula tiene para Miguel se anula. La relación afectiva, el espacio que socialmente es categorizado como un sitio seguro se invierte, transformándose en un territorio de constante desprecio y desacreditación. Pese a que ella está consciente de que el trasfondo del escenario que provocó su despido fue el cansancio extenuante que la sobrepasaba como cuidadora, la culpa se torna absoluta, y es aquí donde germina el conflicto interno que la

---

<sup>30</sup> El trabajo reproductivo hace referencia al trabajo destinado a satisfacer las necesidades de la familia. A pesar de constituir una dimensión necesaria para la reproducción de la sociedad, su desarrollo ha quedado históricamente circunscrito al marco privado, primordialmente a la esfera doméstica. El escenario fundamental para su desarrollo es el hogar, pero su espacio físico y simbólico no se reduce exclusivamente a este ámbito, e incluye actividades de gestión, relación, mantenimiento y cuidado. (Larrañaga, Arregui, & Arpal, 2004)

<sup>31</sup> La división sexual del trabajo ha establecido un modelo familiar en el que se ha asignado a las mujeres las tareas relacionadas con la reproducción y la asistencia hacia las demás personas. De manera histórica las mujeres han asumido el rol de cuidadoras, mismo que ha sido legitimado por las estructuras psicosociales.



llevará a intentar redimirse. Paula está convencida de que no hay punto de retorno en la ruptura con Miguel, la idea de que rescatando al chico como pareja podría volver a unirlos se elimina, pese a esto, ella buscará su reivindicación: “Bien. Lo que había entre ellos se había terminado entonces. Pero ella todavía podía hacer algo. Podía salvar al chico encadenado. Iba a salvarlo” (Enriquez, 2016, p. 147); esta afirmación se vincula con lo anteriormente expuesto a propósito de la maternidad; según Miguel, Paula podía redimirse siendo madre; según la propia protagonista, su redención llegaría salvando al chico. Esto la lleva a tomar una decisión demencial: entrar a la casa y rescatarlo. Akravoba ha señalado la problematización de la subjetividad y percepción de la identidad como uno de los rasgos esenciales de lo fantástico en la escritura de mujeres (2014, p. 769); en el caso de la protagonista de “El patio del vecino”, la problematización de su identidad ocurre desde que se separa de los valores femeninos estereotipados. El desprecio que percibe de los otros, pero sobre todo el que gesta sobre sí misma se convierte en el móvil para aceptar riesgos inimaginables que la llevarán a su destrucción. Paula brinca al patio contiguo; el desplazamiento de la protagonista a la casa vecina, un territorio desconocido, implica su tránsito al espacio fantástico. El marco de la legalidad se quiebra y el espacio ajeno será descrito en oposición a la casa que habita, caracterizada por su amplitud y por la luz natural que la ilumina:

Entró en la cocina, que estaba bastante oscura [...] la casa no tenía electricidad. Tuvo miedo. La cocina apestaba. La adrenalina le había impedido recibir el impacto total del olor, que era atroz [...] abrió la alacena y el olor le llenó los ojos, la hizo lagrimear y la garganta se le cargó de líquido amargo; tuvo que hacer un gran esfuerzo para no vomitar, mientras su estómago se agitaba desesperado. No veía bien, pero no hacía falta: las alacenas estaban llenas de carne (Enriquez, 2016, p. 148).

La dicotomía entre lo posible y lo imposible se acentúa a partir de que la protagonista ingresa a la casa vecina, que en el relato representa lo que Andrea Castro denomina como *umbral* “una zona fronteriza, es el espacio en el cual entran en contacto y coexisten órdenes incompatibles” (2020, p. 261). La distinción entre ambos órdenes se marca mediante la oposición de las isotopías para describir los espacios: mientras que de la casa de Paula se habla de la luz que ilumina los espacios, la casa del vecino se encuentra en penumbras: la luz es la manifestación de la virtud, la moral y el intelecto, caso contrario al símbolo de la oscuridad que corresponde al caos (Cirlot, 2020, p. 344), al principio del mal; “todo lo maléfico o de mal augurio se arroja a la sombra y la noche”, apunta Chevalier (2009, p. 666). Al despliegue simbólico que contiene la isotopía luz-oscuridad, conviene agregar la categoría de la que habla Rosalba Campra (2018), el *acá/ allá*, se refleja con claridad en la construcción del espacio en “El patio del vecino”: La casa de Paula representa *el acá*, es un espacio luminoso donde la vida crece en las plantas verdes y sanas, cada uno de los objetos se encuentra dispuesto en orden; la casa del vecino es *el allá*, se trata de un sitio oscuro, repugnante, el olor a putrefacción es la descomposición de la vida, las plantas están secas, el orden de las cosas se encuentra invertido: la carne se descompone dentro de las alacenas.

El olor de la carne putrefacta, que provoca el asco en la protagonista, es el parteaguas para distinguir lo abyecto en el texto, conformado a partir de las reacciones en el cuerpo Paula “El asco es la forma primordial de reacción humana a lo abyecto, de aquello que nos remite a lo pútrido de la muerte, al no ser y a la falta de humanidad (Figari, 2009, p. 133); la idea de lo pútrido y deshumanizado en los objetos comenzará como un antecedente que pronto se materializará en el sujeto monstruoso. Las anomalías

relacionadas con el espacio, el olor a carne descompuesta y la disposición de los objetos provocan que el cuerpo de la protagonista reaccione de manera turbulenta. Enriquez elabora un relato sobre la encarnación del miedo a partir de lo percibido a través de los sentidos de Paula: la oscuridad que nubla su vista, el olor que inunda sus ojos y le provoca los reflejos del vómito desde su estómago hasta la garganta.

Mientras Paula recorre la casa, aparecen otros elementos que generan extrañeza “las paredes estaban escritas [...] No podía distinguir oraciones coherentes” (Enriquez, 2016, p. 149); la ambigüedad y la falta de coherencia en las palabras escritas sobre las paredes abonan a la ambigüedad y a la naturaleza inaprensible de la criatura; por otro lado, la construcción del espacio fantástico se logra a través de la atmósfera, donde la somatización del miedo es un elemento fundamental: “sintió que la transpiración le corría por la espalda y que el dolor de cabeza se hacía fuerte y tuvo miedo de desmayarse en esa casa horrible” (p.149). La disposición de esta casa obedece a los intereses del dueño, el hombre con quien aparentemente vive el chico encadenado. Patricia García se refiere a la dimensión espacial dentro de la literatura fantástica como un elemento que “se yuxtapone y se fragmenta, como la identidad de sus habitantes, es elástico [...] perfora el modelo de realidad estable positivista” (2013, p. 115); de esta forma, una vez que Paula cruza el umbral, se adentra en el dominio de lo fantástico, determinado por la abyección que la carne putrefacta y su olor despiden. La casa se configura en consonancia con quien la habita, el monstruo (del que aún no se tiene una imagen nítida y completa) se nutre por los rasgos del espacio: ambos, ser y casa, se complementan y se atribuyen de forma recíproca.

Hasta este momento del relato, la construcción del monstruo se percibe en una doble exposición, pues la casa, ese espacio pútrido que remite a la muerte y funciona como un todo con sus habitantes, alberga dos personalidades monstruosas: el dueño de la casa y la criatura desconocida. Aún así, Paula intenta interpretar un rol de heroína rescatando al chico, por lo que continúa revisando la casa, pese a que se dice a sí misma que es un error haber entrado. Después de atravesar el vestíbulo y dos habitaciones, el siguiente espacio al que entra es una biblioteca con puertas de cristal, un sitio que, como símbolo del conocimiento y del orden intelectual, interpela al caos que se extiende a lo largo de la casa: la carne pútrida en la alacena, los escritos en las paredes. La narración en cuanto a los libros continúa con motivos alusivos a lo repugnante, a lo dispuesto de manera desordenada: “El primero que hojeó no tenía marcas de ningún tipo, pero el segundo sí: era de anatomía, y en las páginas que describen el aparato reproductor femenino alguien había dibujado con birome verde una pija enorme, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia” (Enriquez, 2016, p.150). La construcción de un espacio macabro traduce en el cuerpo de Paula los efectos del miedo; la oscuridad y el olor fétido, el empapelado, los indicios en las láminas que sugieren violencia sexual de manera específica sobre el cuerpo femenino provocan en la protagonista un asco y un estado de perplejidad que sólo se interrumpe cuando se escucha que alguien entra en la casa; acto seguido Paula escapa a su casa por la misma rendija que le dio acceso. Piensa en Miguel y lo llama sin éxito, la tensión incrementa cuando, desde la habitación contigua escucha gritar a su gata. Apenas

hacia el final del cuento conocemos por completo las características de chico encadenado, a quien Paula encuentra sentado sobre la cama, sosteniendo a Eli:

Tenía los ojos glaucos atravesados de capilares rojos y los párpados grises y grasientos, como sardinas. Apestaba, también. Su olor llenaba la habitación. Estaba pelado y tan flaco que era increíble que viviera. Acariciaba a la gata brutal, ciegamente, con una mano demasiado grande para su cuerpo (Enriquez, 2016, p. 152).

La figuración de lo abyecto termina por conformarse en el cuerpo del monstruo no solo a través de los rasgos fisiológicos, también del olor, que aparece como un elemento que arrastra lo monstruoso de la casa y se instala ante los ojos de la protagonista. El olor funciona como uno de los elementos cuya acción desestabilizadora es de las más potentes: lo repugnante [...] nos sitúa en el campo del asco, de aquello que nos remite a lo pútrido de la muerte, al no ser, a la falta de humanidad” (Figari, 2009, p. 134). Así, la criatura se aparta paulatinamente de los rasgos que lo reconocen dentro de lo humano, se infiere su naturaleza fantástica sin descartar la intervención humana sobre su cuerpo: los rasgos que denotan el maltrato y la tortura. El olor de este monstruo inunda el espacio de Paula: el miedo es trasladado al lugar seguro, la casa luminosa de la protagonista. Ahora el chico tiene a Eli; Enriquez ha preparado a sus lectores para sentir empatía por ella: más que ser un animal es la compañera de Paula, a quien ella profesa más amor que a Miguel, y por esta razón decide enfrentarse a la criatura:

—¡Soltala! —gritó Paula.

Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho (Enriquez, 2016, p. 152).

A la putrefacción de sus miembros, signo de los límites del cuerpo monstruoso como un ser viviente (Kristeva), se suma uno de los rasgos característicos de la animalización y la bestialidad en el cuerpo de la criatura: la dentadura a modo de colmillos interminable, piezas agudas que una vez más demarcan la naturaleza de la criatura alejada de lo humano y cercana a lo monstruoso. Al respecto, apunta Figari:

La otra asociación de la repugnancia refiere a lo animal en lo humano [...] entre la animalidad y la deformidad surge lo monstruoso. La monstruosidad impacta desde lo otro no natural, cuasi animal y absolutamente deforme. Lo monstruoso y lo animal no solo desagrada, huele mal, asquea, sino que nuevamente atemoriza. Lo animal es incivilización, el fin de la sociedad. Allí donde se acaba mi seguridad ontológica en términos de que vivimos en un mismo mundo [...]. La consideración de animalidad anula el carácter humano y habilita para todo acto no solo de agresión y violencia, sino también de exterminio (2008, p. 361).

De este modo, culmina la construcción de la criatura en que conviven lo monstruoso y lo abyecto, que inicia a partir del ruido provocado por la fuerza descomunal de los golpes en la puerta y, finalmente, se encarna frente a la protagonista femenina para ejecutar su destrucción violenta. A la atmósfera macabra, construida a partir del espacio, de la disposición de los objetos y de las percepciones a través de los sentidos, se suma la inclusión de un agente que transita entre los límites de la irrealidad: un monstruo cuyo cuerpo ha sido manipulado y vejado mediante procedimientos violentos: tanto la cadena como la dentadura son pruebas de ello. La criatura devora a la gata con los dientes que han devenido en colmillos. La reacción de Paula, que además de estar atónita sólo atina a preguntar “¿qué sos?” (Enriquez, 2016, p. 153) evidencia la incomprensión ante la naturaleza del ser que tiene frente a ella. Se trata de una clase de monstruo cuya fisionomía

antropomorfa nos recuerda a criaturas como la confeccionada por Víctor Frankenstein o el Gólem, criaturas que pertenecen al ámbito sobrenatural, pero que han sido intervenidas por las manos humanas “se los habían limado, tenían forma triangular” (p. 152), piensa la narradora. La animalización de la que hablábamos con anterioridad anula el carácter humano de la criatura, hecho que habilita sobre éste los actos de violencia: en primera instancia, es la criatura quien recibe un tratamiento violento (los signos de su cuerpo lo comprueban); posteriormente, será él quien replique la violencia de forma exponencial.

Por otra parte, este relato problematiza la cuestión del lenguaje y el entendimiento en el monstruo, pues la criatura no responde la interrogante de Paula, la narración apunta:

Pero el chico no la entendía. Se levantó con sus piernas de puros huesos, el sexo desproporcionadamente grande, la cara cubierta por la sangre, las tripas y los sedosos pelos negros de Eli. Pareció buscar algo sobre la cama; cuando lo encontró, lo levantó hacia la luz del techo, como para que Paula viera el objeto con claridad. Eran las llaves de la puerta. El chico las hizo tintinear y se rió y su risa vino acompañada por un eructo sanguinolento (Enriquez, 2016, p. 153).

La narración señala que la criatura no comprende la pregunta de Paula a propósito de su identidad; no obstante, lo ocurrido a continuación evidencia que el chico es capaz de dimensionar los efectos de su presencia, además de comprender con claridad la función de los objetos: las llaves, la imposibilidad de huir. Se trata de una criatura inteligente, pues su maldad no se reduce a la destrucción de lo que encuentra a su paso, sino que es capaz de anticiparse a las acciones de su víctima. El monstruo se reafirma como un ser “más allá del lenguaje y la representación, un ser que trasciende/ transgrede los límites de nuestro conocimiento” (Roas, 2019, p. 33); la amenaza no es sólo física, sino cognitiva, prueba de ello es la trampa en la que cae Paula al acudir cuando escucha los gritos de Eli, sin imaginar

que la criatura tiene una estrategia que le impedirá salir. El texto complementa la apariencia física de la criatura: enfatiza su aspecto descarnado; paradójicamente, señala el tamaño de los genitales, hecho que pudiera interpretarse como una alusión a la violencia sexual, en consonancia con las imágenes lascivas en el aparato reproductor femenino que Paula vio en los libros de la casa. Una de las personajes femeninas, Eli, ha muerto a manos del monstruo. La pregunta “¿qué sos?” abre un espectro de posibilidades para desentrañar la identidad del monstruo: el *Diccionario Folklórico Argentino* (Coluccio, 2006, p. 106) habla de la *chancha encadenada*, una aparición común por las noches; la palabra chancha es usada también para describir a alguien muy sucio, la incorporación de estos motivos podría estar tanto en las cadenas como en la suciedad de la criatura y la inmundicia de las alacenas. ¿Quién mantiene al chico encadenado? Pareciera que su cuerpo fue deformado por una influencia sobrenatural<sup>32</sup>, pero a la par, parece estar sujeto a los designios de otro (el vecino). Lo monstruoso está encarnado en esta criatura, que tiene un dominio total de su víctima. Lo último que el relato nos ofrece es la certeza de que, en efecto, no se trata de una alucinación de Paula, es un evento que sucede en esta realidad: “Paula quiso correr, pero, como en las pesadillas, le pesaban las piernas, el cuerpo se negaba a darse vuelta, algo la mantenía clavada en la puerta de la habitación. Pero no estaba soñando. En los sueños no se siente dolor” (Enriquez, 2016, p. 153).

---

<sup>32</sup> En este relato, Mariana Enriquez elabora una caracterización sobre un monstruo que nos recuerda a personajes similares en otras de sus obras: los niños que son entrenados para convertirse en médiums en *Nuestra parte de noche* son un ejemplo de ello, la manipulación del cuerpo, que percibimos en la modificación de la dentadura, se combina con las cualidades extranormales en la criatura encadenada, como su velocidad, la delgadez de su anatomía desproporcionada y perturbadora, su capacidad de supervivencia pese a las condiciones de putrefacción en que se encuentran algunas partes de su cuerpo.



En algunos cuentos pertenecientes a la tradición fantástica, la locura funciona como el eje que articula el relato fantástico, pues, solo de esta forma se puede acceder a otro tipo de representaciones del mundo. En el caso de “El patio del vecino”, el tema de la salud mental se inserta en el relato como un elemento que permite evidenciar las violencias emocionales que se gestan al interior de una pareja: la actitud de Miguel refleja comportamientos catalogados en distintos niveles de esta clase de violencia, como el *mansplaining*, pues constantemente descalifica la experiencia de Paula y supone que sus recomendaciones son válidas para hacer frente a un diagnóstico médico. Dentro del mismo orden de ideas, Miguel ejerce *gaslighting* al intentar manipular la percepción de la realidad de Paula, haciéndole creer que está loca y negando los hechos que ella le relata. Aunque se trata de acciones sutiles, Enriquez elabora un esbozo del infierno doméstico a partir de las emociones que escalan de la violencia psicológica a la física, (cuando Miguel le arroja un vaso de cristal a la protagonista), y cuyos efectos más letales decantan una vez que el monstruo fantástico invade su casa y extermina a las protagonistas, representantes del mundo femenino en el relato.

### **3.2 Las cosas que perdimos en el fuego**

El problema de la violencia que las mujeres experimentan desde distintos ángulos es un tema que Mariana Enriquez reescribe en diferentes formas y con propósitos diversos. Si

bien, páginas atrás describí la violencia emocional como uno de los conflictos que pueden desarrollarse al interior de una relación sexoafectiva, es un hecho que esta clase de violencia puede escalar de manera vertiginosa hacia las agresiones físicas. Esta parte de mi investigación está dedicada a “Las cosas que perdimos en el fuego”, texto que refleja de manera puntual la forma en que las mujeres son violentadas por sus parejas por razones que obedecen a conductas generadas por un sistema de dominio heteropatriarcal, gestado en lo que anteriormente hemos definido como *amor romántico*.

La lectura que propongo para este relato, desde la perspectiva de lo fantástico feminista, se enfoca en la subversión femenina que ocurre desde la reelaboración de un motivo del fantástico clásico: el aquelarre, como una vía hacia la construcción de la identidad abyecta en las mujeres del cuento, hasta transformarlas en cuerpos monstruosos. A lo largo de mi análisis, se expone una ruta problematizada desde una perspectiva feminista la noción del cuerpo femenino cosificado y la violencia que se ejerce sobre él hasta que logra sublevarse e instaurar un orden distinto. En *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*, María G. Akrabova apunta la pertinencia de los modelos conceptuales feministas en los análisis realizados desde la propuesta de esta investigación: ambas herramientas “comparten sus preocupaciones centrales sobre los mecanismos de la construcción de la identidad” (2014, p. 3310). Para las mujeres de “Las cosas que perdimos en el fuego”, reinventar su identidad es una cuestión de supervivencia, hecho que las llevará a recrear escenarios emparentados con lo fantástico para modificar su cuerpo y transformarse en otras. Es necesario puntualizar que esta propuesta de lectura está

basada en lo que académicos como Omar Nieto han definido como fantástico posmoderno, caracterizado por relativizar “los valores binarios de realidad/irrealidad para causar un efecto de extrañeza, fundado en cuatro rasgos esenciales: lo lúdico, la hibridación, el simulacro y el homenaje” (2015, p.255-236).

“Las cosas que perdimos en el fuego” inicia con la presentación de una de los personajes medulares del cuento: la chica del subte, y con un cuestionamiento sobre su papel en las hogueras que se desataron en la ciudad. Los primeros párrafos relatan la forma en que esta mujer sube al subterráneo para pedir dinero, una vez que se ha recuperado después de ser desfigurada por su exesposo, quien le prendió fuego en el rostro al sospechar que estaba siendo engañado. La narración se centra en el cuerpo deformado:

Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa 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 (Enriquez, 2016, p. 185).

La descripción del rostro de la chica, que señala la pérdida de uno de sus órganos, la necrosis y el desprendimiento de su dermis que provoca una disposición anómala en sus facciones configuran un cuerpo anómalo, grotesco. La diferencia corporal significa en numerosas ocasiones exclusión social: la vida obtiene un carácter residual, pues los cuerpos mancillados son despojados de toda humanidad y, por consiguiente, de protección. La construcción de un orden normativo en el cuerpo ha logrado que la cultura demarque los límites entre lo que considera humano en contraposición a lo que no lo es: lo monstruoso.

La chica del subterráneo es la primera mujer-monstruo en el relato, ha sufrido la desfiguración a causa del fuego, contra su voluntad, y esto la conduce a una suerte de exilio social. Será más adelante, cuando exista todo grupo de mujeres monstruo, que todas ellas se reinsertarán al espacio público, pero desde sus propias condiciones.

La chica del subterráneo “pedía para sus gastos, para el alquiler, la comida- nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla” (p.186); la deformación corporal la había expulsado de toda industria; en una sociedad capitalista regida por el consumo de los cuerpos, todo aquel que salga del estándar es desplazado. Cada vez que la chica subía a los trenes nombraba a su agresor y los motivos que lo llevaron a cometer el crimen:

Llevaba tres años casada con él. No tenían hijos. 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. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor.

Pozzi dijo que se había quemado sola

–Y le creyeron –sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil–. Hasta mi papá le creyó (Enriquez, 2016, p. 186).

A partir de estas líneas, aparece una de las premisas que motivan la violencia de los hombres hacia sus parejas: la certeza de la posesión sobre sus cuerpos, que, de no pertenecer a su “dueño legítimo”, no debe pertenecer a otro. La estructura de un mundo androcéntrico distingue las relaciones sexoafectivas entre hombres y mujeres marcadas por el dominio masculino. Marcela Lagarde (2000) habla de la génesis de este dominio a partir de la socialización y los mandatos de género: el varón es definido como un *ser-para-sí*, cuyas características son las de un ser racional, autosuficiente, controlador y resolutivo;

mientras que para la mujer el mandato consiste en *ser-para-otro*, siendo su papel central es el de cuidadora y su valía se define mediante su capacidad de entrega, renunciando a sus propias necesidades para satisfacer a las de otros; de esta forma, las mujeres solo existen en plenitud cuando pertenecen a alguien más. A través de estos mandatos se configura la idea del amor romántico, donde el hombre asume su mandato de género y salva, domina y recibe: mientras que de las mujeres se espera que den, ofrezcan su vida, sean para otro y se deban a ese otro, estableciendo una relación de obediencia. Cuando una mujer transgrede este orden de cosas, la violencia estalla porque dentro del dominio que los hombres establecen sobre sus parejas, se incluye la asimilación de un proceso de cosificación hacia ellas. Gemma Sáez, Inmaculada Valor-Segura y Francisca Expósito en “Is Empowerment or Women’s Subjugation? Experiences of Interpersonal Sexual Objectification” señalan el proceso de cosificación como la reducción de las mujeres a la calidad de objeto, sujeto a la pertenencia del otro y, en la mayoría de las ocasiones, a la valoración de ellas exclusivamente por sus funciones sexuales (2018, p. 2).

El comportamiento del agresor de la chica del subte está fundado en la cosificación y la posesión extrapolada de su pareja: al percibir que la chica escapa de su control, decide quemar su cuerpo, con la certeza de la construcción social patriarcal no permitirá el acceso inmediato de su esposa a la justicia. Estas aseveraciones se confirman cuando Pozzi señala a la chica como la propia autora de su desgracia: “La credibilidad es una herramienta fundamental de supervivencia” (Solnit, 2017, p. 27), dice Rebeca Solnit a propósito de la forma en que el discurso de las mujeres es tomado en serio en la esfera de lo público. En el caso de la chica del tren, la narración hace énfasis en cómo las palabras del esposo obtienen

validez por más absurdas que parezcan. La alusión al padre, que acepta sin chistar la versión del agresor, funciona como una referencia al pacto patriarcal, concesión de la que ya hemos hablado con anterioridad. El escenario de la chica del subte, que con su rostro monstruoso pide dinero al tiempo que evidencia a su esposo, es presenciado por Silvina y su madre, quienes son testigos de la repugnancia que despierta la chica del subte y de las reacciones de asco de los hombres que presencian el performance en los trenes.

En la segunda parte del cuento, se reitera la aparición de las hogueras como fenómenos que surgen como respuesta a las agresiones contra las mujeres: “Por eso, cuando las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó [...] Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía qué decir ni cómo detenerlas” (Enriquez, 2016, p. 189).

En esta sección, la narración gira en torno a Lucila, una mujer hermosa que trabaja como modelo y cuya fama se incrementa cuando comienza a salir con un jugador de fútbol. Durante una pelea, el futbolista quema el cuerpo de Lucila hasta provocarle la muerte:

El drama llegó una madrugada cuando sacaron a Lucila en camilla del departamento que compartía con Mario Ponte: tenía el 70 % del cuerpo quemado y dijeron que no iba a sobrevivir. Sobrevivió una semana. Igual que a la chica del subte, le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo –ella estaba en la cama– y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subte, que había sido ella (Enriquez, 2016, p. 188).

La mecánica es la misma: la pareja de Lucila quema su cuerpo a raíz de una pelea. Se enfatiza la vulnerabilidad del cuerpo desnudo, los efectos del fuego que carboniza más de la mitad de su anatomía y, nuevamente, se culpabiliza a la víctima del acto hasta descubrir al autor del crimen. Esta práctica se generaliza: “Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces, como Ponte (por lo demás el

héroe de muchos)<sup>33</sup>, pero también con ácido” (Enriquez, 2016, p.190), hasta que un grupo de mujeres decide movilizarse cuando reciben una noticia escalofriante: un hombre se suicida, pero antes decide prender fuego a su esposa y a su hija, una niña pequeña. Las mujeres se reúnen en el hospital, incluidas Silvina y su madre; Mariana Enriquez plantea un escenario en el que el concepto de sororidad elaborado por Marcela Lagarde se ejemplifica: “busca la modificación de la relación entre las mujeres, la posibilidad de eliminar la idea de enemistad histórica entre ellas y la lucha contra los fenómenos de opresión” (1998, p. 16). Lagarde señala la necesidad de que entre las mujeres se creen intereses comunes con base en las necesidades, carencias y daños para, de esta forma, empoderar a las mujeres y terminar con el mundo patriarcal, el dominio de lo masculino y de las instituciones que reproducen dicho orden (DGFI 2014), esto se verá reflejado no solo en esta sección del cuento, sino páginas adelante, donde las mujeres crean el colectivo de las Mujeres Ardientes. Durante la mencionada reunión, la chica del subterráneo se presenta y, frente las cámaras reunidas para cubrir la protesta de las mujeres ante la violencia que están sufriendo, declara: “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, 2016, p. 190). La advertencia de la chica de los trenes contiene una de las líneas de lectura esenciales para el cuento: la concepción de la belleza y su relación con la violencia. En la actualidad, el concepto de belleza en el cuerpo de las mujeres está asociado

---

<sup>33</sup> Esta observación es notable, pues señala el hecho de que, pese al comportamiento violento y las acciones feminicidas del futbolista, su papel como héroe persiste en la sociedad al sobresalir en su desempeño deportivo. Dentro de una sociedad que se rige por los valores del heteropatriarcado, es válido descartar las acciones cometidas en lo privado de lo que sucede en el espacio público. Terminar con la vida de una mujer en el ámbito doméstico no perjudica la visión del héroe que es alimentada por otros aspectos al perfil de un hombre.

con una figura esbelta y joven; además, las mujeres bellas deben poseer “piel tersa, ojos grandes, nariz pequeña y respingada, boca grande y labios gruesos, senos firmes, simétricos y sólidos, vientre liso, pelo largo, piernas largas” (Pérez y Romero, 2010, p. 378). Respecto al rostro, su tez debe estar limpia, es decir, libre de imperfecciones o cicatrices, con los pómulos pronunciados (Buitrago, 2017, p. 30); esta serán las cualidades del cuerpo bello que la autora argentina cuestiona e invierte, a partir de las afirmaciones de la chica del subterráneo. Para el colectivo de mujeres que protagoniza “Las cosas que perdimos en el fuego” la idea de una belleza nueva implica descentrarse de la noción prototípica de la belleza para fomentar su seguridad y supervivencia. La belleza nueva, transgredida por el fuego, garantiza a las mujeres un espacio en que dejan de ser sujetos deseables y, por tanto, consumibles para el otro.

Una vez que las mujeres han presenciado la atrocidad de hechos como lo ocurrido con Lucila, Lorena Pérez y su hija, e incluso otra mujer que fue atacada con ácido y arrojada sobre la ruta, las mujeres crean un colectivo denominado Mujeres Ardientes, donde organizan quemas controladas en las que desfiguran sus rostros anulando así uno de los aspectos que las vuelve vulnerables: su belleza. El relato aún no ahonda en la mecánica de estas hogueras, pero sí adelanta la incredulidad de las autoridades ante estos eventos: quienes investigan los hechos reiteran el escepticismo que tienen ante la veracidad de las hogueras. Los medios de comunicación hablan de las quemas como eventos relacionados con actos de suicidio o con prácticas que “solo ocurren en los países árabes” (Enriquez, 2016, p. 191). Estas declaraciones son escuchadas por María Helena, quien en diálogo con



Silvina señala “Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016, p. 192) María Helena aparece como un nuevo personaje que se dedica a dirigir un hospital clandestino para quienes, de manera voluntaria, deciden celebrar una hoguera. El carácter de lo clandestino para los espacios en que las mujeres pueden decidir sobre sus propios cuerpos es una constante en la literatura de Mariana Enriquez, estos sitios aparecen como una crítica a los espacios públicos regidos por una normatividad que no incluye las singularidades que las mujeres experimentan en su cotidianidad: ellas se ven en la necesidad de crear espacios clandestinos para ejercer su derecho a la libre elección. Pese a que hace ya un año de las primeras hogueras organizadas por las Mujeres Ardientes, la información que circula sobre ellas es confusa y mal difundida, pues a la par de los feminicidios y la violencia doméstica, aparecen mujeres con el rostro quemado sin más explicación que la voluntad: “Les decimos que nos quemamos porque queremos y no nos creen” (Enriquez, 2016, p. 192), dice Silvina. La manipulación del cuerpo propio se convierte en un acto político; no obstante, al no ser reconocido en el espacio público, el mensaje que implican las quemadas no llega a la población. Silvina propone filmar una de las quemadas con el consentimiento de la chica que protagonizara el ritual: tiene la certeza de que exponer una de las ceremonias implica mostrar a la sociedad la autonomía que ejercen sobre su cuerpo y la resistencia que han decidido oponer ante sus agresores. Las mujeres acuerdan hacer un video del ritual, Silvina se encarga de esa tarea:

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—. [...] Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente (Enriquez, 2016, p. 193).

En esta sección del cuento, Mariana Enriquez elabora una versión contemporánea del antiguo aquelarre en diálogo con las cazas de brujas ocurridas entre el siglo XV y XVII. El aquelarre, entendido como la reunión de las brujas que rodean la corporeización del fuego fatuo, proporciona la escena del acto voluntario de convivencia frente al fuego. Jean Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, presenta directrices simbólicas a propósito del fuego que dialogan entre ellas hasta complementarse: el fuego es un elemento “purificador y regenerador” que “revivifica los cuerpos, al pasarlos por el homo de la fragua”; esta idea se asocia además con el hermetismo occidental y de «el fuego que no quema» donde este elemento implica “ablución, purificación alquímica” (Chevalier, 2019, p. 512). El fuego es un componente esencial en los ritos iniciáticos de muerte y renacimiento, “el motor de la regeneración periódica. Ciertas cremaciones rituales tienen por origen la acepción del fuego en cuanto vehículo, o mensajero, del mundo de los vivos al de los muertos” (Chevalier, 2019, p. 513). De este modo, en el relato, el fuego se convierte en el elemento que funciona como un portal de acceso hacia el espacio fantástico, sumado a la figuración del aquelarre que celebran las brujas como arquetipo del monstruo femenino<sup>34</sup> por excelencia (Beteta, 2016, p. 163). Es necesario acotar que este texto se inscribe en una categoría fantástica contemporánea, donde la aparición del fenómeno sobrenatural, según afirma Rosalba Campra, deja de ser necesario, pues existen otros elementos que funcionan

---

<sup>34</sup> La caracterización de las brujas como monstruos obedece a su cercanía con la magia y el espectro de la sobrenatural. Aunque hacia 1287 el vocablo *bruxa* correspondía a los súcubos, años después el término fue usado para referirse a aquellas mujeres que, mediante la ejecución de un pacto satánico, adquirían poderes extraordinarios. Por otra parte, la literatura señala que las brujas son también manifestaciones de otros seres fantásticos, creados a partir de sus propias metamorfosis o bien, de sus creaciones (Callejo, 2006, p. 24).

como transgresiones al marco de la realidad diegética. A la par de Campa, David Roas sostiene la presencia de narraciones fantásticas cuya “dimensión transgresora va inevitablemente más allá de lo textual: su objetivo es siempre cuestionar los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar lo real” (2008, p.108). En el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego”, lo fantástico feminista se configura a partir del cuestionamiento del código que unifica los estándares de belleza en las mujeres, pero también su comportamiento y las acciones radicales que deciden tomar en la lucha por su supervivencia: la elección de la abyección mediante la violencia. La presencia del fantástico feminista en este texto provee de un escenario inédito que proporciona a las mujeres una posibilidad de agencia sobre sus acciones que, dentro de un marco cotidiano extratextual, resulta imposible. El evento fantástico sucede una vez que las mujeres atraviesan el fuego en un aquelarre contemporáneo y transforman su cuerpo no solo para sobrevivir, sino para despegarse del canon de belleza asignado a las mujeres por la cultura patriarcal.

El ritual inicia, la mujer se adentra en las llamas, la ceremonia incluye también una melodía que enfatiza el carácter fantástico del cuento: el fuego consume y acaba el cuerpo sin tocarlo. El paradigma de realidad constata la imposibilidad de supervivencia una vez que el cuerpo es consumido por las llamas:

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.» [...] 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 ... Ardíó apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo, dos mujeres

protegidas por amianto la sacaron de entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino (Enriquez, 2016, p. 194).

Este escenario, en el que las mujeres transitan por el fuego sin el destino de la muerte, nos permite acceder al espacio de lo fantástico. La ceremonia se celebra y esa misma noche, Silvina sube el video del ritual al internet, mismo que se viraliza al instante. Una vez que el video prueba que son las mujeres quienes ejecutan las quemas por voluntad propia, las autoridades se movilizan para intentar evitar cada una de las ceremonias, pues las hogueras representan una vía para desestabilizar el orden social:

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 (Enriquez, 2016, p. 194).

Una vez más, el motivo de la persecución a las brujas<sup>35</sup> aparece y se actualiza en el relato de Enriquez a partir de las mujeres que por decisión propia deciden manipular su cuerpo para volverlo distinto. Si el imaginario medieval construyó el paradigma de la mujer desobediente en el estereotipo de la bruja, este motivo se reelabora en el fantástico moderno donde la desobediencia implica la agencia sobre la propia corporalidad. En el capítulo anterior abundamos en la idea de la mujer como *un ser para otro* respecto a la regulación a la que sus cuerpos están sujetos en temas de natalidad; en “El patio del vecino” esta concepción se extiende al momento en que se espera que la protagonista sea reprendida por no ejercer los trabajos de cuidado que por “naturaleza” le corresponden. Esta misma idea

---

<sup>35</sup> Hacia 1932, el papa Juan XIII autorizó la persecución de la brujería mediante la publicación del *Super illius specula*. En 1484, durante el papado de Inocencio VIII, se establecieron los procesos eclesiásticos que asimilaban la brujería como una clase de herejía sujeta a ser perseguida por la Inquisición. Las mujeres acusadas de brujería estaban destinadas a consumirse en el fuego.

aparece de una forma radical en “Las cosas que perdimos en el fuego”, las mujeres se constituyen como seres para otros dentro de sus relaciones afectivas, pero también como objetos de consumo en las redes de trata. La agencia que las mujeres tienen sobre sus cuerpos es nula hasta el momento en que deciden revertir la violencia que sufren de manera controlada. Las autoridades persiguen a las mujeres y buscan los sitios en que las hogueras se realizan sin éxito, pues todas ellas se han organizado para que sus propósitos no se vean mermados. Los juegos de espejos con las antiguas brujas continúan: mientras las mujeres argentinas son perseguidas debido al ritual que funciona como una manifestación de su subversión, recordemos que hacia el siglo XVI, existía un artefacto llamado “brida de regaño”, una máscara de metal con una abrazadera de lengua que impedía a la mujer hablar. Hacia el siglo XIX, a las mujeres acusadas de brujería les cercenaban la lengua antes de ser quemadas en la hoguera (Michelet, 1862).

Pese a las restricciones que las autoridades acerca de la posesión de inflamables, las mujeres logran obtener lo necesario para dar continuidad a las hogueras clandestinas, “todo el mundo tiene un precio” (Enriquez, 2016, p. 195), señala la narradora, al ironizar la forma en que, si es posible que toneladas de drogas transiten por el país, con mayor razón los bidones de nafta: “Eso era todo lo necesario, porque las ramas para las hogueras estaban ahí, en cada lugar. Y el deseo las mujeres lo llevaban consigo” (Enriquez, 2016, p. 195). La frecuencia con que las ceremonias se realizan crece, pues de realizarse apenas dos al año, pronto se efectúan cada semana. El hecho de que la continuidad de las hogueras no se obstaculice y las autoridades apenas puedan localizar un hospital clandestino provoca que

el ojo público se interese por estos eventos. La chica del subterráneo, la primera en mostrar su rostro quemado y llevarlo al espacio público, es buscada por los medios de comunicación para dar entrevistas sobre las quemas que realizan las mujeres a sus compañeras:

Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego –y capaz que le pegan fuego al cliente también (Enriquez, 2016, p.195).

Párrafos atrás señalamos la idea de belleza que actualmente se ha extendido desde Europa hacia el continente americano; a propósito de las cualidades que son enlistadas como componentes de lo bello, las investigaciones sociales señalan la correspondencia de dichas características a los criterios mercantilistas que a los modelos asociados con la salud y el bienestar. El cuerpo se convierte en una mercancía, está vinculado al capitalismo y “es un factor clave de producción, reproducción y sostenimiento. Lo bello es tangible, es mercancía y objeto, mientras que la belleza, en este escenario, devino en discurso, en referente mudo, en una narrativa de lo deseable” (Murolo, 2009, p. 164). Para escapar a un sistema que ha mercantilizado el cuerpo femenino hacia espacios del horror como la trata, las mujeres deciden transgredir la idea del cuerpo bello e invertirla hacia lo monstruoso. Toda transgresión en las normas de un sistema social implica una exclusión, una expulsión del orden. En el caso de las Mujeres Ardientes, conscientes del papel que representa su cuerpo dentro de una sociedad que lo ha mercantilizado, deciden transgredir la forma de su cuerpo para excluirse del orden que las violenta y consume. Además, las palabras de la chica del subterráneo agregan otro componente que despoja a las mujeres de la

vulnerabilidad que las había acompañado durante años: la locura, que en este relato es leída como una cualidad emparentada a la valentía. Si las mujeres no tienen miedo de prender fuego a sus cuerpos, ¿por qué habrían de tenerlo para enfrentar a sus agresores arrojando el fuego contra ellos? A la par de las declaraciones de la chica del subterráneo, las mujeres que han transformado sus cuerpos empiezan a apropiarse del espacio público:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (Enriquez, 2016, p. 196).

Este fragmento ilustra la premisa principal del cuento: las mujeres, para resistir ante la violencia que se ejerce sobre ella, deben mutar, transitar por el espacio de lo fantástico hasta *abyectarse* y devenir en monstruas. Julia Kristeva ensaya el concepto de la abyección *Poderes de la perversión* señalándolo como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (2004, p. 11). La perturbación de la identidad ocurre mediante un proceso de abyección, de desterrar el cuerpo propio:

yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que "yo" pretendo presentarme [...] yo estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte. En este trayecto donde "yo" devengo [...] Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente (Kristeva, 2004, p. 12).

Lo abyecto reconoce las reglas y las desvía. En el sistema heteropatriarcal, la belleza es una condición necesaria para que una mujer pueda ser reconocida y valorada. En el trayecto de

lo abyecto las mujeres expulsan al rostro de su cuerpo, devienen, dan a luz a otro ser que son ellas al tiempo que ocurre su metamorfosis en otras; sus identidades se trastornan y se presenta dentro de los límites de su supervivencia: el paso por el fuego descompone su carne, el cuerpo que vive se pudre. Este proceso de abyección es la génesis de lo monstruoso en las mujeres de “Las cosas que perdimos en el fuego”; lo monstruoso es esa categoría simbólica y estética que transgrede el orden institucionalizado (Foucault, 1974). Quienes entran al espacio de lo monstruoso son expulsados de su categoría de individuo, son despojados de todas las cualidades que socialmente los volvían reconocibles, condenados a la segregación y al exilio como una suerte de castigo (Savater, 1986). Lo monstruoso, además, está asociado al miedo a la alteridad desconocida, hecho que alimenta el rechazo social a quienes forman parte de esta categoría: la metamorfosis de las mujeres en monstruos desestabiliza el orden social y personifica la subversión.

Así, las Mujeres Ardientes transgreden el ideal de belleza y, tras el proceso de abyección, se asumen como sujetos monstruosos. Al despojarse de su identidad primigenia se vuelven repulsivas, pero también garantizan su supervivencia, según lo ocurrido en la diégesis. Una vez que sobreviven a su paso por el fuego, deciden retomar sus actividades cotidianas, el estado de su cuerpo se asemeja al zombi, otra figura de lo fantástico que camina pese a la putrefacción de sus extremidades. La identidad de las mujeres, transformada a partir de la abyección desde el fuego, atraviesa cualidades de seres propios de la tradición fantástica, como las brujas, los monstruos y los zombis. Desde la nueva configuración de su identidad, las nuevas mujeres-monstruas retoman su vida y regresan a habitar los espacios públicos desde el disfrute que les proporciona la seguridad que les



brindan sus recién adquiridos rostros. A diferencia del monstruo de “El patio del vecino” que se configura a partir de las cualidades sobrenaturales, pero también de la abyección que produce la repugnancia de su cuerpo putrefacto, para las Mujeres Ardientes la abyección y la piel muerta sobre sus rostros representan una vía de escape, una ruptura con los ideales que deberían seguir y con los cuales dejan de estar sujetas. Desde la perspectiva de lo fantástico feminista, el “El patio del vecino” establece una denuncia ante la violencia que escala cuando el monstruo invade el espacio de Paula y Eli; en el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego”, además de proveer un escenario alternativo que propicia la agencialidad de las mujeres, la incorporación de lo abyecto y el cuerpo monstruoso resuelve una de las cuestiones más importantes para las mujeres a lo largo de la historia: su seguridad y supervivencia. Aunque ambos cuentos están atravesados por una ruta que abunda en el cuerpo monstruoso y su devenir en lo abyecto, en el primer caso este monstruo es letal para las mujeres; en el segundo, implica una nueva forma de vida.

Durante la persecución que las autoridades realizan en busca de las mujeres que integran el colectivo, algunas son tomadas por la policía. El texto continúa con los paralelismos entre las Mujeres Ardientes y las brujas en la histórica cacería que se realizó contra quienes eran acusadas de serlo. Entre las mujeres que son tomadas está María Helena, que anteriormente dirigía uno de los hospitales clandestinos donde las mujeres que cruzaban el fuego se recuperaban para volver a sus vidas cotidianas. Silvina y su madre la visitan en la cárcel, preocupadas por el hecho de los posibles ataques que pudiera recibir por parte de las reclusas; no obstante, se sorprenden al escuchar que “la trataban inusitadamente bien. Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras las mujeres

siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta? La educación en este país se fue a la mierda. Pero tienen interés, pobrecitas, quieren saber” (Enriquez, 2016, p. 196). La referencia a la falta de educación alude no solo a un sistema patriarcal interesado por ocultar un momento histórico signado por la misoginia que llevó a la quema de mujeres, sino a la memoria colectiva que se crea durante años, donde la idea del monstruo femenino es encarnada por las mujeres que transgreden o vulneran los ideales de feminidad vigentes en un momento histórico determinado, hecho por el cual suelen ser reprimidas. Silvina, su madre y María Elena se preguntan cuándo terminarán las hogueras, a lo que ésta última responde: “Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición” (p.196).

De este modo, la autora argentina plantea un escenario donde las mujeres, cansadas de ser víctimas de la violencia a manos de sus parejas o de ser capturadas para ejercer la prostitución, manipulan su cuerpo a través del fuego, símbolo de la destrucción, pero también de la purificación. Mediante la actualización de un motivo fantástico, como el aquelarre, Enriquez construye un relato que sostiene una crítica hacia la violencia de género extendida en el territorio argentino; además, la autora reflexiona acerca de la belleza y la cosificación del cuerpo femenino. La propuesta del fantástico feminista plantea una revisión sobre los temas que durante mucho tiempo fueron velados y cuya consecuencia frecuente es un abanico de violencia para las mujeres; a través de la literatura de Mariana

Enriquez es posible distinguir, mediante los recursos fantásticos, dos vías que abonan a la discusión del tema: crítica y subversión.

## Conclusiones

### **Pensar el amor desde lo fantástico feminista: las mujeres, sus afectos y sus cuerpos**

Las formas en que las mujeres construyen sus afectos es una de las preocupaciones constantes en la cuentística de Mariana Enriquez, es claro que a la autora le interesa problematizar desde lo fantástico feminista las dinámicas en que las mujeres se involucran una vez que establecen relaciones sexoafectivas con varones: la primera parte de esta investigación ahonda en los primeros acercamientos de las mujeres a las experiencias amorosas desde la perspectiva de un grupo de adolescentes, elaborando una reflexión sobre temas como el aborto y los celos. Hacia el segundo capítulo de este estudio, la discusión se centra en las distintas violencias que las mujeres pueden experimentar como herencia de una cultura forjada desde un pensamiento heteropatriarcal: desde la violencia emocional hasta las agresiones físicas que escalan hacia la muerte.

María Akrabova plantea en *El signo y el espejo: una aproximación a lo fantástico femenino* (2014) la tendencia del género hacia los temas de lo fantástico interior, refiriéndose a los temas relacionados con la definición del Yo; si asociamos esto a lo expuesto por Marcela Lagarde en *Claves feministas para la negociación del amor* (2001) cuando señala que para las mujeres el amor ha sido un mandato, una cualidad de identidad y autovaloración, podemos vincular la interpretación de los textos de Mariana Enriquez desde el tratamiento del fantástico feminista pues, durante una gran cantidad de años (y probablemente aún en la actualidad) la experiencia amorosa definió a las mujeres y acotó su universo y posibilidades de acción. Akrabova apunta que existe una “lectura feminista, es

decir, una perspectiva que presta especial atención al condicionamiento sociocultural de la mujer y que es una forma de oposición crítica a las tendencias de subordinar y silenciar lo femenino” ( 2014, p. 3289) en los textos pertenecientes a lo fantástico feminista; hecho que se evidencia de forma concreta en las problematizaciones y críticas que la autora argentina elabora hacia el deber cultural del amor que se ha dispuesto para las mujeres desde el pensamiento heteropatriarcal y las maneras en que oponen resistencia desde las herramientas que el espacio fantástico les otorga. A Mariana Enriquez le interesan los matices, los múltiples cuestionamientos a la idea utópica del amor como vínculo idílico y su devenir en infierno marital, aburrimiento y desacreditación, posicionándose en escenarios fantásticos que bien pueden resolver a favor de las protagonistas o bien, mostrar la crueldad con la que pueden ser consumidas por los aparatos de violencia heteropatriarcal.

La representación de la violencia que se gesta al interior de una relación heteronormativa está presente no solo en “El patio del vecino” o “Las cosas que perdimos en el fuego”; “Tela de araña” (2016) es otro texto que nuevamente ensaya la forma en que la ilusión del amor se torna en una experiencia incómoda de la que se busca huir. El argumento del texto gira en torno a una anónima protagonista, cuya sensación de abandono a causa de la muerte de su madre la lleva a contraer matrimonio con un hombre al que no ama: “por culpa de la soledad, me enamoré demasiado rápido. Me casé con desesperación” (Enriquez, 20016, p. 94). A partir de entonces, inicia la reflexión sobre el papel que las mujeres otorgamos al amor como paliativo a la soledad: la protagonista del cuento ha perdido a su madre, que en un sentido simbólico representa a la dadora de amor total e

incondicional, de modo que al sentirse huérfana busca con premura el refugio en el amor de un hombre, para pronto darse cuenta de que este matrimonio no la satisface. La idea del cautiverio doméstico aparece en las palabras de la protagonista, al referirse a los efectos que su marido causa en ella: “Me repugnaba. ¡Cuántos años iba a pasar así, asqueada cuando lo escuchaba hablar, dolorida cuando teníamos sexo, silenciosa cuando él confesaba sus planes de tener un hijo” (Enriquez, 20016, p. 96), colocando a la protagonista en una posición de resignación ante el comportamiento que se espera de ella, el ejercicio de su sexualidad y el innegable mandato de la maternidad al que se encuentra expuesta. Similar al comportamiento de Miguel, personaje de “El patio del vecino”, Juan Martín, protagonista de “Tela de araña” asume actitudes que desacreditan y disminuyen a su pareja: “me corregía constantemente: si yo tardaba en servir la mesa era una inútil, alguien que estaba ahí parada, “haciendo nada, cómo siempre”. Si tardaba en elegir algo, lo estaba haciendo perder tiempo a él, siempre tan decidido y desapegado...Yo siempre le pedía perdón” (Enriquez, 20016, p. 99); esto demuestra la amplitud de los modos en que la violencia puede permear en una relación sexoafectiva y el interés de la narradora argentina en ahondar en estos aspectos: el papel que toma el compañero de la protagonista en “Tela de araña” obedece a una jerarquía de índole patriarcal, donde él, hombre, se coloca por encima de su esposa, tiene derecho a corregirla y es susceptible de mostrar emociones relacionadas con el fastidio y la ira. “El amor es una experiencia que nos coloca ante el mundo [ ...] nos marca la vida, y nos la marca de una manera sustantiva, no superficial ni formal” (Lagarde, 2014, p. 14), expone Lagarde; estas afirmaciones se materializan en el relato toda vez que la protagonista reconoce la forma en que el amor ha definido su experiencia de vida. La

narradora reafirma una vez más que, aunque su compañero no ejerce ninguna clase de violencia que ponga en peligro su integridad física, esto no implica que no ejerza un maltrato constante al grado de menguar su voluntad: su vida ha sido marcada por una experiencia amorosa gestada desde una perspectiva heteropatriarcal donde, según Franca Basaglia, las mujeres se conciben como seres que aman a los otros: “lo perverso es que en esta imposición está la negativa del amor propio”; esto se refleja en los juicios que constantemente realiza la protagonista sobre sí misma. Estos fragmentos muestran, sin duda, una crítica a la minimización de la violencia que no ocurre a través del cuerpo. Los recursos del fantástico feminista, que en este relato recuperan nuevamente a la figura de la bruja, “la antítesis de la imagen idealizada de la mujer” poseedora de la herencia de las sacerdotisas, sibilas y magas drúidicas, con la capacidad para “enlazar lo visible con lo invisible, lo humano con lo divino” (Chevalier, 2009, p. 200); posibilitan un final donde Juan Martín desaparece sin motivos aparentes, liberando a la protagonista del cautiverio doméstico en que se encuentra. La experiencia del amor en las mujeres, y la forma en que es socializada desde los valores patriarcales será problematizada de distintas formas por Mariana Enriquez, incluso la manera en que el mandato cultural de la heterosexualidad será un obstáculo para las manifestaciones disidentes del amor, prueba de ellos ocurre en “La Hostería” (2016) donde la protagonista es incapaz de reconocerse como lesbiana y de pensar en el amor que siente por su mejor amiga, pues está ocupada en los múltiples novios que la aburren y poco le interesan.

Por otro lado, “Tela de araña” es un relato que se inscribe en la crítica sobre la violencia sexual que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres, tema que atraviesa también “Las cosas que perdimos en el fuego”, otro de los relatos analizados en este estudio. Mientras los protagonistas están de viaje y se detienen a cenar en un restaurante, presencian el acoso de un grupo de militares a una chica. Las mujeres impiden que Juan se involucre en la escena, pues saben el destino que les espera:

...nos iban a detener a los tres, a nosotras dos nos iban a violar en los calabozos de la dictadura, noche y día; a mí me iba a picanear sobre el vello púbico [...] a Natalia posiblemente iban a matarla pronto, por morena, por bruja, por desafiante [...] En el auto, Juan Martín nos dijo lo que pensaba de nuestra cobardía y cómo le dábamos vergüenza y asco (Enriquez, 2016, p. 104).

Lo fantástico feminista problematiza la expresión de una realidad específica, en este caso, se centra en la violencia sexual como una agresión dirigida mayormente hacia el cuerpo de las mujeres, a causa del proceso de sexualización y cosificación que se ha construido a su alrededor desde edades tempranas. La narradora hace énfasis en las grandes probabilidades de que ambas mujeres sufran violencia sexual, mientras que Juan Martín esa idea no le parece ni cercana: el cuerpo de las mujeres se ha convertido en un objeto de consumo y de violencia, debido al enraizamiento de las relaciones desiguales de poder y al estereotipo generalizado de las mujeres como sexo subordinado. Aquí continúa la línea crítica hacia el sistema heteropatriarcal, pues Enriquez establece como una de sus preocupaciones señalar la diferencia sexual y la forma en que la violencia opera sobre el cuerpo de las mujeres. Esta preocupación continúa en “Chicos que vuelven”, relato que pertenece a *Los*



*peligros de fumar en la cama* (2009), se desarrolla bajo la premisa del regreso de un grupo de jóvenes que vuelven después de haber sido desaparecidos. Hay una particularidad:

La mayoría de los chicos que faltaban eran chicas adolescentes...que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda...Y las que se llevaban secuestradas para no aparecer jamás, o aparecer muertas, o aparecer como asesinas de sus captores, o suicidas en la frontera de Paraguay, o descuartizadas en un hotel de Mar del Plata (Enriquez, 2009, p. 143).

La cita hace explícito que todas las adolescentes desaparecidas son atravesadas por experiencias cercanas a la violencia sexual y de género. Incluso una de las protagonistas del relato, Vanadis, es una joven que ha sido forzada a la prostitución. Este estado podría interpretarse desde la dificultad que implica la reinserción en la vida social una vez que se ha sufrido bajo un esquema de violencia heteropatriarcal constante. “Chicos que faltan” ahonda en la discusión de las desapariciones por motivos como los secuestros cuyo propósito son las redes de prostitución, entre otros eventos de violencia sexual ocurridos en los espacios domésticos.

Lo fantástico feminista “examina las categorías de lo real patriarcal, revelando que son construcciones arbitrarias y cambiantes: la subyugación de las mujeres no es una característica 'natural', sino un proceso ideológico”(Cranny-Francis, 1990, p. 77), a partir de estos fundamentos, Mariana Enriquez explora la subyugación que ocurre a mujeres en distintas etapas de su vida a partir de las dinámicas de pareja, de la cosificación de sus cuerpos e incluso del desamparo social.

## La perversión del estereotipo patriarcal

Gloria Alpini señala la subversión como una de las funciones esenciales del fantástico feminista, al enunciar al género como una herramienta para derrocar los valores normativos que se han impuesto a las mujeres desde la cultura patriarcal:

One of functions of the Female Fantastic becomes that of loosening repressive bonds... Now, women writers create a female character that disrupts normative behavior by imposing their sexual assertiveness (...) Sexual emancipation makes the Female Fantastic a 'literature of subversion' as it encourages the overthrow of normative values (Alpini 221). The Fantastic that rewrites the same female figures over and over again from being alienating becomes liberating when it 'perverts' women. Perverting female characters means leading them into a way of thinking or behavior that is 'considered' wrong... It means refusing to identify women with those female figures created out of male imaginary (Alpini, 2009, p. 224).

Mariana Enriquez explora esta función del fantástico feminista para subvertir los estereotipos y roles de género que han sido asignados a las mujeres durante años: la disposición natural al trabajo de cuidados, la ausencia de agencia en las relaciones afectivas y sexuales o la aspiración a la belleza son ejemplo de ello. En los capítulos anteriores, esto queda de manifiesto en los distintos textos analizados: mientras en “La Virgen de la Tosquera” las protagonistas adolescentes buscan explorar su sexualidad, en “Las cosas que perdimos en el fuego” las mujeres se organizan para desvincularse de un ideal de belleza que las pone en peligro. Desde lo fantástico feminista, Mariana Enriquez también presenta “El aljibe” y “El chico sucio”, textos en que la representación patriarcal de la madre<sup>36</sup> se

---

<sup>36</sup> Durante la primera mitad de los años 1700, los discursos a propósito de las instituciones disciplinares “le crean a la mujer la obligación de ser ante todo madre, y engendran un mito que doscientos años más tarde seguirá más vivo que nunca: el mito del instinto maternal, del amor espontáneo de toda madre hacia su hijo” (Badinter, 1991, p. 79). Esta obligación, que estaba definida como parte de la naturaleza femenina, contenía dentro de sí las características de la buena madre: amorosa, protectora, abnegada, sacrificada por sus hijos.

anula y se invierte, toda vez que las protagonistas revierten la idea del sacrificio y entregan a sus hijos a un otro demoníaco. “El chico sucio” presenta a una joven madre antítesis del estereotipo de la maternidad bondadosa: “fuma paco y la ceniza le quema la panza de embarazada [...] jamás la vi tratar con amabilidad a su hijo, el chico sucio” (Enriquez, 2016, p. 13). Además de mantener a su hijo en condiciones deplorables, se involucra con brujos y finalmente se infiere que entrega a sus dos hijos a seres que pertenecen a un orden distinto: “-¡Yo se los di!- me gritó [...] Y después se acarició el vientre vacío con las dos manos y dijo, bien claro y alto: - Y a este también se los di. Se los prometí a los dos” (Enriquez, 2016, p. 32). De este modo, se invierte la idea del sacrificio materno en beneficio de sus hijos: en “El chico sucio”, es la madre quien sacrifica a sus hijos para favorecer a un otro demoníaco.

La noción del sacrificio materno que se invierte para volcarse en los hijos aparece también en “El aljibe”, como otro modo de explorar la forma en que la madre decide desvincularse del estereotipo que la cataloga como poseedora de amor incondicional hacia sus hijos, que bien preferiría tomar para ella los males destinados a sus hijos. En “El aljibe”, relato que pertenece al libro *Los peligros de fumar en la cama*, Mariana Enriquez relata la historia donde la madre de dos hijas, Josefina y Mariela, permite usar a la primera como receptáculo del miedo que las invade como generación abuela- madre -hija. Todo esto se descubre una vez que una de las personas beneficiadas, Mariela, atacada por la culpa, acompaña a Josefina con una bruja para ser curada y explica que el maleficio ya no tiene cura:

Yo no podía sacarles lo podrido y meterlo adentro mío porque no tengo esa fuerza, y no la tiene nadie. No podía fluir, no podía limpiar. Podía nomás pasarlos, y los pasé.

Te los pasé a vos, nena, cuando dormías acá. El Santito decía que no te iba a atacar tanto, porque estabas pura vos. Pero el Santito me mintió o yo no le entendí. Ellas te los querían pasar, que te iban a cuidar, decían. Pero no te cuidaron. Y yo lo tuve que tirar. A la foto, la tiré al aljibe. Pero no se puede sacar. No te los puedo sacar nunca porque los males están en la foto tuya en el agua, y ya se habrá podrido la foto. Ahí quedaron en la foto tuya, pegados a vos [...] Se quisieron salvar ellas, nena. Ésta también. – Y señaló a Mariela-. Era chica, pero era bicha, ya (Enriquez, 2016, p.35).

La herencia del miedo se otorga de manera consciente hacia la única hija capaz de contenerlo, a través de una fotografía que es arrojada a un profundo aljibe, sin posibilidad de revertir el conjuro. La bruja hace énfasis en el carácter perecedero de la fotografía: los años han pasado y es probable que el material se haya descompuesto, condenando de por vida a Josefina. El estereotipo de la madre bondadosa y protectora es transgredido a partir del contacto con lo fantástico y sobrenatural, pues es La Señora quien, por medio de uno de sus santos más poderosos, coloca el miedo que invade al resto de las mujeres de la familia en Josefina. Esta decisión ocurre por voluntad de las tres, a sabiendas de lo que ocurrirá con Josefina e incluso obviando los cuidados que deberían procurarle una vez que ella se convierta en la vasija del miedo. Una vez más, la autora argentina recurre a la figura de la bruja que coloca en un escenario contemporáneo y, además, lleva consigo la sabiduría ancestral perteneciente a su territorio. Esta bruja es la guía y mediadora rumbo al espacio fantástico, por medio del cual la madre se despoja de los roles de bondad y abnegación que los parámetros patriarcales le han otorgado respecto al ejercicio de su maternidad. En esta breve recapitulación se refleja la presencia de los tres aspectos que David Roas (2020, p.7) señala para caracterizar lo fantástico feminista: una narrativa que ahonda en los aspectos relacionados de manera específica con la experiencia de las mujeres, sus voces narrativas y sus presencias en el relato como agentes de acción. De este modo, lo fantástico feminista de

Mariana Enriquez, desde lo fantástico feminista, elabora una propuesta que no solo articula manifestaciones de denuncia ante la violencia que las mujeres experimentan en un sistema patriarcal, sino que es una apuesta por ensayar escenarios de subversión a los estereotipos y roles, ampliando las posibilidades de representación a las experiencias de las mujeres desde ópticas críticas que deberán ser reflexionadas.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?, *Mester*, 52, 21-35.
- Alemaný, C. (2003). “Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces”. *Anales de Literatura Española*, 16.
- Akrabova, M. (2014). *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*. Eón (Edición Kindle).
- Amigot, P. (2009). “Una lectura del género como dispositivo de poder” en *Sociológica*, 24, (70), 115- 152. <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n70/v24n70a5.pdf>
- Amorós, C. (1992). “Feminismo y ética”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 6.
- Arán, P. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja Editores.
- Arcila, B. (2016). *Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Arriaga, M. (2006). *Mujeres, espacio y poder*. Arcibel Editores.
- Arzak, J. (2008). “El aquelarre, una invención afortunada”, *Gerónimo de Uztariz*, 23, 9-40. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3264014.pdf>
- Badinter, E. (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*, Paidós-Pomaire.
- Barrancos, D. (2004). “Los caminos del feminismo en Argentina: historia y derivas”, *Voces en el Fénix*, 32, 6-13.
- Barrancos, D. (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Katz Conocimiento.
- Baulo, M. (2009-2010). “Dueños de la encrucijada, estéticas de Exú y Pomba Gira en el Río de la Plata”, *AdVersus* VI, (VII), 266-271.
- Blanco, D. (2018). “Abusos sexuales en la niñez y adolescencia: cifras y definiciones que evidencian la agenda de género pendiente en la Argentina”, *Infobae*, <https://www.infobae.com/tendencias/2018/12/17/abusos-sexuales-en-la-ninez-y-adolescencia-cifras-y-definiciones-que-evidencian-la-agenda-de-genero-pendiente-en-la-argentina/>
- Bebeta, M. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación*

*iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género.* Universidad Complutense de Madrid.

- Botton, F. (1983). *Los juegos fantásticos*. UNAM.
- Bozzetto, R. (1992). *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction. Deux littératures de l'imaginaire*, Publicaciones de la Universidad de Provenza.
- Buitrago Hurtado, K.A. (2016). *Estereotipos de belleza física en medios de comunicación en mujeres jóvenes, estudiantes universitarias en Villavicencio* [Tesis de grado, Universidad Cooperativa de Colombia Sede Villavicencio]. [https://repository.ucc.edu.co/bitstream/20.500.12494/4465/1/2017\\_esterotipos\\_belleza\\_fisica.pdf](https://repository.ucc.edu.co/bitstream/20.500.12494/4465/1/2017_esterotipos_belleza_fisica.pdf)
- Callois, R. (1958). *Teoría de los juegos*. Seix Barral.
- Campra, R. (1985). *Fantástico y sintaxis narrativa*. Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata.
- Cantos, A. (2013). “El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción”, *Brumal, Revista de Investigación sobre lo fantástico*, 1, (2), 373-389.
- Carli, S. (2006). *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*, Paidós.
- Castañón, A. (2000) *América Sintaxis*, Aldus.
- Castro, A. (2007). “El motivo del umbral y el espacio liminal” en M. Sardiñas, *Teorías Hispanoamericanas de la Literatura Fantástica (255-277)*, Editorial Casa de las Américas.
- Ceserani, R. (1996). *Lo fantástico*. Visor.
- Cesilini, S. (2002). *Los Límites de la Ley: La Salud Reproductiva en la Argentina*, Banco Mundial.
- Chevalier, J. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Cirlot, E. (2020). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Cobo, R. (2015). “El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad”, *Investigaciones Feministas*, 6, 7-19. <https://core.ac.uk/download/pdf/38817137.pdf>
- Cobo, R. (2019). “La cuarta ola feminista y la violencia sexual”. *Revista Interuniversitaria de Cultura Paradigma*, 22, 134-138.

- Corbelle, F. (2019). “La construcción social del “problema de la droga”, *Revista Ingesta*, 1, (1), 14-40.  
<https://www.revistas.usp.br/revistaingesta/article/download/149269/151760>
- Enriquez, M. (2009). *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Escalante, E. (1981). “Lectura ideológica de Pedro Páramo”, *La Mesa Llena*, 2, 122-136.
- Esteban, M. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra.
- Esteban, M. (2017). “Los cuidados, un concepto central en la teoría feminista: aportaciones, riesgos y diálogos con la antropología”, *Quaderns-e*, 22, 33-48.  
<https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/333111>
- Ferrer, V. (2013). “Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa”, *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado*, 12, (1), 105- 122. <http://www.ugr.es/~recfpro/rev171ART7.pdf>
- Figari, C. (2009). *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. CICCUS.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1919). *Lo ominoso*, Editorial Amorrortu.
- Galán, J. (2017). “Gaslighting. La invisible violencia psicológica”, *UARICHA Revista de psicología*, 14, (32), 53-60.
- Gallego, C. (2020). *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*. Deutsche Nationalbibliothek.
- Giorgi, G. (2009), Política del monstruo, *Revista Iberoamericana*. 70, (277), 329- 329.
- Greer, G. (1985). *Sexo y destino*. Plaza y Janés,
- Gutiérrez, J. (2017). “Sobre la contribución de la narrativa femenina hispanoamericana a la fantasía, la novela lírica y lo real maravilloso”. *Revista Úrsula*, 1, 8-25.
- Herrero, J. (2016). “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»”. *Revista de Estudios Franceses*, 6, 15-51.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737858>
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora.



- Jiménez, Z. (2001). *El fantástico femenino en España y América: Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri-Rossi*. Universidad de Puerto Rico.
- Koenen, A. (1999). *Visions of Doom, Plots of Power. The Fantastic in Anglo-American Women's Literature*. Vervuert.
- Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Larragaña, I. (2004). El trabajo reproductivo o doméstico. *Gaceta Sanitaria*, 18 (Supl. 1), 31-37. [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0213-9111200400040007&lng=es&tlng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0213-9111200400040007&lng=es&tlng=es)
- López, M. (2017). “La alteridad del cuerpo femenino en estado de menstruación, embarazo, parto y puerperio entre los nahuas antiguos y contemporáneos”, *Revista de Ciencias Antropológicas*, Núm. 70, 89-112. <http://www.scielo.org.mx/pdf/crca/v24n70/2448-8488-crca-24-70-89.pdf>
- Manzano, V. (2014). “Politics, Culture, and the Drug Problem” in Argentina, 1960-1980s”, *Apuntes de investigación del CECYP*, XVII, (24), 51-78. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4901818.pdf>
- Maradei, G. (2016) “Cuerpos que inciden: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década”. *Chasqui*, 45, (1), 246-263 . <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6071474>
- Mazón, S. (2020). “Literatura y feminismo”, *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/literatura-y-feminismo-selva-almada/>
- Molloy, S. (2002). “Sentido de ausencias”, *Revista Iberoamericana*, LXVIII, (200-201), 785-789. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4061>
- Moreno, M. (2001). *A tontas y a locas*, Sudamericana.
- Moreno, M. (2020). “Contra las gallinas ponedoras”, *Página 12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-138769-2010-01-20.html>
- Murolo, L. (2009). “Sobre los estereotipos de belleza creados por el sistema, impuestos por los medios de comunicación y sostenidos por la sociedad”. *Question*, 1, 22. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32305>
- Noticias de Antropología y Arqueología (2007), Diccionario de Mitos y Leyendas. <HTTPS://WWW.CUCO.COM.AR/INDEX.HTM>
- Orozco, M. (1997). “Literatura y subversión: Proyección de la fantasía en la obra de Marta Brunet, Ma. Flora Yáñez y Ma. Luisa Bombal”, en *Revista de Filología y Didáctica*,

20, 909-928.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21\\_42.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_42.pdf)

Ortiz, A. (2004 ). Fórmulas pactantes. El contrato con el diablo según la tradición literario-demonológica. *eHumanista*, 26, 71-86.

Pérez, M. (2010). “El mercado mediático de la belleza: estudio de la estructura de ingresos en revistas femeninas de alta gama”, *Icono*, 14, (3), 9-25.

Pomeraniec, H. (2020). *Mariana Enriquez: “Las cosas que al lector le pueden resultar agobiantes y oscuras, en el 80% de los casos a mí me parecen divertidísimas”*. Infobae.

[https://www.google.com/url?q=https://www.infobae.com/america/cultura-america/2020/01/18/mariana-enriquez-las-cosas-que-al-lector-le-pueden-resultar-agobiantes-y-oscuras-en-el-80-de-los-casos-a-mi-me-parecen-divertidissimas/&sa=D&source=docs&ust=1642201983882406&usg=AOvVaw0UH-dVQ\\_8ZiWVPD9Amk9QZ](https://www.google.com/url?q=https://www.infobae.com/america/cultura-america/2020/01/18/mariana-enriquez-las-cosas-que-al-lector-le-pueden-resultar-agobiantes-y-oscuras-en-el-80-de-los-casos-a-mi-me-parecen-divertidissimas/&sa=D&source=docs&ust=1642201983882406&usg=AOvVaw0UH-dVQ_8ZiWVPD9Amk9QZ)

Reisz de Rivarola, S. (1982). Borges: Teoría y práctica de la ficción fantástica. A propósito de "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 6, (2), 161-202.

Rich, A. (1979). *On Lies, Secrets, and Silence*. W.W.Norton.

Roas, D. (1997). “La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX”, *Lucanor. Revista del cuento literario*, 14, 79-109.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=269414>

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.

Roas, D.; García, P. (2013). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga.

Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, 8, (161), 29-56.  
[HTTPS://REVISTADELITERATURA.REVISTAS.CSIC.ES/INDEX.PHP/REVISTADELITERATURA/ARTICLE/VIEW/482](https://REVISTADELITERATURA.REVISTAS.CSIC.ES/INDEX.PHP/REVISTADELITERATURA/ARTICLE/VIEW/482)

Rodríguez, R. (2013). “El retorno de lo ominoso: Conrad ante (s de) Freud”. *Aisthesis*, 54, 73-87.

Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Barret/ Dos Bigotes.

Sáez, G. (2012). “Empowerment or Women’s Subjugation? Experiences of Interpersonal Sexual Objectification”, *Psychosocial Intervention*, 20, (10), 1-11.  
[https://www.researchgate.net/publication/241670361\\_Is\\_Empowerment\\_or\\_Women's\\_Subjugation\\_Experiences\\_of\\_Interpersonal\\_Sexual\\_Objectification](https://www.researchgate.net/publication/241670361_Is_Empowerment_or_Women's_Subjugation_Experiences_of_Interpersonal_Sexual_Objectification)

- Santos, M. (2010). "El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/>
- Savater, F. (1986). *Instrucciones para olvidar el "Quijote"*, Taurus.
- Tarducci, M. (2018). "Escenas clave de la lucha por el derecho al aborto en Argentina", *Salud Colectiva*, 14, (3), 425-432.  
<http://revistas.unla.edu.ar/saludcolectiva/article/view/2036>
- Tavarovksy, D. (2014). "Literatura argentina reciente: cuanto más marginal, más central", *Letras Libres*, México,  
<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/literatura-argentina-reciente-cuanto-mas-marginal-mas-central-0>
- Trigo, B. (2009). "Las damas del fin del mundo o la novela histórico-fantástica femenina". *Hispanófila*, 156, 67-82.
- Van Dijk, T. (2001). "Algunos principios de una teoría del contexto", *Revista latinoamericana de estudios del discurso*, 1, 69-81.
- Zapata, M. (2001). *Más allá del machismo. La construcción de masculinidades. Género, feminismo y masculinidad en América Latina*, Ed. Henrich Böll.