

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA
Trabajo de Fin de Grado

Terror y gótico en
Nuestra parte de noche,
de Mariana Enríquez
Una historia de vida y muerte

Autora: Sara Becerril Matía
Tutora: Dra. Francisca Noguero Jiméne
Salamanca. Curso 2019-2020

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

Terror y gótico en
Nuestra parte de noche,
de Mariana Enríquez
Una historia de vida y muerte

Autor: Sara Becerril Matía

Tutora: Dra. Francisca Noguero Jiméñez

VºB

| | |
|---|---|
| NOGUEROL JIMENEZ FRANCISCA - 28475950H | Firmado digitalmente por NOGUEROL JIMENEZ FRANCISCA - 28475950H Fecha: 2020.06.14 13:37:49 +02'00' |
|---|---|

Salamanca. Curso 2019-2020

ÍNDICE DE CONTENIDOS:

| | | | |
|------|---|-----|-------|
| I. | Introducción: Mariana Enríquez en su contexto | pp. | 4- 6 |
| II. | En torno al concepto de gótico | pp. | 6-8 |
| III. | Particularidades del gótico en el Río de la Plata | pp. | 8-9 |
| IV. | <i>Nuestra parte de noche</i> : una novela total | pp. | 9-26 |
| V. | Conclusión | pp. | 26-27 |
| VI. | Referencias bibliográficas | pp. | 27-29 |
| VII. | Anexo | p. | 30 |

I. INTRODUCCIÓN: MARIANA ENRÍQUEZ EN SU CONTEXTO

En el presente trabajo me dispongo a analizar la novela *Nuestra parte de noche*, de la argentina Mariana Enríquez. En primer lugar, citaré brevemente la trayectoria profesional de la autora, insertándola en su contexto literario. Posteriormente, expondré algunas particularidades de la literatura argentina y algunos conceptos y reflexiones teóricas en torno al desarrollo del gótico y su adaptación al contexto latinoamericano de las últimas décadas. Aunque haré un comentario general del libro, me centraré especialmente en los aspectos y recursos que permiten inscribir la obra dentro del género gótico, así como la incluiré en la estética del terror que ha logrado una espléndida revitalización en las letras en español del siglo XXI.

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) se constituye en nuestros días como una de las escritoras fundamentales de las letras de Hispanoamérica, así como una de las más reconocidas de su país. Forma parte de la denominada Nueva Narrativa Argentina (NNA) y, dentro de esta, se encuadra en la segunda generación de postdictadura, es decir, a los nacidos en la década de 1970.

La NNA es la nomenclatura usada para referirse a aquellos autores argentinos, nacidos en las décadas de 1960-70, que suponen un cambio en torno a los años 80-90 en la forma de escribir frente a la literatura anterior. Dentro de esta nueva narrativa, se integran nombres como: Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Germán Maggiori, Pedro Mairal, Gabriela Bejerman, Washington Cucurto, Oliverio Coelho o Juan Terranova, entre otros. Elsa Drucaroff diferencia dentro de la NNA a dos generaciones, los nacidos en los 60 y los que lo hicieron en los 70:

En el primer caso recortamos una generación cuya memoria está marcada por los efectos de un acontecimiento traumático que no vivió, o (en el caso de la primera generación) vivió en un período en el que no tenía formada su conciencia cívica. En el segundo, el concepto de generación está ausente: simplemente hablamos de obras artísticas producidas bajo los efectos traumáticos que produjo la dictadura, más allá de que sus autores o autoras hayan vivido esos hechos o los conozcan a través del legado de las diferentes memorias colectivas que pugnan por versionarlos. (24)

Se considera como hecho que da inicio a la generación la publicación de Maximiliano Tomas de la antología de cuentos *La joven guardia* (Norma, 2005). El requisito para incluir a los autores en dicho libro era que fueran jóvenes promesas del panorama literario,

con una obra publicada, pero sin la carrera artística consolidada. El objetivo era “atar con éxito una serie de textos dispares, heterogéneos, tanto en términos de las tradiciones literarias en las que reclamaban inscribirse como en su relación con los procesos históricos y políticos de la sociedad” (Vanoli y Vecino, 2010:261), quienes presentaban como pauta común una visión crítica y reflexiva del mundo y su entorno. Dichos escritores suelen situar sus novelas en el contexto urbano nacional y, sobre todo, bonaerense. A pesar de su aparente heterogeneidad, manifiestan experiencias que los vinculan: infancia durante la dictadura, adolescencia bajo la etapa postdictatorial, juventud como estudiantes en la Facultad de Letras, víctimas de la crisis de 2001 y posicionados ideológicamente en el proceso de recomposición nacional kirchnerista.

Enríquez se erige en la actualidad como una de las principales narradoras argentinas, con una sólida trayectoria en la que ha recibido diversos y prestigiosos galardones. Además, es periodista y docente. Los títulos que conforman su bibliografía son: las novelas *Bajar es lo peor* (Espasa-Calpe, 1995), *Cómo desaparecer completamente* (Emecé Editores, 2004), *Chicos que vuelven* (Eduvim, 2010), *Éste es el mar* donde demuestra su pasión por la música y el fenómeno “fan” (Literatura Random House, 2017) y nuestro objeto de estudio, *Nuestra parte de noche* (2019), ganadora del último Premio Herralde convocado por la editorial Anagrama; el cuento largo *Ese verano a oscuras*, con ilustraciones de Helia Toledo (Páginas de Espuma, 2019) y los libros de relatos *Los peligros de fumar en la cama* (Emecé editores, 2009), *Cuando hablábamos con los muertos* (Montacerdos Ediciones, 2013) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016).

Paralelamente, ha publicado obras de distinta naturaleza: es el caso del ensayo *Mitología celta* (Gradifco, 2007); de las crónicas de viajes *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios* (Galerna, 2013); y, finalmente, de la biografía sobre Silvina Ocampo, escritora muy cercana a sus intereses, *La hermana menor* (Anagrama, 2018). Asimismo, ha participado en antologías como: *No entren al 1408: antología en español tributo a Stephen King* (La Biblioteca de Babel, 2013) (donde se demuestra su confesa admiración por el maestro del terror estadounidenses), o *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (Páginas de Espuma, 2019).

Sin quedar encasillada a un único género o temática, la obra de Enríquez se caracteriza por el uso frecuente del *noir* y lo sobrenatural dentro del espacio cotidiano de lo real. Su escritura se muestra fascinada por los temas del mal, la crueldad y el horror, resultando una actualización de la estética gótica, que ha recibido los diversos nombres de ‘gótico

criollo' (Echeverría, Gorriti, Holmberg), 'gótico cotidiano' (Noguerol, 2018) o 'gótico tropicalizado' (Eljaiek-Rodríguez). Asimismo, encontramos en su escritura un fuerte componente de la literatura de género, marcada por un frecuente protagonismo femenino en las edades más tempranas de la vida (infancia y adolescencia), por lo que se ha llegado a hablar de 'siniestro infantil' (Noguerol, 2018).

La violencia, el terror y el horror, la represión, el compromiso social y político, la memoria traumática del pasado cercano, la geografía argentina... son habituales en sus textos. Veremos a continuación, más detalladamente, cómo algunos de estos aspectos se hallan presentes dentro de esta actual.¹

II. EN TORNO AL CONCEPTO DE GÓTICO

El análisis del gótico en el siglo XXI en Hispanoamérica se inserta dentro de los estudios culturales latinoamericanos que analizan cómo ciertas estéticas occidentales se adaptan a la realidad del Nuevo Continente. Así, entramos en el territorio del reciclaje o la apropiación, para el cual se han usado distintos términos como 'hibridación' o 'mestizaje'. Concretamente, la fusión de 'transculturación'² y 'desfamiliarización'³ es lo que da lugar a la 'tropicalización del gótico'. Este último habla de la reubicación de la estética en Latinoamérica, teniendo en cuenta su propio contexto pero manteniendo los temas y tópicos habituales del género. Se trata, pues, de un:

[...] mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo *fuera de lugar* a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual 'no se puede hablar' —que dependiendo del contexto puede ser violencia,

¹ A partir de la conferencia de Francisca Noguerol, 2018.

² El primero en usar el término es el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Posteriormente el uruguayo Ángel Rama lo adaptará al campo literario en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). La *transculturación* se define como la "recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias" (*DLE*, 23ª edición).

³ Término acuñado por primera vez en 1917 a la obra de Tolstoi por el formalista ruso Viktor Shklovsky, en su texto *El arte como recurso*. El crítico explica la *desfamiliarización* como estrategia que presenta una realidad conocida desde una perspectiva que provoca un resultado extraño: "convierte al lenguaje literario en algo nuevo, imprevisible, diferente a la comunicación común o estándar, ya que con él la lengua se somete a otros procedimientos técnicos y estilísticos para convertirse en algo distinto —el lenguaje literario— y con un fin distinto —literario, y no comunicativo—" (Valles Calatrava: 364).

desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto—. En este caso, poner *fuera de lugar* significa romper cadenas de relaciones temáticas y geográficas del gótico —por ejemplo: vampiro-castillo-Transilvania— al reubicar los términos en un entorno que les es extraño: la selva subtropical, la tierra caliente colombiana o la selva urbana del Distrito Federal de México [...], en la periferia de las naciones americanas, [...] pero se mantienen personajes, situaciones y temas [...], [además de] la intencionalidad política de situar geográficamente. [...] De esa forma, homenaja y parodia el género europeo, con el fin de ejercer una crítica social dentro del propio medio (Eljaiek-Rodríguez:185-, 197-, 209).

Por otro lado, en relación con el gótico se halla lo ‘ominoso’ o ‘siniestro’, traducción de *Das Unheimliche*, término acuñado por Freud en su ensayo homónimo de 1919. Este concepto hace referencia a aquellas experiencias almacenadas en la mente en forma de recuerdos latentes que afloran al presente fruto de algún acontecimiento que produce temor o, al menos, una sensación desagradable en el sujeto que los padece. Para que se dé, hacen falta una serie de factores desencadenantes, que se producen sin que el individuo afectado sea capaz de analizarlos racionalmente o hallar los motivos por los cuales se han generado, “puesto que lo que regresa a la consciencia lo hace de una manera nueva y transfigurada que hace difícil su reconocimiento” (Cajiao: 28).

El antónimo de *Das Unheimliche* es *heimlich* (‘familiar’). Alude a lo acogedor, íntimo, doméstico. De ahí la dualidad propia de la palabra y su difícil traducción a otras lenguas. Esto se debe a que lo familiar también va ligado a lo individual: alude a ese carácter oculto que se produce en el propio interior, vedado a los demás de cara al público. En este sentido, se puede considerar que “*lo siniestro* es un temor hacia nosotros mismos en cuanto sujetos compuestos por innumerables facetas, [...] imposibilitados a un conocimiento absoluto y total tanto de nosotros como del Otro” (Cajiao: 32). Es la idea que expone Julia Kristeva en *Extranjeros para nosotros mismos*: “el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad. [...] El extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia” (9). De ese modo, nos trasladamos al mundo de las fantasías y los deseos ocultos, pues, “*Lo siniestro* se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real.” (Freud: 2500). Así entramos en el territorio del terror.

Todos estos conceptos están relacionados con el proceso de mestizaje cultural. En ellos el ser latinoamericano se convierte en sinónimo de ‘monstruosidad’. En definitiva, la ‘tropicalización’ es un movimiento híbrido desde su nacimiento. En él la figura tradicional del monstruo se reviste de connotaciones políticas y toda la parafernalia gótica se transporta a otra geografía en un proceso de reivindicación de lo propio que tiene como objetivo:

[...] enfatizar el ejercicio de creación de espacios de otredad familiar —siniestra— de este género: los bosques y desfiladeros balcánicos son el espacio de la otredad para el europeo central, de la misma manera que el trópico y la tierra caliente son los espacios del otro para los europeos, norteamericanos e, incluso, para los latinoamericanos de los centros de cada nación. Entonces, optar por este espacio tiene que ver con dos intencionalidades: primero, emular y homenajear a los maestros de la tradición gótica europea y norteamericana y, segundo, criticar y burlarse de esta misma tradición (Eljaiek-Rodríguez: 360).

III. PARTICULARIDADES DEL GÓTICO EN EL RÍO DE LA PLATA

Como ya dijo Cortázar en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975) este ha sido un género del que los argentinos han gustado y participado con pasión en el siglo XX, dotándolo de unas particularidades que lo han renovado y ampliado en el plano universal. El gótico argentino posee unas características que lo individualizan y lo destacan frente a otras manifestaciones góticas del subcontinente americano.

La literatura rioplatense ha producido un número importante de autores que cultivan la literatura fantástica (entiéndase el concepto en un sentido amplio, como sinónimo del género de ‘fantasía’⁴). Se pueden citar muchos ejemplos como: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares... o el mismo Cortázar. De cualquier manera, el argentino resalta en estas notas la particularidad (con connotaciones de superioridad manifiestas) de estos autores frente a las producciones de otros escritores latinoamericanos. Además, considera que continuar con la técnica de finales del XVIII en la escritura supone una falta de innovación. Plantea a Edgar Allan Poe⁵ como modelo paradigmático de autor gótico, imaginativo e innovador frente al modelo tradicional y

⁴ Seguiré en todo el trabajo la misma definición de ‘fantasía’ que defiende Inés Ordiz en su artículo “Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica”, donde afirma que “engloba la literatura fantástica, la gótica, el realismo mágico, lo maravilloso y la ciencia ficción” (138).

⁵ Cortázar fue un gran enamorado del escritor estadounidense y tradujo sus cuentos al español, siendo todavía a día de hoy una de las mejores traslaciones existentes de su obra.

repetitivo, encarnado en Lovecraft. Ni que decir tiene que en este primer grupo se incluye a sí mismo y a los autores rioplatenses, frente al otro modelo lovecraftniano “que sigue subyugando a autores y lectores de otras regiones” (151).

En cuanto al cultivo del género, afirma que este es propicio en épocas de auge de la razón: “el apogeo de la literatura gótica en el siglo XVIII y de los cuentos de fantasmas en el XIX, sólo podían alcanzar su máxima eficacia en épocas supuestamente racionalistas y en las que las supersticiones parecían totalmente superadas” (150).

En conclusión, de estas breves anotaciones, dejando de lado su subjetivismo, se evidencia la idiosincrasia característica de la literatura argentina dentro del panorama general latinoamericano. Asimismo, se pone en evidencia la necesidad de renovación que reclama el género frente a los nuevos tiempos.

A continuación, me centraré en el análisis de *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez. A partir de la novela se podrán extraer pruebas de las “particularidades rioplatenses” del gótico que Cortázar menciona, así como se apreciarán sus aportaciones a la producción literaria argentina.

IV. NUESTRA PARTE DE NOCHE: UNA NOVELA TOTAL

La novela se ambienta en las últimas décadas del siglo XX, recorriendo los años 60-70, de sicodelia juvenil de Londres y Argentina; los finales de la dictadura argentina (1976-83), conocida como Proceso de Reorganización Nacional; la época postdictatorial de los 80, con la hiperinflación en 1989; y llega a la década de los 90. El peso de la memoria de la dictadura en tiempos de democracia es una constante de la Nueva Narrativa Argentina y, de la producción de Enríquez, donde se manifiesta el ante la realidad vivida en esos años y sus consecuencias posteriores.

Esto no reduce la novela a un pasquín político. Nos encontramos ante una obra total, que amalgama la denuncia social con “el placer de contar historias”, la concepción de literatura como entretenimiento y los mecanismos de suspense, generando un título rico en lecturas y perspectivas. El resultado es una historia de terror vinculada a lo cotidiano y lo político. La sinopsis de la novela la ofrece la editorial Anagrama en su contraportada:

Un padre y un hijo atraviesan Argentina por carretera, desde Buenos Aires hacia las cataratas de Iguazú, en la frontera norte con Brasil. Son los años de la Junta militar, hay

controles de soldados armados y tensión en el ambiente. El hijo se llama Gaspar y el padre trata de protegerlo del destino que le ha sido asignado. La madre [Rosario] murió en circunstancias poco claras, en un accidente que acaso no lo fue.

Como su padre, Gaspar está llamado a ser un médium en una sociedad secreta, la Orden, que contacta con la Oscuridad en busca de la vida eterna mediante atroces rituales. En ellos es vital disponer de un médium, pero el destino de estos seres dotados de poderes especiales es cruel, porque su desgaste físico y mental es rápido e implacable. Los orígenes de la Orden, regida por la poderosa familia de la madre de Gaspar, se remontan a siglos atrás, cuando el conocimiento de la Oscuridad llegó desde el corazón de África a Inglaterra y desde allí se extendió hasta Argentina.

El libro está dividido en seis partes de extensión desigual, desordenadas cronológicamente. No obstante, inicialmente estaba configurado en cuatro partes, como confiesa su autora en más de una entrevista. La disposición final de las seis secciones es la siguiente:

| | |
|---|-----|
| Las garras del dios vivo, enero de 1981 | 11 |
| La mano izquierda El Dr. Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983 | 165 |
| La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986 | 179 |
| Círculos de tiza, 1960-1976 | 353 |
| El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993 | 485 |
| Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997 | 517 |

Como vemos, el orden lineal de las partes sería: cuatro, uno, dos, tres, cinco, seis. Todas ellas están narradas en 3ª persona por un narrador omnisciente, salvo la 4ª y 5ª, que se encuentran narradas en 1ª persona (narrador homodiegético) por Rosario, la madre de Gaspar, y por la periodista Olga Gallardo, en forma de falsa crónica, respectivamente. La primera parte se narra desde la perspectiva de Juan, padre de Gaspar; la segunda, desde la del Dr. Jorge Bradford; la tercera y sexta, desde la de Gaspar. Los protagonistas son padre e hijo, por lo que la focalización en las partes narradas desde ambas perspectivas

⁶ Escaneado de la versión en papel de Enríquez, Mariana (2019:671).

es autodiegética. Estas secciones son también las de mayor extensión (junto a la parte 4^a). Las secciones segunda y quinta –más breves, de entre quince y una treintena de folios–, se leen desde la óptica de personajes secundarios a la historia, y se encuentran construidas casi en forma de monólogos. Estructuralmente este perspectivismo, multiplicidad de voces y alteración del orden temporal contribuyen a la ambivalencia característica de la estética gótica.

Todas las partes se ambientan en Argentina salvo una sección perteneciente a la narración de Rosario, transcurrida en el Londres de los 60-70. Esta cuarta parte además inserta una historia dentro de la principal: los orígenes coloniales de la familia creadora de la Orden, en los siglos XVIII y XIX en África e Inglaterra. Todo lo dicho conforma el nivel estructural de la novela. Como se ve, y la misma Enríquez ha corroborado, se trata de una estructura compleja muy trabajada. El resultado es pulido y perfectamente trabado, demostrando que estamos ante una novela total, heredera en su ambición de la escrita por los grandes narradores hispanoamericanos⁷. Además, se perciben paralelismos y vasos comunicantes con otros relatos de la autora, tanto en los acontecimientos expuestos como en los personajes. Esto recuerda en cierta manera a las conexiones que establecían dentro de sus obras autores como García Márquez o Juan Carlos Onetti.

Otro aspecto que llama la atención es lo pensado que están los títulos, tanto de cada apartado de la obra como del volumen. En varias entrevistas, Enríquez ha confirmado que se inspira en letras de poemas o canciones para titular sus obras. Concretamente el título principal se debe al verso “Our share of night”, de un poema de Emily Dickinson:

En casi toda mi obra ubico ‘al lado oscuro’ como una posibilidad humana cierta y cotidiana. En la novela la idea está más estilizada, pero es un tema sobre el que escribo siempre y mucho en mis cuentos: el mal latente y seductor. La posibilidad de causar daño como una tentación (Roche, 13/3/2020).

Este mal, uno de los grandes temas del gótico, adquiere dos vertientes en la obra. Por un lado, encontramos la sobrenatural, encarnada en esa deidad desconocida y oscura que Juan y Gaspar son capaces de invocar como médiums y a la cual la Orden adora. Los integrantes de esta secta buscan la inmortalidad y, para ello, están dispuestos a hacer lo que haga falta: torturar en atroces rituales a inocentes; llevar a Juan (único médium del

⁷ Algunos ejemplos de novelas totales en el “boom” son *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *Conversación en la catedral* (1969), de Vargas Llosa; *El obscuro pájaro en la noche* (1970), de José Donoso; o más recientemente, *2666* (2004), de Roberto Bolaño.

que disponen) hasta la muerte para que siga cumpliendo su misión; sacrificar a Gaspar para que remplace a su padre... El culto que sigue la Orden se desarrolla de espaldas a la colectividad, amparándose en la superioridad de clase que les confiere su nivel adquisitivo y en el apoyo que hacen al Estado autoritario. Así, la fortuna de la familia que lo alimenta se construye sobre la opresión a los demás. De hecho, las víctimas de la represión dictatorial les sirven para encubrir las muertes que causan o ceban sus rituales. De esta manera, se establece una relación entre el poder de la secta, de origen sobrenatural, con el poder cotidiano y real de la dictadura, fungiendo a modo de espejo el uno del otro.

Ambas instituciones basan su poder en la represión y la violencia. Es un proceso de simbiosis: tanto la secta como el Estado necesitan de los más pobres y vulnerables para mantener ese poder. Así, la Orden necesita de la intercesión de Juan para acceder a la vida eterna en una situación de “antropofagia”, pues va comiendo la vida de otros para subsistir. Incluso en los rituales se describe literalmente cómo la Oscuridad se alimenta de los cuerpos que le ofrendan:

Era el momento del sacrificio. [...] La Oscuridad tenía hambre y nunca rechazaba lo que le era ofrecido. Los que fueron entregados a la Oscuridad desaparecieron de un solo bocado. [...] El hombre joven [...] Tali lo vio extender los dedos para tocar esa luz negra compacta, [...] y vio cómo la Oscuridad le rabanaba los dedos primero, después la mano y, enseguida, con un sonido glotón y satisfecho, se lo llevaba entero. La sangre de los primeros mordiscones salpicó a Juan (Enríquez, 2019:133).

La violencia que emana de estas dos instituciones es fundamentalmente física. También existe una violencia psicológica, pero en la novela se otorga un especial protagonismo a los cuerpos mancillados (hablamos, pues, de ‘biopolítica’ en términos foucaultianos). Rastreamos, así: cuerpos torturados, desaparecidos, violados, poseídos... Este mecanismo de control somático se produce porque, en las obras de Enríquez, “el individuo queda a merced de los dispositivos que lo vigilan dando lugar a un sujeto moldeado por las normas institucionales que lo dominan” (Rodríguez de la Vega:153).

En *Nuestra parte de noche*, la evolución que presenta la historia de la Orden sigue el planteamiento de control del poder sobre el cuerpo planteado por Foucault: cuando Rosario relata sus orígenes, cuenta cómo sus ancestros, llevaron al límite físico (y vital) a los médiums celebrando rituales casi diariamente, por lo que estos morían a los pocos meses. Sin embargo, durante la existencia de Juan, las ceremonias se reducen a una

anualmente para preservar la vida del chico más tiempo y así hallar la fórmula de la eternidad. Es algo semejante a lo que ocurre con los Estados:

En el siglo XVII y XVIII [...] el Estado se encargaba de regular la muerte, pero ahora [...] el control de la calidad de la vida de los individuos permite que se conciban cuerpos fuertes, disciplinados y dóciles al servicio del poder [...]: “la medicina es un saber/poder que se aplica, a la vez, [...] sobre el organismo y sobre los procesos biológicos; que va a tener, en consecuencia, efectos disciplinarios y regularizadores (Foucault, 2002:229)” (Rodríguez de la Vega:155).

De esta forma, la Orden se constituye como un organismo de control de un poder sobrenatural, a la que la sociedad contempla como una familia perteneciente a la oligarquía argentina simpatizante con la dictadura. La jerarquía dentro de la secta se instituye también a través del cuerpo y el dolor. Así, los iniciados ascienden de categoría si son “tocados” por la Oscuridad; es decir, heridos por las garras del médium, por lo que la cicatriz que les deja este gesto es exhibida con orgullo. De esta manera, la desfiguración adquiere un valor subversivo.⁸

El protagonismo del cuerpo aparece igualmente en la enfermedad de Juan: supone un estado de somatización de la represión ejercida por la secta sobre su condición de médium. Gracias a ella y a la intervención del Dr. Bradford, Juan ha sobrevivido el paso de los años, pero también por su culpa su estado se ha agravado. De esta manera, se construye simultáneamente una relación parasitaria y de simbiosis. Así, queda implícita la idea de que todo poder corrompe y ata al individuo en un estado de continua dependencia. Extrapolando esta situación al contexto sociopolítico, el ciudadano, en su condición individual y colectiva junto al resto de habitantes del país, se constituye como el alimento fundamental, nivel estructural que sustenta el poder estatal, sin cuya presencia todo el sistema se vendría abajo. Pero, al mismo tiempo, el ciudadano necesita de ese poder, por coercitivo que sea, para que le proporcione unas condiciones básicas que le

⁸ Esta nueva significación de la desfiguración física recuerda a la monstruosidad de las quemaduras exhibidas por las mujeres como muestra de empoderamiento social y político frente a los hombres y la sociedad en “Las cosas que perdimos en el fuego” (Anagrama, 2016), cuento que da título a uno de sus libros de relatos. En él, Enríquez preconiza un nuevo modelo de belleza basado en los principios de abyección propuestos por Kristeva. Frente a los ideales del aspecto femenino exigidos por el patriarcado occidental, lo abyecto se refleja en los actos de estas mujeres, cuya quema se convierte en un arma de resistencia política y de cuestionamiento del canon patriarcal. En ese proceso de vejación del cuerpo se produce una búsqueda del yo femenino en la cual se arroja parte del propio sujeto (en este caso, la pérdida del aspecto original y la belleza, en términos tradicionales) para hallar en el proceso de la experiencia una nueva identidad, a la vez que se reivindica su peso en la sociedad.

permitan el desarrollo vital como persona y unos derechos mínimos que le otorguen la calidad de ciudadano. No obstante, en esta relación oblicua y desigual siempre el de más arriba se aprovechará de su posición para obtener los mayores beneficios, con el mínimo esfuerzo posible, en perjuicio siempre de aquellos en posición más vulnerable.

Sin embargo, el cuerpo también se encuentra en otro tipo de manifestaciones más positivas, como las escenas sexuales explícitas y el ejercicio de libertad sexual de los personajes. El sexo se convierte aquí en una posibilidad de escape en el Londres de los 60 para Rosario y Juan. Por un lado, es una actividad que normaliza su vida con el resto de los mortales y por otro, supone un acto de liberación del cuerpo. Pese a las actividades orgiásticas llevadas a cabo dentro de la secta, el ejercerlas fuera de su ámbito de influencia supone un ejercicio de rebeldía por parte de la pareja protagonista.

Dentro de la Orden el poder recae sobre las mujeres; concretamente, en la triada dirigente conformada por Florence, Anne y Mercedes. Este último personaje (madre de Rosario) supone un caso especialmente llamativo, signado por su aspecto físico terrorífico y su carácter odioso. Probablemente sea el personaje más repulsivo de todo el libro, sobre el que podemos leer en relación a su futuro marido: “Solía decir que Mercedes no era bonita y mucho menos encantadora, pero tenía una especie de locura que rozaba la maldad y lo atraía: lo excitaba que fuese capaz de matarlo” (Enríquez, 2019:114).

Esta mujer, encarnación de la “bruja mala” de las narraciones orales, lleva a cabo acciones atroces y rituales perturbadores con niños indígenas abandonados o robados por sus secuaces, a los que mantiene encerrados en los subterráneos de la casona familiar. Véase, en este sentido, la terrible descripción del imbunche que abre su particular “galería de los horrores”:

El primer chico [...] la pierna izquierda la tenía atada a la espalda en una posición que había obligado a quebrarle la cadera. [...] Cuando Juan le acercó la linterna para verlo mejor, reaccionó como un animal, con la boca abierta y un gruñido; le habían cortado la lengua en dos y ahora era bífida. A su alrededor, dentro de la jaula, estaban los restos de comida: esqueletos de gatos y algunos pequeños huesos humanos. [...] Vio criaturas con los dientes limados de forma tal que sus dentaduras parecían sierras; vio chicos con la obvia marca de la tortura en sus piernas, sus espaldas, sus genitales; olió la podredumbre de chicos que ya debían estar muertos (Enríquez, 2019:157).

En este sentido, su personaje se puede plantear como actualización de la figura del monstruo gótico. Pero ella es real, una mujer de carne y hueso, lo que la acerca al terror cotidiano. En relación con este hecho se encuentra la experiencia de la maternidad, otro de los temas tocados en la obra. Mercedes no solo odia a su hija, sino que propicia su desaparición, mientras la otra líder del culto, Florence, lleva a su hijo Eddie a la locura en su ambición por convertirlo en médium.

Frente a ellas, encontramos personajes femeninos más positivos. Rosario, madre de Gaspar y mujer de Juan, es una joven que ejerce su independencia y su sexualidad con libertad. Marcha a Londres a estudiar y se doctora en antropología popular indígena, con una tesis sobre San La Muerte. Este empoderamiento femenino no es algo nuevo en la literatura de Enríquez, en cuyos relatos encontramos figuras femeninas especialmente fuertes, que en la novela se mantienen en los nombres de Adela, Vicky, Tali o Laura.

Otro de los temas presentes en la narración viene dado por la religión heterodoxa, también frecuente en las novelas góticas anglosajonas. La fe que experimentan los integrantes de la Orden roza el fanatismo; de ahí el rechazo de la autora hacia esta creencia enfermiza, implícito en una cita de Zora Neale Hurston del libro: “Gods always behave like the people who make them (Enríquez, 2019:353)”. El final del libro, además, prueba cómo todos los esfuerzos de la secta resultan vanos, pues los discípulos acaban devorados por su propio dios.

En cuanto al tipo de creencias, encontramos la presencia de tradiciones autóctonas y populares, vinculadas a la oralidad. Algunas proceden de leyendas y otras se vinculan al espacio nacional o incluso local. Este es el caso del culto a San La Muerte, San Huesito, el mito del imbunche o las alusiones a los brujos de Chiloé. Algunos de estos, relacionados con sus orígenes familiares correntinos, ya han aparecido en cuentos de la autora (como “El chico sucio” [Enríquez, 2016]). Su presencia responde a un interés por recuperar estas creencias, ausentes en un canon literario, regido por el termómetro eurocéntrico:

El santoral pagano y los dioses propios de los pueblos indígenas no están presentes en la literatura. Y a mí, me interesa ponerlos en mis relatos [...], no como un rescate antropológico, sino más bien como un gesto de decir: estas historias que nos constituyen a nosotros son tan importantes y están a la misma altura que las mitologías europeas que quizá tienen la legitimidad justamente por ser europeas y tener la licencia para entrar en la

literatura mientras que nuestros propios relatos se han quedado fuera como supersticiones populares que no merece la pena incluir (Sollo, n. p.).

Un rasgo habitual en la escritura de la argentina es la mezcla del elemento autóctono (ya sean mitos, creencias, supersticiones, geografía localista) con el elemento ominoso. O bien, la fusión de lo siniestro con referencias culturales universales de la más diversa índole, donde confluyen alta y baja cultura. Este eclecticismo se puede calificar como ‘pastiche pagano’ (Bizzarri), en el que encontramos manifestaciones de la estética *kitsch*. Como señala Bizzarri:

[...] activando un diálogo con los clásicos de los años 60 [...] como un privilegiado recurso teratogénico, el fantástico contemporáneo parece habitar espacios culturalmente desnortados, en donde los letreros de neón del súper de la esquina conviven con los altares dedicados a los ídolos más diversos y las supersticiones premodernas suelen mestizarse con las imágenes baratas del cine de terror, confluyendo esos extremos en montajes postizos cuya fuerza perturbadora se funda precisamente en la obscena promiscuidad de los referentes [...] y adherencias simbólicas siempre tramposas (211).

Este mestizaje de elementos heterogéneos, por otro lado, es una de las marcas idiosincrásicas de la época contemporánea, como consecuencia de “la refundición salvaje que identifica el idiolecto de globalización” (221):

Al poner en escena la desconcertante condición hauntológica de las sociedades postindustriales, la escritora parece evocar la crisis de presencia del Yo que las define [...] trabajando con el dato siniestro de la homogeneización lingüística de la alteridad [...] y que ahora se han convertido en espacios de la indiferenciación, acriticamente poblados por fantasmas glocales y monstruos virales. [...] La poligénesis premoderna se confunde con la ciencia ficción distópica, lo indígena con lo alienígena, lo auténtico con lo genéticamente manipulado (Bizzarri:220).

En *Nuestra Parte de Noche* encontramos bastantes ejemplos de esta mezcolanza de elementos culturales. Este hecho, por un lado, reivindica el género de terror como cultura popular, desterrando la interpretación como un producto elitista. Así lo señala Enríquez en relación a un sistema que trata de:

[...] poner en compartimentos separados todo lo que es una literatura popular o de entretenimiento y una literatura, entre comillas, seria. Me parece que esto antes no sucedía así [...]. Pero hubo un momento donde eso se separó y me parece que ese es un suceso plenamente artificial porque la gente siguió leyendo literatura, como digo yo, ‘de la

imaginación', y el confinamiento de esa literatura al juvenil me parece una pérdida para los adultos (Sollo, n.p.).

Por otro lado, la mezcla de elementos supone una adaptación del gótico a los nuevos tiempos. De ahí la presencia en la novela de la reproducción del modo de vida hippie en la sociedad londinense (sus formas de vestir, el coqueteo con las drogas, la promiscuidad sexual). Otro ejemplo es la aparición de David Bowie en la obra como personaje, describiéndoselo como un joven que tiene una aventura con Rosario: "Era como una muñeca de dientes extraños, tan atractivo que el sexo con él me daba un poco de miedo, [...] tenía algo de reptil" (Enríquez, 2019:404). Su presencia tiene que ver con el ambiente andrógino que rodea a la novela, buscado explícitamente por la autora:

Quería que mis personajes fueran andróginos y fluidos. Hablar del deseo y de que este se manifestara sin necesidad de ponerle una etiqueta. [...] La sexualidad, relacionada entonces directamente con la muerte, se vivía de una forma muy intensa. Veías morir a los amigos. Y además en Argentina todavía era más peligroso porque no existía el aborto legal. Quería rescatar aquella experiencia porque en la literatura que yo leía entonces no la encontraba (Hevia, n. p.).

En esta última afirmación se percibe el deseo de rescatar la visión de una época. Quizás de ahí la presencia de acontecimientos como el Mundial de Fútbol de 1978, en el que, gracias al gol de Maradona, Argentina se hace vencedora. Pero también encontramos referencias a la alta cultura: a lo largo de las páginas se mencionan muchos escritores, sobre todo poetas leídos por Juan y Gaspar, o incluso se alude a cuadros como aquel del que se toma el detalle de los ojos en la portada del libro *-El ángel caído (1847)*, de Alexandre Cabanel⁹-, retrato de Lucifer donde se manifiesta su aura romántica: la rebeldía contra los cielos y su actitud desafiante es equiparable con el rechazo de Juan contra la Orden. También se aprecian otras similitudes físicas del personaje del lienzo con los dos protagonistas de la novela: las tonalidades rubias del cabello, el carácter atormentado, por poseer el mal en sí mismo, hecho que, por otra parte, les otorga gran atractivo. La presencia de este cuadro avisa del carácter oscuro de la novela.

El proceso de transformación, ampliación y adaptación del gótico también se refleja en la evolución de los personajes. Algunos aun estereotipados (damiselas en apuros, *femmes fatales*, crueles villanos, héroes inútiles...), ya no son planos como lo fueron los primeros

⁹ Ver imagen del cuadro en el anexo del trabajo, p. 30.

modelos del género¹⁰. La tensión del gótico, que hace oscilar al lector entre el sentimiento de atracción y repulsión hacia lo relatado, se refleja en ellos:

El protagonista es al mismo tiempo el antagonista, ya sea por procesos psicológicos del personaje o por la intervención de un suceso o ente sobrenatural; es el caso de personajes tan famosos como Jeckyll y Hyde o Dorian Gray, héroes y villanos de sus respectivas historias (Eljaiek-Rodríguez:483).

Esta ambigüedad se percibe especialmente en el personaje de Juan. Como médium, encarna la oscuridad en su propio ser, en una relectura de los modelos primeros de esta figura. Así, resulta el prototipo de hombre romántico: hermoso y enfermizo, llega a la edad adulta pese al pronóstico de una muerte prematura por su dolencia cardíaca; físicamente imponente por su altura, resulta tremendamente frágil; angustiado por su destino, lucha contra él -especialmente por su hijo Gaspar- hasta el final; retraído y solitario, se descubre como un ávido lector de poesía, promiscuo y bisexual, aficionado a los psicotrópicos y exageradamente sensible. En ocasiones se comporta de forma violenta, llegando a pegar a su propio hijo. Pero, al mismo tiempo, se nos muestra como un padre protector y enamorado de su mujer, dispuesto a hacer lo que sea por salvar a su familia, aun a costa de su propia vida.

Estos son muchos de los rasgos del héroe byroniano. Prueba de ello es que la autora haya reconocido como modelos de sus protagonistas a “Heathcliff de *Cumbres borrascosas* como inspiración para el personaje torturado de Juan, de Gaspar a un Telémaco que se hace adulto en medio de implacables guerras familiares” (Romero: n. p.). En definitiva, su naturaleza de médium hace que padre e hijo sean distintos al resto de los mortales, en su físico, en su ética personal y en la forma de vivir.

En la propia historia de Juan encontramos el tema del chivo expiatorio de la ciencia. El doctor Bradford experimenta con él, como Víctor Frankenstein sobre su creación. Pero nuestro protagonista, en vez de inspirar horror, genera fascinación tanto en hombres como mujeres, recordando la magnificencia de los grandes héroes y dioses de la Antigüedad. En definitiva, en la figura de Juan convergen varias tradiciones y tópicos, lo que demuestra la actualización del género en la obra de Enríquez.

¹⁰ Tengamos siempre en mente la obra consagrada del género: *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole.

El otro personaje protagonista es Gaspar, el hijo de Juan, con claros paralelismos con su progenitor: físicos -hereda su atractivo- y de carácter -independiente y solitario, desconfiado y terco, manifiesta una latente agresividad-. Estos correlatos se encuentran muy bien reflejados a través de breves comentarios del narrador, evidenciando el gusto de ambos por la natación y las mujeres sin maquillaje, o sus manías de enrollar el dinero en canutillos o tragar las pastillas sin agua. En ambos casos, se retratan terribles episodios de cefalea, lo que enfatiza el peso de la herencia genética en la pareja. De esta forma, el dúo padre e hijo se convierte en el eje sobre el que giran los andamiajes de la novela, estructural y temáticamente:

La idea que me rondaba cuando estaba escribiendo la novela y antes era la idea de la paternidad y lo filial como una idea problemática. En el sentido de cuánto de nuestra historia personal y política y social de nuestros países le pasamos a nuestros hijos y cuánto de ellos se pueden rebelar contra ello o cambiar nuestra historia. Cuánto de los traumas personales y nacionales son posibles de revertir o si estamos condenados a repetir siempre los mismos. [...] Mi visión no es muy optimista (Sollo, n. p.).

En efecto, el destino de Juan y Gaspar se presenta ineluctable. Así, se convierten en víctimas de la Historia u “homines sacer”, según Agamben -sus vidas no valen nada por sí mismas-, hecho relacionado con la experiencia de autora como niña nacida en pleno “Proceso de Reorganización Nacional”:

Crecer en Argentina en la época en la que lo hice y escuchar descripciones de torturas en las noticias, y leerlas en los periódicos, vivir con ese terror presente y posible, un terror que ya no era cosa de novelas, que era real. Un terror real, palpable, que entronca con un miedo atávico, infantil, y que además estaba viviendo mientras era aún una niña. A la vez, el hecho de que yo no tuviera cerca ningún caso de desaparecidos, nada tan horrible, me permitía verlo desde fuera, contarlo, con una distancia que quizá no hubiese tenido de otra manera (Fernández, n. p.).

Frente a este hálito pesimista, encontramos en la trama la presencia del amor y la amistad lazos indestructibles ante el mal. Entre los personajes vinculados afectivamente no existe la deslealtad, ayudándose mutuamente, sin importar las consecuencias. Un buen ejemplo de hecho lo muestra Juan que se desvive, literal y metafóricamente, por salvar a su hijo intentando mantenerle ignorante de todo lo relacionado con la Orden. Esta actitud, a medida que va creciendo el niño, se muestra eficaz, pero también dolorosa porque produce el distanciamiento progresivo entre el padre y un hijo que no comprende las

medidas del hombre que lo cuida. Este carácter nocivo de los silencios se puede leer en clave política y ser trasladado a los silencios y desapariciones que impuso la Dictadura sobre sus ciudadanos.

En ambas situaciones, el silencio coercitivo se manifiesta ineficaz tanto en el mandato político como en la educación de los hijos. Un buen ejemplo es el episodio en que Juan se niega a que Gaspar se comunice con los fantasmas de los desaparecidos mientras viajan de Buenos Aires a Corrientes:

-Tali necesito que trabajes con Stephen para bloquear a Gaspar. Yo hago mi parte, pero no es suficiente, ya no, estoy solo. Vio una presencia ayer y no cualquier presencia. Supongo que ahora empezará el crecimiento. Necesito que lo cuides de ellos en Puerto Reyes, necesito que lo ocultes (Enríquez, 2019: 56).

O también cuando Gaspar intenta hallar el paradero de Diana, la perra muerta de su amiga Vicky:

Gaspar se levantó rápido abrió la ventana [...] y dijo ¡Diana! en voz baja, pero entonces sintió un violento tirón en el pelo que lo devolvió a la pieza y un empujón lo mandó contra la pared. Vio a su padre, desnudo salvo por los calzoncillos negros, que cerraba la ventana de un golpe y bajaba la persiana con una velocidad que le pareció extraña, demasiado urgente. [...] No estaba furioso. Estaba asombrado.

- ¿Qué estás haciendo? -le dijo, [...] - ¿Por qué estás llamando a los muertos?
[...]
- No hay que mantener vivo lo que está muerto -dijo-. No lo vuelvas a hacer nunca.
[...] Es muy peligroso (Enríquez, 2019: 204-206).

Así, Enríquez saca a la luz lo oculto, hecho que encuentra una espléndida plasmación en el episodio dedicado a la casa de Villarreal. En efecto, este es una evidente ampliación del cuento “La casa de Adela”, integrado en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)¹¹. La protagonista del relato y nuestra Adela son la misma no solo porque comparten nombre, sino también por el carácter, apariencia física y anécdotas que rodean a la

¹¹ La reutilización del argumento y personajes de alguno de sus cuentos publicados anteriormente para elaborar una novela no es algo nuevo en Enríquez. Así sucede con *Chicos que vuelven* (2010), elaborado a partir del relato “Chicos que faltan” inserto en *Los peligros de fumar en la cama* (2009). Esta técnica de *amplificatio*, así como la recurrencia de temas y obsesiones (la figura del *revenant*, los adolescentes, cultos populares, la mujer empoderada, el terror, las drogas, el sexo) acaba formando una red compleja con vasos comunicantes dentro de su producción literaria que eleva su obra y le acerca a la construcción de un mundo imaginario, comparable a la Comala de Rulfo, la Santa María de Onetti o el universo macondiano de García Márquez.

construcción del personaje. Este pasaje es uno de los más importantes del libro, no solo por los traumas que genera en los personajes que sobreviven la situación (Vicky, Pablo y Gaspar), sino por la lectura que se puede extraer de él.

Estamos ante uno de los tópicos habituales del género gótico: la mansión encantada¹² y la pandilla de niños que se adentra inocentemente en ella con trágicas consecuencias¹³; pero Enríquez lo actualiza dotándolo de una lectura en clave política: se puede interpretar la casa como una metáfora de la dictadura y la desaparición de la niña como un ejemplo de las ocurridas durante “los años de plomo”:

Cuando el cuento parece encauzarse cómodamente en los presupuestos del género gótico, [...] se produce cierta disrupción con la aparición de la última cita, un ruido sordo que suene a la violencia y a la metodología de la última dictadura cívico-militar: Adela no está viva ni muerta, está desaparecida. [...] Que la casa se la chupó –usando el verbo del diccionario del Terror Estatal; que las uñas y dientes de los estantes son piezas o trofeos alegóricos de un torturador; que los guiños al saber médico –los libros de medicina que son iluminado por Pablo, por ejemplo– remiten al relato médico del gobierno militar encargado de producir un sentido: operar el cuerpo enfermo (subversivo) de la sociedad, personificado aquí en la “deformidad” de Adela (Villegas, n. p.).

No obstante, esta es solo una interpretación más del cuento y, dadas las similitudes, también de este pasaje de la novela. Ambos dejan al lector llenos de incertidumbre:

La puerta queda abierta a la ambigüedad [...]. No sabremos nunca si Adela fue abducida por una casa maligna dentro de los parámetros más estrictamente clásicos del gótico; si sufrió algún incidente real que la niña solo pudo explicarse a través de la fantasía; o si Enríquez ensambla una historia de terror basada en hechos «reales» reactualizada en una escalofriante versión gótica (Díez Cobo: 153).

Otro de los tópicos presentes del gótico es la figura del fantasma, que puebla la escritura de Enríquez, adquiriendo una connotación política, pues permite: aludir a los desaparecidos a manos de la dictadura argentina. Su presencia genera consecuencias en el mundo de los vivos (como ocurre en el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” [2016]), “o bien incorporarse al mundo de los vivos en una suerte de

¹² Estos espacios se encuentran presentes en historias canónicas del gótico. Es el caso de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole; *La caída de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe; *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe; *La casa de los siete tejados*, de Nathaniel Hawthorne; *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James.

¹³ El tópico de los niños que entran a algún lugar maldito con horribles consecuencias es frecuente en novelas de Stephen King, uno de los referentes indispensables de Enríquez, como *El cuerpo* o *Eso*.

‘normalización’ de su paradójica existencia (“La angelita desenterrada” [2009], “Chicos que faltan”[2009])” (Semilla Durán:268). En el caso de *Nuestra Parte de Noche*, el fantasma se encarna en Adela, que se aparece de forma recurrente a Gaspar una vez desaparecida en el interior de la casa.

Este episodio resulta de los más terroríficos del libro. Por un lado, por la presencia de lo sobrenatural rodea a la casa, la que posteriormente descubriremos como un “Lugar de Poder” o “Otro Lugar”: “casas que, por fuera, tenían un aspecto pero, por adentro, eran completamente distintas.” (Enríquez, 2019:406). Se trata de un espacio liminar que permite acceder a territorios regidos por la Oscuridad. En la obra se mencionan, también, el que existe en la mansión de Puerto Reyes o el que encuentran en Londres Rosario y Juan. Funcionan como otras dimensiones (espacio de la otredad), por tanto, no están regidas por las leyes del mundo real y cotidiano. En estos espacios físicos reales se configura cierta condición fantasmagórica –como con la casa de la calle Villarreal– como metáfora de la represión de la dictadura o como eco de esos lugares del pasado donde muchas víctimas fueron asesinadas o presas (como en “La hostería”¹⁴[2016]).

En la novela estos “Lugares de Poder” se plantean como incógnita terrorífica por parte de personajes que desconocen el universo sobrenatural de la Orden (Vicky, Pablo, sus padres), pero son aceptados por los que saben de la Oscuridad. Para estos últimos, lo que genera terror es apreciar lo ominoso en el espacio de lo real, con elementos presentes en la vida cotidiana¹⁵. No obstante, en ambos casos, el miedo constituye la base de la narración:

En la concepción de literatura gótica y su diferenciación con la literatura fantástica [...], la presencia del miedo es solamente una condición ineludible de la primera. Esta idea del miedo tampoco tiene que ver con el susto o el espanto físico, que también pueden aparecer,

¹⁴ “La hostería” narra la historia de dos adolescentes que deciden entrar de noche a escondidas en un hotel rural para cometer una travesura. Sin embargo, ambas son descubiertas por la dueña por sus propios gritos. Supuestamente habían escuchado los sonidos de varios motores de vehículos, pisadas y gritos de hombres que las dejan aterrorizadas, aunque nadie más del lugar los ha escuchado. La narración termina bajo los principios de ambigüedad habituales en la pluma de Enríquez, al presentarse los hechos como una supuesta alucinación de las muchachas. Sin embargo, la duda está presente al presentarse el albergue como una antigua escuela de policía durante la época dictatorial, época bajo la cual, existen habladurías en el pueblo de que mataron a gente. Así, la narración se yergue como un posible testimonio del pasado de los asesinatos cometidos durante el periodo de represión dictatorial.

¹⁵ Cuando Gaspar y sus amigos (o en el caso del cuento, Adela y los dos hermanos) entran en la casa, ven estantes donde se depositan: uñas, párpados y dientes. Del mismo modo, Rosario y Juan se topan con un bosque de árboles de los que cuelgan huesos y torsos humanos, algo inverosímil, pero no imposible, porque esos elementos existen en el mundo real.

sino con un terror intrínseco causado en el lector ante la presencia de los acontecimientos ominosos, sean o no sobrenaturales (Ordiz:154).

El mecanismo de 'lo siniestro' se genera también mediante la estructura paralelística de la trama. La primera parte, desde la perspectiva de Juan, obtiene un correlato en las narradas desde la óptica de Gaspar (secciones tercera y sexta), donde se pone en evidencia el peso de la herencia paterna sobre el hijo. Se manifiesta la incomprensión creciente de Gaspar frente al comportamiento de su padre a medida que este enferma: progresivamente, el ya adolescente deja de reconocer al padre que lo cuidaba para encontrarse a un enfermo errático y violento. Es entonces cuando aparece lo ominoso: lo familiar deja de serlo. El culmen de este proceso se da en la brutal escena en la que Juan corta el brazo del hijo hasta el hueso para insertarle un sello de protección ante la Orden. No explica su acción al muchacho, lo que hace que el muchacho crea que su padre lo aborrece y que se ha vuelto loco en una de las descripciones más duras de la obra, pues revela la sensación de vulnerabilidad y soledad que genera esta acción en el hijo.

Escenas donde percibimos el mecanismo de 'lo siniestro' son frecuentes en toda la novela, tanto desde el punto de vista argumental como estructural. Así, las elipsis provocan las apariciones inesperadas de personajes o de puntos de vista nuevos, en el viaje por carretera narrado en la primera parte, cuando Juan se topa con un joven fotógrafo con el que tiene un encuentro sexual. Ese aparecerá en la última parte como el famoso Andrés Sigal, mecenas de Pablo, amigo de Gaspar, y contribuirá a ofrecer una nueva perspectiva de Juan. Igualmente, el personaje de Marita lee un artículo de la reconocida periodista Olga Gallardo que vio fracasada su carrera por enloquecer bajo extrañas circunstancias. Pronto, descubrimos que esta mujer es la narradora de la crónica que conforma la quinta parte del texto. Por último, coloco el ejemplo de la identificación entre la prima de Rosario, Beatriz, y su hija mutilada, con Adela, la amiga de Gaspar, y su madre.

El uso de elementos corporales abyectos también potencia la sensación ominosa. Los desechos humanos que formaban parte del individuo pero han dejado de serlo –han traspasado el umbral del cuerpo–, bien por expulsión, amputación u otros se constituyen como elementos abyectos, al abandonar los límites de la subjetividad del yo. Al abandonar la entidad del sujeto se convierten en objetos: restos corporales que pasan a constituirse como entes extraños. Sin embargo, al ser en origen procedentes de nosotros mismos y

reconocerlos como propios, al resultar familiares, producen el fenómeno de lo siniestro, con la consabida sensación de temor¹⁶. Veamos un ejemplo del texto:

Sabía que esa caja no podía guardar nada bueno. [...] Sus dedos en la caja tocaron lo que, pensó, eran bichos secos: tenían una textura frágil y hacían ese ruido nacarado; eran cientos de pequeñas cosas que habían estado vivas. [...] Juntó tres en la palma de la mano y [...] se dio cuenta de que, lo que al primer tacto le parecieron patitas, eran pelos. [...] Tenía en la palma de la mano párpados secos, con sus respectivas pestañas (Enríquez, 2019:228).

Estructuralmente, el efecto siniestro se potencia con el uso del recurso de la prolepsis, donde se anticipa algo que va a ocurrir a un personaje: “Gaspar recordaría ese día, y esa noche, como el último día feliz en muchos, demasiados años” (Enríquez, 2019:308); “mucho después iba a pensar sobre si tenía alguna llaga en la boca, o por qué no había mirado si el pene del hombre estaba lastimado” (Enríquez, 2019:564); “Después, se enteraría Gaspar, los detenidos iban a llegar a ser más de doscientos” (Enríquez, 2019:593).

Otro ejemplo de lo ominoso son los ecos que ven Gaspar y Juan en los lugares que murieron. Son víctimas de la dictadura que murieron en terribles condiciones y quedan como almas en pena vagando en la tierra de los vivos, anclados al lugar donde murieron. La condición de médiums es lo que permite a nuestros protagonistas vislumbrarlos. Veamos un ejemplo, de cuando Juan y Gaspar llegan a un hotel donde el hijo percibe una de estas presencias:

Había muchos ecos, ahora. Siempre había cuando se perpetraba una matanza; [...] permanecían hasta que el tiempo les ponía un final. Faltaba mucho para ese final y los muertos inquietos se movían con velocidad, buscaban ser vistos (23).

[...]

- Papi, hay una señora en la pieza- le dijo. Juan parpadeó para verla y sentirla; era la misma del pasillo, que se movía por el hotel. [...]
- ¿Quién es, papi?
- No es alguien. Es un recuerdo (Enríquez, 2019: 25-26).

También disponemos del caso contrario, el de las ausencias, que resulta especialmente significativo en el personaje de Rosario, esposa de Juan y madre de Gaspar, desaparecida por el trío de matriarcas de la Orden, tan cercanas a la dictadura. Igualmente, se puede

¹⁶ A partir del artículo sobre ‘lo abyecto’ de Mandel: 2013.

acudir al personaje del padre de Adela, quien luego se acabará revelando como guerrillero muerto durante la dictadura. O incluso se puede aplicar a mutilaciones o miembros del cuerpo -como el brazo del que Adela carece, pero que la chica sigue sintiendo-.

Las desapariciones repentinas presentes en la narración generan la imposibilidad de llevar a cabo el duelo de forma natural por parte de sus seres queridos, ya que: “para vivir el duelo, hace falta un reconocimiento social de que la muerte es real. Para eso, hace falta un cuerpo” (Fabry, 2005:57). Esto es lo que le ocurre a Juan en su búsqueda inútil de Rosario o a Gaspar y sus amigos ante la desaparición de Adela.

De forma similar, en la crónica de Olga Gallardo, se describe el dolor e impotencia de las familias que rondan el Pozo de Zañartú, esperando noticias de sus muertos, con voluntad de recordar a todas esas víctimas olvidadas. Por último, la posmemoria (Hirsch), es otro de los temas implícitos en *Nuestra Parte de Noche*. Pone sobre el tablero cómo estas desapariciones no solo afectan a quienes las padecen, sino también a todo el círculo de allegados del desaparecido que no vivieron directamente la violencia. Ese dolor que ataca y siempre regresa es una constante en los cuentos de Enríquez, y se expresa de formas muy variadas: en la dicha figura del *revenant* (como en “El desentierro de la Angelita” [2009] o “Chicos que faltan” [2009]); en los traumas, fobias, obsesiones (“El patio del vecino” [2016], “Fin de curso [2016]) u horrores psicológicos de los personajes (“Nada de carne sobre nosotras” [2016]); en el miedo irracional que empiezan a experimentar ante un hecho, aparentemente, cotidiano (“La hostería” [2016]), entre otros. Como señala Leandro-Hernández:

El relato de Enríquez propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural. Sujeto y otredad se enfrentan desde lo terrorífico. Enríquez nos presenta su visión acerca de los años postdictadura y la búsqueda de la restitución de la memoria de los desaparecidos. Es a través de lo fantástico que la autora se aproxima a la realidad argentina, [...] ese espacio más allá de los límites de lo real desde donde el individuo puede tomar distancia del mundo conocido e indagarlo por medio del lenguaje. [...] Esta memoria heredada o postmemoria mantiene en constante actualización ese pasado y genera a través del arte, el cine o la escritura, nuevas relecturas (162-163).

Finalmente, algunos otros temas secundarios pero importantes en *Nuestra Parte de Noche* son los tocantes a la sexualidad y al erotismo, ambos habituales en la escritura de la argentina. En la novela encontramos una amplia gama de opciones y orientaciones sexuales. Hay personajes heterosexuales (Gaspar, Luis); homosexuales (Pablo, Stephan,

Andrés Sigal, Laura...) o bisexuales (Rosario). Muchos de ellos además están dotados de la característica androginia que cubre la narración. Las explicitaciones sexuales y la sensualidad son evidentes; sirven, como ya he mencionado, como mecanismo de liberación de los personajes frente al control de la Orden. En ocasiones, estas escenas forman parte de rituales satánicos; de reuniones orgiásticas juveniles o clubs clandestinos donde los homosexuales se contagian de la epidemia del sida en Buenos Aires en la época de democratización del país:

He recuperado mi experiencia de los años 80 en el momento de mi iniciación sexual. [...] La sexualidad, relacionada entonces directamente con la muerte, se vivía de una forma muy intensa. Veías morir a los amigos. Y además en Argentina todavía era más peligroso porque no existía el aborto legal. Quería rescatar aquella experiencia porque en la literatura que yo leía entonces no la encontraba (Hevia, n. p.).

En este sentido, la autora lleva a cabo una labor de crónica que testimonia de alguna manera el sufrimiento de todos esos enfermos olvidados:

Recuerdo los días terribles del sida, yo era muy chica, recuerdo el miedo que el barrio les tenía a los posibles infectados, recuerdo que morían solos porque, eran rechazados por sus familias. Aquello fue tan cruel. La valentía de ellos (Enríquez 2020: n. p.).

En cuanto al estilo, escribe con un estilo cuidado, pero claro. Esto no impide que en ciertos momentos recurra al lenguaje técnico, sobre todo, en el aspecto médico como, por ejemplo, para hablar de la enfermedad de Juan. Es directo, no omite los pasajes tenebrosos o violentos, contados con gran realismo, con descripciones duras y descarnadas, pero sin caer en lo morboso. Por otra parte, el horror de la situación no impide que exista una belleza poética del lenguaje. Veamos como ejemplo el final del libro donde se percibe una identificación -típicamente romántica- del individuo, Gaspar, con la noche silenciosa y las estrellas: “Le gustaban las lluvias violentas y cortas de Misiones, los ríos de tierra roja, el preludio a la noche negra y caliente con las estrellas que latían en el cielo. Un brillo, el silencio, otro brillo, como un corazón exhausto” (Enríquez 2019: 667).

V. CONCLUSIÓN

En conclusión, estamos ante la novela más ambiciosa hasta la fecha escrita por Mariana Enríquez. Es la culminación de su narrativa escrita hasta el momento. Engloba todos los recursos, temas, obsesiones...presentes en sus anteriores obras, pero los desborda y

amplía, convirtiéndose en una novela total, siguiendo la estela de los grandes autores hispanoamericanos del ‘boom’. Asimismo, confiere a la literatura de terror y gótico, una lectura social de la Argentina postdictatorial, pero sin caer en los convencionalismos de la literatura realista y políticamente comprometida.

Estamos ante una novela rica en recursos y temas que beben de la actualidad y, al mismo tiempo, de la tradición gótica (el fantasma, la casa abandonada, los personajes complejos, la presencia del miedo, el sectarismo, los elementos sobrenaturales...). Hay una cuidada utilización de la técnica narrativa: el perspectivismo, las diferentes voces narrativas, la alteración temporal, la trabazón interna de los elementos que lo componen, los detalles, la plasmación del tiempo histórico... Todo ello la convierte en una obra rica en lecturas y de gran calidad literaria, a la vez que elevan el nombre de Mariana Enríquez al estadio de los grandes autores hispanoamericanos del siglo XXI.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bizzarri, Gabriele. “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágicofolclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, n.º 1, 2019, pp. 209-229.

Cajiao Nieto, Ana Isabel. *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2016.

Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 25, 1975, pp. 145-151.

Díez Cobo, Rosa María. “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, n.º 1, 2020, pp. 135-156.

Drucaroff, Elsa. “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”, *El matadero*, n.º 16, 2016, pp. 23-40.

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

Enríquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama, 2019.

---. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.

---. “La ansiedad”, *Diario de la pandemia: Revista de la Universidad de México*, mayo 2020.

Fabry, Geneviève. “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de estudios filológicos*, n.º 28, 2005, pp. 55-69.

Fernández, Laura. “Mariana Enríquez: ‘En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género’”, *El Cultural*, 2 feb. 2017.

Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Freud. Obras Completas. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2483-2505.

Hevia, Elena. “Mariana Enríquez: ‘Leía sobre las torturas militares y a la vez a Poe’”, *El Periódico*, 11 feb. 2020.

Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1991.

Leandro-Hernández, Lucía. “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en *Cuando hablábamos con los muertos*, de Mariana Enríquez”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n.º 2, otoño 2018, pp. 145-164.

Mandel, Claudia. “Notas sobre la categoría de ‘lo abyecto’ en las artes visuales contemporáneas”, *Revista de las artes visuales*, vol. 72, n.º 1, 2013, pp. 1-12.

“Mariana Enríquez, Premio Herralde de Novela”. *El Cultural*, 4 nov. 2019.

Noguerol, Francisca. “Anomalías mínimas: fantasmas y monstruos cotidianos en dos *nouvelles* del siglo XXI”. Conferencia pronunciada en el seno del *XI Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos “La novela corta en el mundo hispánico”*. Budapest, 24-26 de octubre de 2018.

Ordiz Alonso-Collada, Inés. “Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica”. *Badebec*, vol. 3, n.º 6, 2014, pp. 138-168.

Pardo, Carlos. “Mariana Enríquez convoca la Oscuridad para eliminar la historia argentina”. *Babelia*, 10 dic. 2019.

Roche Rodríguez, Michelle. “Mariana Enríquez y la posibilidad de causar daño como una tentación.” *Colofón Revista Literaria*, 13 mar. 2020.

Rodríguez de la Vega, Vanessa. “Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez”. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, 2018, pp. 144-160.

Romero, Ivana. “Mariana Enríquez presenta *Nuestra parte de noche*”, *Página/12: radar*, 1 dic. 2019.

Semilla Durán, María Angélica. “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez”, *Revell*, vol. 3, n.º 20, 2018, pp. 161-277.

Sollo, Manuel. “Mariana Enríquez construye en *Nuestra parte de noche*”, *Radio Nacional: RTVE – A la carta*, 19 feb. 2020, <https://www.rtve.es/alacarta/audios/biblioteca-publica/mariana-enriquez-nuestra-parte-noche/5516924/>, último acceso 10 abr. 2020.

“Transculturización”. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Madrid: Espasa, 2014.

Valles Calatrava, José. “Extrañamiento”, *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia, 2002, p. 364.

Vanoli, Hernán y Diego Vecino. “Subrepresentación del conurbano bonaerense en la ‘Nueva Narrativa Argentina’”, *Apuntes de investigación del CECYP*, n.º16-17, 2010, pp. 259-274.

Villegas, Tomás, “El abismo de la lectura: A propósito de ‘La casa de Adela’ de Mariana Enríquez”. *El diletante*, 19 dic. 2018.

VII. ANEXO



Cuadro *El ángel caído* (1847) de Alexandre Cabanel. Usado como portada en la edición de Anagrama, 2019, con una versión ampliada del detalle de los ojos.

DECLARACIÓN JURADA

Yo, Sara Becerril Matía, con DNI 71958131D, DECLARO que he sido la única persona que ha realizado el presente trabajo íntegramente y que ninguno de los materiales que se adjuntan ha sido escrito o elaborado por otra persona, excepto las citas o el material identificado como perteneciente a otro.

Hago esta declaración jurada sabiendo y comprendiendo que, de comprobarse su falsedad, la calificación será negativa.



Fdo.

En Salamanca, 19 de junio de 2020

AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD.

D^a Sara Becerril Matía con D.N.I. 71958131D AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado: "Terror político y gótico sobrenatural en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez. Una historia de vida y muerte", sea incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Fdo.



En Salamanca, 19 de junio de 2020