

FANTASMAS: EL ETERNO RETORNO. LO FANTÁSTICO Y LO POLÍTICO EN ALGUNOS RELATOS DE MARIANA ENRÍQUEZ

GHOST: THE ETERNAL RETURN. FANTASTIC AND POLITICS IN SOME
NARRATIVES BY MARIANA ENRIQUEZ

María Angélica Semilla Durán⁵²

RESUMEN: La figura del fantasma es un clásico de la literatura fantástica universal. En la literatura argentina reciente el fantasma es, también, un motivo recurrente de las relecturas políticas de la Historia. Mariana Enríquez es una de las autoras que alcanza una mayor maestría en la plasmación de un género híbrido, en el cual lo fantástico y el horror convergen para permitir la emergencia en el presente de pasados irreparables. Nos proponemos analizar una selección de relatos en los cuales las figuras complementarias del fantasma y del *revenant* ocupan el centro de configuraciones simbólicas inscritas en imaginarios inquietantes, paisajes sociales devastados y temporalidades coaguladas, con el fin de poner en evidencia las continuidades perversas de la Historia. Lo que sucede, lo que se dice en el presente es siempre un eco, una *versión* exacerbada de lo que ya ha sucedido y de lo que ha dejado de decirse, o se ha dicho a través de atajos mitológicos. Imaginarios o encarnados, los fantasmas son a la vez testigos y mensajeros que impiden la *desaparición* definitiva.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina; fantasma; fantástico; desaparición; apariciones.

RESUMO: A figura do fantasma é um clássico da literatura fantástica universal. Na literatura argentina recente, o fantasma é também um motivo recorrente das releituras políticas da História. Mariana Enríquez é uma das autoras que melhor dominam esse gênero híbrido onde o fantástico e o horror convergem para permitir a emergência, no presente, de passados irreparáveis. Nossa intenção é a de analisar uma seleção de narrativas nas quais as figuras complementares do fantasma e da assombração inscrevem-se num fundo de imaginários turvos, de paisagens sociais devastadas e de temporalidades imutáveis, com o intuito de pôr em evidência as continuidades perversas da História. O que acontece, o que se diz no presente é sempre um eco, uma versão exacerbada do que já aconteceu e do que não se fala mais, ou então foi transformado em narrativas míticas. Imaginários ou encarnados os fantasmas são ao mesmo tempo testemunhas e mensageiros que impedem o desaparecimento definitivo.

⁵² Doutora em Filología Hispânica pela Universidad Central de Barcelona - Espanha. Doutora em Estudos Hispânicos pela Université d'Aix-Marseille - França. Professora do Departamento de Línguas Românicas da Université Lumière Lyon 2- França. E-mail : marian.semilla@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Literatura argentina; fantasma; fantástico; desaparecimento; aparecimento.

ABSTRACT: The ghost figure is a classic of universal fantastic literature. In recent Argentinean literature, the ghost is also a recurring motif in the political re-readings of history. Mariana Enríquez is one of the authors who best master this hybrid genre where fantasy and horror converge to allow the emergence, in the present, of irreparable past. We intend to analyze a selection of narratives in which the complementary figures of the ghost and the revenant are inserted in a context of troubled imaginaries, devastated social landscapes and frozen temporalities, in order to highlight the perverse continuities of history. What happens, what is said in the present is always an echo, an exacerbated version of what has already happened and what has stopped being said, or has been diverted towards mythical narratives. Imaginary or incarnated, ghosts are both witnesses and messengers who prevent the final disappearance.

KEYWORDS : Argentinian literature; ghost; fantastic; disappearance; appearance.

1. INTRODUCCIÓN

Los géneros literarios que los escritores escogen para sustentar sus universos ficcionales suelen definirse a partir de un entramado cultural perceptible en un momento histórico dado, y que sería adecuado para representar las tendencias dominantes que, según parámetros discursivos y metadiscursivos, configuran un campo de producción artística. Mariana Enríquez, escritora que cuenta hoy con una amplia repercusión internacional, escoge en sus cuentos formatos genéricos a menudo híbridos, pero en los que predominan los rasgos tradicionalmente asociados a la literatura de horror, aunque re-interpretados y adaptados a temáticas y tiempos específicos.

Sin pretender efectuar una revisión exhaustiva de la teoría ligada al género, vale la pena actualizar algunas reflexiones esenciales para poder luego evaluar los usos que Mariana Enríquez practica, su manera particular de trabajar las figuras tópicas y los efectos que éstas inducen. Según Carlos Javier Blanco Martín,

El Horror es aquello que fascina (atrae) y al mismo tiempo repele. El Horror, sea un ente, un acontecimiento, un mero planteamiento

imaginario, no puede enmarcarse en un concepto, y su aprehensión activa unas estructuras subjetuales a priori, que todo individuo hereda (nosotros diríamos por herencia biológica tanto como social).

En tal sentido, no es tanto un ente o un suceso lo que causa el horror, sino más bien la percepción de la falta de toda adecuación posible con el sujeto lo que verdaderamente desemboca en reacciones somáticas y nerviosas del organismo. (BLANCO MARTÍN, 2004, p. 6)

Esa total falta de adecuación entre una estructura subjetual y un ente o suceso que *no puede ser pensado* plantea una forma de impotencia de la razón comparable con el “miedo a lo desconocido” de que hablaba Lovecraft, en la medida en que excede a la vez los marcos de la experiencia y los del saber: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (Lovecraft, 1999, p. 5). La evocación del horror suscita una constelación de significados, entre los cuales podemos mencionar una serie de términos canónicos, tales como lo macabro, lo siniestro, lo maléfico, lo monstruoso, lo terrorífico; que se anudan y desanudan según los casos, y que a menudo se tiñen los unos a los otros con sus coloraciones específicas. Estamos pues ante construcciones híbridas, que exploran territorios oscuros de la subjetividad y del mundo, y en las cuales emergen, transfiguradas, violentas pulsiones transgresivas. Es útil distinguir entre dos conceptos que han sido a menudo confundidos o considerados como intercambiables: el terror y el horror. Fernando Darío González Grueso recurre al *Cambridge Companion to Gothic Fiction* (Hogle, 2015: 3) para precisar esa distinción:

[...] el terror mantiene a los personajes y al lector en un ansioso suspense sobre las amenazas de la vida y la seguridad, [...] mientras que el segundo [el horror] enfrenta a los personajes principales con la violencia bruta de una desintegración física o psicológica, explícitamente demoleadora de las normas asumidas y las represiones de la vida del día a día con consecuencias chocantes e incluso repugnantes. (GONZÁLEZ GRUESO, 2017, p. 36)

Ante la amenaza que desencadena el terror, los personajes pueden hallar mecanismos de respuesta que les permitan sortearla; ante el horror, por el contrario, la subjetividad se desorganiza y la capacidad de actuar se suspende:

Hay [en el terror] un *algo* explicable o narrable, que se había mantenido oculto a los efectos psicológicos de mantenimiento del interés y la ansiedad en una historia de terror con mecanismos. El horror verdadero destruye los mecanismos, se torna verdadera fenomenología. El *algo* es una fuente de la que nada sabe nadie y que, como el Dios de la vieja Teología, se mantiene en una distancia ontológica, en una sublimidad, en una posición infinita o inabarcable, y por ello mismo resulta horrible. Se siente horror por esa posición al margen de toda consideración sobre su sustancia. Horroroso no por el esquema que nos hacemos de ello. No por las expectativas incumplidas, no por lo que ese Ello realmente sea, sino por la *imposible relación* que se establece con el sujeto que lo “aprehende” (BLANCO MARTÍN, 2004, p. 6)

Dos libros de cuentos de Mariana Enríquez: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos con el fuego* (2016) hacen de esa “imposible relación” el centro de irradiación a partir del cual se erige un universo tenso e inquietante, y en el cual el horror –y el miedo concomitante – no es sólo, como afirma la propia autora, la consecuencia de presencias o eventos inexplicados e inexplicables:

“La pesadilla nunca es inocente. Ni el miedo responde siempre a cuestiones atávicas o antropológicas, sino que también es político y surge de contextos históricos concretos. (ENRÍQUEZ/NIÉSPOLO, 2017)

Una tal afirmación nos permite conectar la obra de Mariana Enríquez con algunas definiciones de Stephen King, uno de los maestros del género –cuya influencia la escritora ha reconocido explícitamente – quien, en el primer capítulo de *Danza macabra* (1981, p. 15) reconoce que la invención de horrores ficticios ayuda a soportar los horrores reales. Es pues en ese territorio, en el que se entrecruzan los temores innominados del sujeto con los horrores factuales de la Historia, donde se sitúa la exploración de Mariana Enríquez y su obstinada

propuesta de deconstruir los marcos normativos de la sociedad contemporánea y sus epistemologías hegemónicas.

Cada uno de los volúmenes contiene doce cuentos, que exploran irrupciones violentas de lo sobrenatural o de lo incontrolable en situaciones más o menos cotidianas. La ambigüedad propia de lo fantástico, ya estudiada por Todorov (1970), está presente en muchos de ellos y determina la indecidibilidad persistente entre una explicación lógica basada en alteraciones de la percepción o en fenómenos alucinatorios, y una creencia en la existencia de fuerzas ocultas que intervienen en el mundo y lo dominan. Pero en algunos casos vemos que esa duda constitutiva es neutralizada por una especie de naturalización de lo ominoso, que se instala en el mundo y en los seres, habitándolos. Ya sean exteriores o interiores, la latencia de esas fuerzas acecha a cada paso, y la exacerbada relación –que va de la histeria a la obsesión– que algunos de los personajes mantienen con su entorno es terreno propicio para sus epifanías.

Un elemento decisivo para la creación de la particular atmósfera de los cuentos y la eficacia de los efectos será el punto de vista de las narradoras o de los personajes, todas mujeres que mantienen relaciones tensas con el mundo que las rodea, sea por exceso de sensibilidad, por inadecuación, por ser portadoras de patologías psiquiátricas más o menos comprobables, o por estar permanentemente alertas a los signos interpretables que pueden alterar el orden de lo real. Esas miradas inestables llevan en sí el germen de la invalidación y habilitan la polémica, no solamente entre lo real y lo imaginado o alucinatorio, sino entre el cliché sexista de la locura femenina y el mito de la clarividencia de la bruja. Allí, en esa encrucijada entre la razón y los afectos, entre el cuerpo y la mente, entre la construcción social y la construcción mítica re-visitada se instala la ambigüedad de lo fantástico y se preparan las condiciones de la *imposible relación* propia al horror.

El conjunto de los cuentos podría ser considerado como una serie de variaciones en torno a ciertas figuras recurrentes, que no solo no se excluyen entre sí sino que se entrelazan en tramas más o menos complejas, híbridas o contaminadas.

Tramas que, a su vez, se despliegan en múltiples planos conectados por prácticas interpretativas que ponen en escena juegos especulares y lecturas políticas. Podríamos identificar, *a priori*, al menos tres líneas directrices en las que se van engarzando los relatos: una dimensión histórica, una dimensión social, una dimensión territorial. En el primer caso se apela a la creación de memorias integradas y transhistóricas; en el segundo se representan las perversiones de la globalización y del necrocapitalismo⁵³; en la tercera se incluyen no sólo las implantaciones territoriales generadas en los márgenes urbanos y que poco a poco avanzan sobre el centro, sino también el territorio por excelencia de lo humano: los cuerpos. Ese conjunto de tramas que se entrecruzan y se potencian se organiza en torno a un repertorio de figuras propias al género, re-creadas, de-construidas o re-figuradas, tales como la del fantasma, la del monstruo o la de las brujas. Hay un cierto paralelismo o correspondencia entre las tres dimensiones que acabamos de enumerar y esas figuras, aunque la relación no sea ni automática ni excluyente: los fantasmas son asignados a lo histórico, los monstruos a lo social, las brujas a lo corporal. Precisemos sin embargo que a menudo en un personaje o en una circunstancia esas tres figuras coinciden a través de configuraciones híbridas y polisémicas. La posesión, los rituales demoníacos, las alucinaciones, las casas abandonadas, son otros elementos canónicos re-semantizados. Y la totalidad del sistema responde a miradas ex-céntricas, problemáticas; miradas de mujer.

Ante la imposibilidad de desarrollar un análisis en profundidad de la totalidad de esos elementos en el espacio del que disponemos, privilegiaremos

⁵³ Ver Achille Mbembé, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*.

una de ellas, que nos parece esencial, sobre todo por la profusión de lecturas transversales que habilita.

2. FANTASMAS

Hemos escogido una figura que posee una extensa tradición literaria y desempeña, en los dos volúmenes en cuestión, una función estructurante: la del fantasma y/o *revenant*: ambas definen espacios, tanto literarios como políticos, de gran potencia crítica.

En un país que, según la declaración de la propia Mariana Enríquez, “creó fantasmas como política de Estado” (Enríquez/Niéspolo, 2017) la presencia del muerto vivo, del ausente/presente o de la huella latente del que ha sido sin dejar totalmente de ser, no es una pura creación del imaginario, sino una realidad que irrumpe en la vida cotidiana con su carga de incongruencia y angustia. Si abordar la desaparición implica lógicamente la posibilidad de pensar la aparición; si los restos de los desaparecidos de los 70 siguen siendo identificados y enterrados –es decir, apareciendo – en 2018; si Marta Dillon, en *Aparecida*⁵⁴ (2015) relata los funerales de los cinco huesitos de su madre que ha podido recuperar, al tiempo que evoca otras ceremonias análogas dedicadas a otros restos; por qué no sería admisible la afirmación de la narradora de “Nada de carne sobre nosotras”, que no sólo encuentra una calavera en un parque sino que proyecta completar el cuerpo faltante porque: “Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar los muertos tapados” (Enríquez, 2016, p. 129). A partir de ese contexto, a la vez literario e

⁵⁴ Refiriéndose a los huesos de su madre, recuperados e identificados por el EAAF (Equipo de Antropología Forense), dice Marta Dillon: “[...] cinco piezas óseas, dos más asignadas morfológicamente. Cuatro huesos y una calavera con su maxilar inferior encastrado. [...] No estaba para contar huesos. Todavía no, solo reconocía que eran pocos, que con esos palos no podía inventar un abrazo.” (Dillon, 2018, p. 56)

histórico, se irán modulando entonces las escenas y las variantes de la figura fantasmal.

Como señala Blanco Martín,

El terror de la vieja historia de fantasmas no proviene de la identidad de *quien se aparece* –un muerto- ni de la *imposible* cualidad de *esa vida en la no vida* que es la del muerto apareciéndose. La *imposibilidad* misma es la que llena las fibras íntimas del racionalista, único ser capaz de sentir miedo sólo con el pensamiento. [...]La desorganización de un sistema racional de construcciones tiene que ser experiencia mucho más terrible con la simple *aparición de una cosa que, bajo ningún concepto, debería estar ahí.* (2004, p. 10)

Los cuentos de Mariana Enríquez hacen usos muy diversos de la figura del fantasma, que puede intervenir en el mundo de los vivos, inducir sus comportamientos (“Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”) captarlos para que los reemplacen en su función mítica (“La torre”), o bien incorporarse al mundo de los vivos en una suerte de “normalización” de su paradójica existencia (“La angelita desenterrada”, “Chicos que faltan”). Ecos de episodios reales del pasado pueden también quedar aprisionados en los espacios físicos en los que se han producido (“La hostería”) o en las fijaciones obsesivas de los personajes (“El patio del vecino”), y reactivarse ante nuevas presencias o situaciones angustiosas.

A menudo esos fantasmas que desorganizan las condiciones de lo pensable son, en los cuentos de Enríquez, presencias indefinidas, latentes, inasibles, que no se ven pero que algún sentido llega a *percibir*; y a menudo se trata de niños o de bebés, identificados o no. Veamos por ejemplo el relato “La Rambla triste” (Enríquez, 2009), en el que tanto Sofía, la narradora turista, como su amiga Julieta perciben, en sus paseos por la ciudad de Barcelona, un hedor persistente e inexplicado que degrada el espacio público y crea un malestar creciente en algunos de sus habitantes. Un repertorio de historias

circulantes relata horribles tragedias, entre ellas la de un niño decapitado y la de las víctimas de una extensa red de pedofilia, que configuran una suerte de legado maléfico coagulado en el tiempo: “Dicen que el niño vaga por aquí todavía, sin cabeza, uno de los muchos niños fantasmas de Barcelona.” (84) y más adelante: “Ese chico anda por toda la ciudad, llena de olor la ciudad, para que no se olviden de él.” (88). Esos niños que no acaban de morir remiten a la responsabilidad social de quienes permitieron su sacrificio y ahora fingen desconocer su persistencia. Señalemos por otra parte que estos fantasmas no son solo hilachas dolientes de la Historia, sino que castigan a la ciudad convirtiéndola en una suerte de prisión pestilente de la que sólo los extranjeros pueden salir. La invasión tóxica del fantasma y sus efectos es representada, por otra parte, por inequívocos signos lingüísticos que desplazan la escena hacia otros tiempos o espacios, y la convierten en símbolo de todos los disciplinamientos biopolíticos de la modernidad, incluido el de la criminalización del movimiento vecinal del Raval: “Los chicos fueron infelices, no quieren que nadie se vaya, quieren hacerte sufrir. *Te chupan*⁵⁵.” (2009, p. 91). Si a ello sumamos la presencia, en el relato, de la ecuación: “loca” –eventualmente atribuible al estado mental de Julieta – + “desaparecidos”, los fantasmas barceloneses y los fantasmas argentinos se confunden en una misma dimensión sincrética de temporalidades y en un mismo proceso de exterminio. La locura atribuida por el sentido común de las sociedades patriarcales a las mujeres que exceden el marco acotado de los roles sociales admitidos –las implícitas *locas* de la Plaza de Mayo, las resistentes – es indisociable aquí de la *percepción* de una realidad ajena a la razón; es decir, del saber de la bruja.

Otro ejemplo de esas presencias fantasmales intangibles pero perceptibles se da en el cuento “Bajo las aguas negras” (Enríquez, 2016), pero esta vez la figura convocada es la del *revenant*. De las presencias *que se han quedado* –que, de alguna manera, rehúsan la lógica de la muerte y la desaparición – pasamos a la de las

⁵⁵ El subrayado es nuestro. « Chupar, en la jerga de los grupos de tareas que ejecutaban la represión en Argentina, era la palabra utilizada para designar el secuestro de personas.

ausencias que se hacen presencia; es decir, a la de los muertos que han sido despertados de su sueño en el fondo del río y deciden volver a la superficie. También en este caso hay un deseo de venganza respecto a quienes los asesinaron; también hay una instancia institucional que decide su eliminación y una “visitante” –la jueza Pinat – que pertenece a otro mundo y que será quien asuma la función del testigo – como Sofía en el cuento precedente – y narre la definitiva descomposición social de un espacio condenado porque sujeto a una “limpieza” punitiva. El río contaminado es la imagen de un drama social de abandono, no sólo de la naturaleza sino también de las poblaciones. En este caso se trata del río que bordea una villa miseria en la que viven sectores marginales y en el fondo del cual yacen los adolescentes abatidos por la policía. Esa configuración, que aunque hiperbolizada en el relato, responde a hechos reales protagonizados por las “fuerzas del orden” en Argentina⁵⁶, no puede sino evocar otra, siempre presente en la memoria colectiva: la de los desaparecidos de la dictadura de los años 70 arrojados vivos desde aviones de la Marina al Río de la Plata. El mismo río del que dice en el cuento el cura Francisco:

“Los policías empezaron a tirar gente al agua [...] Y la mayoría de los que tiraron se murieron [...] Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron.” (171)

Esa reaparición del muerto que vuelve a la villa:

Emanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa, y algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron [...],

⁵⁶ Nos referimos, entre otros, al caso de Ezequiel Demonty, arrojado al agua con dos de sus amigos por una patrulla al mando del oficial subinspector Gastón Javier Somohano el 14 de septiembre de 2002. Los amigos lograron salvarse, Ezequiel no sabía nadar y se ahogó.

arrastra consigo un halo tóxico que paraliza a la comunidad y la sume en una suerte de muerte simbólica. Pero en realidad el aliento letal que acompaña al *revenant* no es sino la culminación de un proceso de contaminación previo que ha condenado a sus habitantes a la enfermedad y la deformación. La mensajera devastada por la droga, el niño monstruoso que guía a la jueza, son en la historia personajes reales afectados por una extrema vulnerabilidad, precarios, en el sentido que Judith Butler (2010) da a ambos términos; vidas *que no importan*, como lo prueba la muerte del *revenant*. Nos parece pertinente recordar a ese respecto el análisis de Boaventura de Sousa Santos sobre los procesos de globalización liberal dominados por una lógica de mercado, para la cual “la dignidad, la seguridad e incluso la supervivencia del ser humano han dejado de ser el valor central.” (De Sousa Santos, 2016). Es en ese contexto socio-económico degradado donde se produce la derrota de la razón occidental –representada por la jueza, que ha incriminado a los policías culpables del asesinato – frente a la potencia afectiva de la creencia, representada por la procesión de los habitantes de la villa que portan en majestad al *muerto que espera soñando*. (Enríquez, 2016, p. 173) Sólo que esa derrota no parece situarse únicamente en el terreno de la dialéctica entre pensamiento y fe, puesto que el cuento se cierra con el desborde del río muerto que se vuelca sobre el territorio, como convocado por los tambores rituales, y deja así expuesta la *imposibilidad* aludida por Blanco Martín: “cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada” (2016, 174). Sumergida por la ola infectada y por la comunidad reconstituida en la transfiguración de sus abyecciones naturalizadas, es la construcción misma de lo real la que se derrumba. Porque, como afirma Julia Kristeva,

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne

respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁵⁷ (1980:12).

Y en este caso el orden que ha sido perturbado es el del respeto y la protección de *todas las vidas*. El retorno del muerto rompe con los marcos diferenciales de inclusión/exclusión definidos por la organización social al hacer de su muerte un estandarte y devolverle el duelo del que se lo había privado.

Una tercera actualización de la figura del fantasma /*revenant* está dada por la aparición del bebé muerto en el cuento titulado “El desentierro de la angelita”. En este caso las motivaciones no serían ni históricas ni sociales, sino más bien antropológicas. Allí también hay un orden que ha sido alterado, puesto que los huesos del bebé han sido desenterrados y trasladados primero, y vueltos a desenterrar y perdidos más tarde. El retorno responde a la necesidad de hallar *su* lugar de un muerto errante. Abordamos aquí la cuestión de una representación particular: contrariamente a los dos precedentes, este fantasma no es sólo *visible* sino, en cierta medida, *material*: su aspecto no es el del bebé en vida, sino el de un cuerpo en proceso de descomposición; su presencia deja huellas comprobables: jirones de piel podrida, restos de carne. Es capaz de comunicar con su sobrina-nieta, la narradora, aunque sin palabras; la sigue por todas partes y se adapta a sus ritmos, y manifiesta una voluntad muy consciente de visitar el jardín de la casa familiar para ver si encuentra sus huesos. Estamos pues ante un ejemplo de integración de lo imposible en el seno de lo posible, de un fantasma carnal, de una paradoja:

⁵⁷ «No es, pues, la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entre-dos, lo ambiguo, lo mixto.»

“En tantos años tendría que haber desaparecido, pensé, y después me reí un poco histérica y me dije que tenía un bebé muerto en la cocina, que era mi tía abuela y que caminaba, aunque por el tamaño debía haber vivido apenas unos tres meses. *Tenía que dejar definitivamente de pensar en términos de qué era posible y qué no.*⁵⁸” (2016 [2009], p. 17)

Los huesos, dispersos e inhallables, recuperan una existencia y un ensamblaje, puesto que la beba no se desintegra. La narradora la transporta consigo, en una mochila, y así *toma cuerpo* el tópico rulfiano de llevarse los muertos a cuestas; muertos que en realidad no lo están del todo.

Otro relato de *revenants* plantea *las preguntas que no pueden plantearse*: “Chicos que faltan”. Un primer abordaje nos permite constatar una operación textual que desplaza el tema tópico de los jóvenes desaparecidos en los 70 por razones políticas a otra dimensión, actualizada y degradada: la de los niños y jóvenes desaparecidos en el presente por razones sociales o por haber sido víctimas de los circuitos de trata. La protagonista es Mechi, una joven cuyo trabajo consiste en

[...] mantener y actualizar el archivo de chicos perdidos y desaparecidos, ubicado en el fichero más grande de la oficina, que era parte del Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes. (ENRÍQUEZ, 2016, p. 153)

Desde el principio reconocemos un sistema de clasificación de datos, archivos y fichas relativas a los niños desaparecidos, en las que pueden verse sus fotos; así como alusiones a las familias que los buscan e imaginan explicaciones a la ausencia. Tal dispositivo no puede sino evocar las rituales peregrinaciones de las Madres de la Plaza de Mayo, sus infatigables reclamos y la constitución progresiva de bancos de datos como instrumentos útiles a la búsqueda. Vemos entonces desde el inicio cómo se organiza la estrategia alusiva

⁵⁸ El subrayado es nuestro.

que permite una lectura analógica en dos planos temporales y diegéticos diversos y simultáneos, como si el uno fuese el telón de fondo en el que va proyectándose el otro, la hoja de papel en la que la historia se escribe; en una tensión constante entre lo dicho y lo no dicho, lo subyacente y lo aparente. Una mención particular merece las fotos de las fichas, “fotos congeladas” (154) que confieren a los retratados una condición mortuoria aún antes de que se conozcan las derivaciones del caso⁵⁹. Las *apariciones con vida* son raras, aunque algunas se han producido en el pasado. Esas desapariciones se producen como consecuencia de conflictos familiares o amorosos, que revelan ciertas tensiones y/o carencias sociales, de clase y de género:

[...] la mayoría de los chicos que faltaban eran chicas adolescentes. Que iban con un tipo mayor, que se asustaban por un embarazo. Que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda de noche. [...] Y las que se llevaban, las secuestradas que se perdían en redes de prostitución 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. (2016, p. 156)

Del orden de lo político al orden de lo social y lo delictivo, las desapariciones y la lista de sus circunstancias ilustran la evolución (¿involución?) de la sociedad en los años que separan las dos series, insistiendo en la vulnerabilidad de esos cuerpos femeninos, que se escamotean voluntariamente a los usos a los que el patriarcado los destina; o que son sustraídos por la fuerza justamente para que ese orden se mantenga inalterable. La intrincación entre el destino letal reservado a las militantes políticas en épocas de la dictadura y las muertes violentas de las adolescentes del presente, la mutua resonancia, traza itinerarios de búsqueda comparables, tanto en el

⁵⁹ Recordemos el papel esencial que han representado en los procesos de construcción de memoria en Argentina las fotos de los desaparecidos y su incorporación definitiva al imaginario nacional.

plano de lo real como en el plano del imaginario. El hueco de la desaparición propicia las construcciones de la ficción; y en el caso de Mechi esa invención se centra en Vanadis, una joven diferente a las otras: bella, misteriosa, transgresora, rebelde, marginal, peligrosa. Una bruja contemporánea, en suma.

Pero la rutina burocrática se altera y la trama se acelera cuando ocurre lo *imposible*: “Vanadis apareció a la mañana siguiente, sentada en los escalones de la fuente principal del Parque Chacabuco” (163) sonriendo bajo el sol, aparentemente intacta, aunque algo distante y amnésica. La sorpresa de tal reaparición se multiplicará rápidamente, porque en todas las plazas de la ciudad se producirán otras *epifanías*, hasta que todos los chicos del archivo se materialicen y sean reconocidos. Aún aquellos que ya habían sido encontrados sin vida. Desaparición, resurrección, recomposición milagrosa de los cuerpos, coagulación del tiempo y de la historia: la irreparable falla existente entre la foto y la vida, entre el cuerpo fotografiado y el cuerpo desaparecido; entre la vida que fue y las huellas que dejó, entre el cadáver identificado y su encarnación repentina es de pronto borrada por las apariciones masivas de todos los cuerpos en el mismo estado –a la misma edad – que cuando se ausentaron. Si explicitamos el relato subyacente de los desaparecidos políticos, la historia de Vanadis y el resto de los chicos da cuerpo y substancia a esos fantasmas que se inmovilizaron en la eternidad de una juventud impedida, y que hubieran sido de pronto restituidos en su lugar sin transición ni transcurso. Si su desaparición ha sido un signo de desorden que erosiona las bases mismas de la alianza social, su reaparición no hace sino agudizar la fractura. Si en la Historia real los hijos y familiares de los desaparecidos han buscado y en algunos casos hallado los restos, y si ese reencuentro ha hecho posible un duelo siempre postergado, un reconocimiento simbólico y antropológico; la *presencia* en la ficción de los cuerpos enteros los separa aun más, arrasa con las construcciones imaginarias compensatorias y anula toda esperanza de salvaguardar el vínculo. Los cuerpos solos, vivos pero vacíos, sin memoria y sin los afectos a los que fueron

arrancados; los cuerpos–imágenes preservados y revividos, pero irremediabilmente ajenos, son infinitamente más perturbadores que las fotografías de los muertos. Porque ellos no necesitan a los deudos, y la comunidad no sabe qué hacer con ellos. En “Chicos que faltan” la *aparición* acaba por consumir la separación definitiva. Pero no el olvido, porque los aparecidos no desaparecen, se instalan:

”Tan silenciosamente como había llegado, se retiraban. Caminaban por el medio de las calles, como si no le tuvieran miedo al tránsito. Y se metían en casas deshabitadas.”(2009, 171)

Contradican las leyes de la materia, siembran el terror a su paso, desquician las mentes y los espacios, se funden en un cuerpo colectivo, ajeno e impenetrable. Hasta que la comunidad comienza a desear que se mueran otra vez, hasta que Mechi, que tanto ha soñado con encontrarlos, desee irse a un lugar “donde los chicos *no volvieran*⁶⁰ de donde fuera que se habían ido”. (2009, p. 175). Hasta que la ciudad, infestada por los espectros, reclame el imposible derecho al olvido.

Otras variaciones de la figura del fantasma se despliegan en los textos de Enríquez, más cercanas en algunos casos a las matrices tradicionales del cuento fantástico (“La torre”, “Pablo clavó un clavito. Una evocación del Petiso Orejudo”); sin embargo, hay un rasgo que las vincula todas: la idea de la permanencia, de la transmisión, de la transgeneracionalidad. Nos parece, de todos modos, que estos usos particulares que hemos ido hilando en nuestra reflexión condensan toda la potencia de un horror siempre presente, implícito o latente, discursivamente controlado aún cuando bordee la obscenidad. Un horror que, como ellos, *reaparece* cíclicamente; un horror sobre-viviente, totalizador y activo, ante el cual el tiempo se detiene y los múltiples cuerpos ausentes son un solo cuerpo.

⁶⁰ El énfasis es nuestro.

Porque, como dice Alicia Kozameh, otra infatigable buceadora de la memoria: “[...] sabiendo que el dolor es lo que nunca abandona, realmente, a su presa, su regreso vital, vibrante, nos mantendrá en la lucha contra sus avances.” (2018, p. 70). Con el *revenant*, Enríquez alegoriza ese *regreso vital* del dolor que es acicate para la resistencia. El círculo no se cierra, se potencia. Lo fantástico es la pantalla que permite a la vez tomar distancia – a veces irónica, a veces reflexiva- y re-formular el legado histórico, proyectándolo en una puesta en escena tan experimental como dramáticamente disruptiva.

REFERÊNCIAS

BLANCO MARTÍN, Carlos Javier, “Ensayo sobre el terror”, en *A parte Rei, Revista de Filosofía*, ISSN 1137-8204, ISSN-e 2172-9069 n° 36, 2004.

serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/blanco36.pdf

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, Ediciones Akal (2° ed.), Madrid, 2016.

DILLON, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Random House Mondadori. S.A, 2015.

ENRÍQUEZ, Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires, Anagrama, 2018 [2009].

ENRÍQUEZ, Mariana, *Las cosas que perdimos con el fuego*, Buenos Aires, Anagrama, 2016.

GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío, “El horror en la literatura”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1, pp. 27-50, 2017.

<https://revistas.uam.es/index.php/actionova>

KING, Stephen, *Danza macabra*, WordPress.com, 1981.

<https://repolibros.files.wordpress.com/2015/05/1981-danza-macabra-danse-macabre.pdf>

KOZAMEH, Alicia, *Sal de sangres en guerra*, Córdoba, Alción Editores, 2018.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980.