

Lo “ideológico-ominoso”: la imposibilidad de proteger al “niño de la noche” en *Un lugar soleado para gente sombría*, de Mariana Enríquez

The “ideological-abominable”: the inability to protect the “child of the night” in Un lugar soleado para gente sombría, by Mariana Enríquez

Felipe Adrián Ríos Baeza 

Universidad Anáhuac Querétaro, Querétaro, México
felipe.rios@anahuac.mx

Recibido: 16 octubre 2024 / Aceptado: 17 marzo 2025

RESUMEN

Este artículo propone convertir en motivo literario una temática recurrente en los libros *Los peligros de fumar en la cama* (2021), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y en el volumen de cuentos *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), de Mariana Enríquez: la “maternidad vicaria”. Partiendo de conceptos de la teoría de lo fantástico de Roas (2001) y Bessière (2001), así como de aspectos psicoanalíticos y sociológicos de Vegetti (1993), Saletti (2008) y Žižek (2009), se argumenta que el origen del terror radica, en muchas de sus protagonistas, en la imposibilidad de una vindicación de quienes han quedado en las posiciones más vulnerables dentro una sociedad devastada económica y políticamente (mujeres, *homeless* y, sobre todo, niños). Esta situación provoca en sus narradoras un estrechamiento que, al no tener canalización ni concreción posible, toma la forma de sublimación fantasiosa y, por lo tanto, de un reconocimiento de que el elemento temible queda, en realidad, del lado de lo cotidiano, no del lado de lo fantástico. El marcado impulso de protección de sus protagonistas —mismo que, al final, no puede impedir el daño social— dará origen a este procedimiento, propio de la literatura de Enríquez y que, a partir de este trabajo, se denominará como lo “ideológico-ominoso”.

Palabras clave: horror, Mariana Enríquez, maternidad, *Un lugar soleado para gente sombría*, vindicación

ABSTRACT

This article proposes to turn into literary motif a recurrent theme in Mariana Enríquez’s books such as Los peligros de fumar en la cama (2021), Las cosas que perdimos en

el fuego (2016), and, in her last volume of short stories, *Un lugar soleado para gente sombría* (2024): the “vicarious motherhood”. Drawing on concepts from the theory of the fantastic by Roas (2001) and Bessière (2001), as well as psychoanalytical and sociological aspects by Vegetti (1993), Saletti Cuesta (2008) and Žižek (2009) that, it will be argued that the origin of terror lies, in many of her protagonists, in the impossibility of a vindication of those who have been left in the most vulnerable positions of a society that has been devastated economically and politically (women, homeless and, above all, children). This situation triggers in its narrators a shudder that, by not having a possible canalization or implementation, takes the form of fantasy sublimation, and therefore, of a recognition that the fearful element will actually be within the usual happenings, as opposed to the imaginary. The marked protective impulse of the main characters —which, ultimately, cannot prevent the social damage— will give rise to this procedure, typical of Mariana Enríquez’s literature and which, from this work onwards, will be referred to as “ideological-ominous”.

Keywords: horror, Mariana Enríquez, maternity, *Un lugar soleado para gente sombría*, vindication

INTRODUCCIÓN

Tras el éxito de *Los peligros de fumar en la cama* (2021) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), la publicación de *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) marca el retorno de Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) al género cuento. Y aunque las reseñas fueron mayormente celebratorias, por ejemplo, la de Fernández en *Cuadernos Hispanoamericanos*, quien, quizás con excesivo entusiasmo, afirma:

Lo que puede que en las dos anteriores [libros de cuentos] fuese búsqueda, e intento de asentamiento, el asentamiento de un yo narrativo aún performático, honesta y brutalmente único, aquí es reconocimiento y hallazgo, y sin embargo, aún una búsqueda, pero una del todo consciente. (2024, párr. 4)

No obstante, temáticamente parece no existir demasiada novedad. En *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), se recurre, otra vez, a los fantasmas en alusión a los desaparecidos de la dictadura argentina (“Cementerio de heladeras”, “Los himnos de las hienas”); igualmente, a las dualidades y efectos *doppelgänger* entre hermanos, donde uno —el deforme, el monstruoso— es quien redime el relato (“La desgracia en la cara”, “Los pájaros de la noche”); circulan en sus páginas adolescentes cuya conducta extravagante parece ser resultado de hondas crisis

familiares (“Julie”); y se ubican piezas que pueden leerse en inmediata clave de violencia de género (“La desgracia en la cara”, “Un lugar soleado para gente sombría”, “Diferentes colores hechos lágrimas”).

Sin embargo, se insiste en una temática que resulta aún una asignatura pendiente en la crítica dedicada a la obra de Enríquez: aquellas mujeres que parecen negarse la experiencia de la maternidad, pero que se ven movidas por un intenso deseo de protección, un “hacerse cargo” de niños y adolescentes, incluso después de muertos (“Ojos negros”, “Mis muertos tristes”, “La mujer que sufre”, del mismo libro). Es aquí donde se advierte un trabajo más hondo, en tanto reiteración y ampliación temática. El tema está tan presente que, sin mucho forzamiento teórico, puede ser un motivo literario por aislar y singularizar en su producción literaria.

Al respecto, en la reseña “‘Un lugar soleado para gente sombría’, de Mariana Enríquez: terroríficos, realistas, fantasmagóricos y excepcionales”, Iglesia marca un punto interesante a consignar de antemano:

Desde ese primer libro de relatos [*Los peligros de fumar en la cama*, 2021], Enríquez ha trabajado la simbiosis entre el terror y la realidad, una simbiosis que en este último volumen alcanza su expresión más lograda, al desdibujarse por completo cualquier posible frontera entre ambas dimensiones. Para comprender este ejercicio de simbiosis cabe tener en cuenta que para Enríquez el terror no tiene que ver con una cuestión de género literario: en realidad es una forma de leer. (2024, párr. 2)

Esta es una apreciación muy ajustada, pues intenta rastrear la verdadera causa de los consabidos efectos del miedo en su literatura. Según Iglesia, Enríquez no solo realiza una simple adaptación del género terror a la realidad argentina y colindante —la ramificación de la santería en la frontera paraguaya y brasileña; o la actualización de leyendas sobrenaturales chilenas, por ejemplo—, sino que ese género le permite aproximarse, en una focalización caleidoscópica, a una realidad hostil que, de otro modo, sería más traumática aún de ser vista y expresada. ¿Qué lee socialmente Enríquez a través del terror? Fernández lo señala de la siguiente manera:

Podría decirse que Mariana Enríquez es la misma, y otra cada vez. Lo que la obsesiona muta y permanece —el no lugar de los niños, la figura materna y sus maldiciones, el fantasma como límite, el miedo como reflejo de aquello que no funciona—, y ella también. (2024, párr. 6)

De esta manera, las obsesiones enumeradas por Fernández, el no lugar de los niños, la figura materna, el fantasma, el miedo como reflejo de aquello que no funcio-

na, sirven para hacer un conglomerado de efectos o representaciones de un miedo atávico, mismo que se intentará delimitar y puntualizar en estas páginas, porque *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) refuerza un asunto que había estado —quizás de modo más advenedizo— en sus entregas anteriores y que aquí, a fuerza de reiteración, emerge de forma clara.

Este artículo argumenta que el origen del terror, para muchas de sus protagonistas, radica en la impotencia al no poder hacerle frente a una violencia sistémica; ante la imposibilidad de una real vindicación al ver a aquellos que han quedado en posiciones muy vulnerables en una sociedad devastada económica y políticamente (mujeres, *homeless*, yonquis y, sobre todo, niños). La situación provoca en sus narradoras un estremecimiento que, por no tener canalización ni concreción posible, se vuelve un auténtico horror. Ese encapsulamiento de la congoja es lo que se traduce en pánico para sus personajes y, como proyección estética, también para sus lectores.

Con el fin de articular lo expuesto en tanto “motivo literario” para emplear la definición de Tomashevsky (2007),¹ se recurrirá a ciertas nociones útiles de la teoría de lo fantástico de Roas (2001) y Bessière (2001), conjugándolas con aspectos psicoanalíticos y sociológicos de Vegetti (1993), Saletti (2008) y Žižek (2009), para así delimitar epistemológicamente la noción de horror aquí propuesta. El hecho de que un marcado impulso de protección de sus protagonistas no pueda, al final, impedir el daño social da origen a este procedimiento propio de la literatura de Enríquez, mismo que a partir de este trabajo toma el nombre de lo “ideológico-ominoso” y que, en cierta medida, invierte la articulación tradicional de relato fantástico.

PREÁMBULOS TEÓRICOS: DEFINICIONES DE LO “IDEOLÓGICO-OMINOSO”

Como se anunciaba, uno de los primeros asuntos a atender es que, en los relatos de Enríquez, los elementos de lo ominoso quedan fuera de la habitual constitución del relato fantástico. Por lo mismo, se hace necesario construir una taxonomía distinta de las tradicionales.

¹ Bajo la perspectiva de Tomashevsky, se le denomina “motivo” a “la unidad temática que se encuentra en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia, los animales que ayudan al protagonista a rematar sus empresas, etc. Estos motivos pasan integralmente de un esquema narrativo a otro [...]. Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra. En esta perspectiva, la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto” (2007, p. 203).

En su ensayo “La amenaza de lo fantástico”, Roas propone una definición del relato de este corte, donde señala que:

Lo sobrenatural es aquello que trasgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. (2001, p. 8)

Pero, ¿qué ocurre cuando aquello que provoca dicha “amenaza de estabilidad” es un elemento del “mundo real”?, o bien, para no entrar en demasiadas controversias fenoménicas, de ese mundo mimetizado construido con coordenadas similares al mundo del lector. ¿De qué manera categorizar lo sobrenatural en relatos como “Mis muertos tristes”, “Cementerio de heladeras” o “Metamorfosis” (*Un lugar soleado para gente sombría*, 2024), y otros anteriores como “El chico sucio”, “El patio del vecino” o “Las cosas que perdimos en el fuego” (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016), si lo más perturbador no es el fantasma o el engendro monstruoso, sino ciertas dinámicas sociales inmediatamente reconocibles de la vida cotidiana?

Esta es la inversión a tener en cuenta: lo sobrenatural o fantástico sería un modo de decodificar (de leer) una realidad que agrede, porque es ahí, y no del otro lado, donde habita el terror. En otras palabras, lo interesante de Enríquez es cómo absorbe la tradición del género —desde el terror gótico hasta el *weird*, el *body* y el *folk horror*— y en qué medida esta tradición se adapta a un contexto donde emergen tanto las circunstancias históricas de Argentina y Latinoamérica como las preocupaciones de la propia autora: “A mí me parece que hacer un cuento de terror latinoamericano sin la cuestión política es un poco raro” (2021, p. 311), señaló Enríquez en una entrevista:

Yo no puedo escribir ciertas cosas que escribe [Stephen] King porque él está hablando de su cultura, pero sí puedo pensar de qué puedo hablar yo, entonces rápidamente Argentina te ayuda mucho en muchos sentidos acerca del lenguaje que usamos, porque tener una dictadura con desaparecidos y que al fantasma se le llame aparecidos, te empiezan a surgir estos regalos inesperados. (p. 313)

Por lo tanto, resulta necesario modelar el concepto de lo “ideológico-ominoso” (es decir, el modo de asimilar el entorno, que depende de ciertas subjetividades

articuladas por diversas experiencias, algunas muy propias de mujer) bajo algunos principios de la teoría literaria especializada y asuntos que tendrán que ver con la violencia sistémica.

En el trabajo “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, Bessière proporciona un modo de entender cómo funciona el relato sobrenatural, útil para explicar este procedimiento de Enríquez:

La novela realista coloca el mundo bajo el doble signo de la necesidad y de la facticidad: hay una economía de lo real y de la historia, y una libertad del personaje. La narración fantástica generaliza la facticidad del universo, entendido como lo natural y lo sobrenatural [...]. Se entiende entonces que un estudio o una definición de lo fantástico no deben inicialmente privilegiar el examen de la condición del sujeto [...]. Lo ominoso no es el yo sino la circunstancia, indicio del trastorno en el mundo. Falto de esta lógica específica, el relato puede desembocar en lo pseudofantástico. (2001, p. 89)

Lo ominoso, lo que provoca el efecto de inquietud o de verdadero horror, es que ese *yo* que protagoniza, e incluso narra en algunas instancias los relatos, se ve sobrepasado por las circunstancias, sin tener mucho entre manos para impedir que una vorágine despiadada se lleve a esos necesitados que pretende proteger o recuperar.

Solo un pequeño comparativo de dichas circunstancias: la dictadura militar de 1976-1983, que así como en los anteriores cuentos “Chicos que faltan” (2021), “Bajo el agua negra” (2016) o “Cuando hablábamos con los muertos” (2021) y en la novela *Nuestra parte de noche* (2019), vuelve a ser la causa de lo siniestro que ocurren, ahora, en un caserón abandonado, en “Los himnos de las hienas” (2024); la violencia de género, como efecto de la estructura político-económica, también presente en “Los peligros de fumar en la cama” (2021) y “Tela de araña” (2016), y ahora visible en “Un lugar soleado para gente sombría” y “Diferentes colores hechos de lágrimas” (ambos 2024); la crisis económica que precarizó la vida de millones de argentinos como tema central en “El carrito” (2021) o “El chico sucio” (2016), resulta palpable en piezas como “Cementerio de heladeras” o “La mujer que sufre” (ambos 2024); y las nuevas tecnologías, a modo de coacción y vulnerabilidad para aquellos que se sienten emocionalmente más fragilizados, ya presente en “Verde rojo anaranjado” (2016) y “Ni cumpleaños ni bautismos” (2021), adquieren un hálito de vida nueva en *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) en el cuento “Julie”. Teniendo en cuenta que “lo ominoso no es el *yo*, sino la circunstancia”, al decir de Bessière (2001), Enríquez privilegia “el examen de la condición del sujeto” para que este efecto ominoso suceda. Es decir, los personajes

no están a expensas, o sencillamente atestiguando el hecho sobrenatural, sino que pretenden revertirlo desde su subjetividad, a sabiendas de que eso puede acarrear una situación de riesgo para su propia existencia.

Por otro lado, este procedimiento literario de Enríquez parece desafiar buena parte de los estudios de género que señalan la inclinación a la maternidad como un mero constructo social objetivo, ajeno al sujeto, y necesario a ser deconstruido. Como es sabido, la asociación entre *mujer* y *madre* es ya cuestionada en la década de 1950 por De Beauvoir en *El segundo sexo* (2017), y a inicios de la década de 1980, por Badinter (1984) en su libro *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Badinter es enfática en señalar que el paso de concepto de “instinto maternal” a “amor maternal” no parecía acabar con la problemática de la maternidad como obligación de crianza de los hijos bajo las dinámicas del sistema capitalista. Asimismo, las nuevas posiciones pretenden, según Saletti:

recuperar el eslabón perdido entre madres e hijas a causa de la apropiación masculina de la maternidad [...]. Recuperar lo materno como espacio [...], lo que permitiría el acceso a lo excluido, a la fusión con el cuerpo de la madre, censurada por la ley simbólica del patriarcado. (2008, p. 179)

Se relaciona así esta propuesta con los trabajos de autoras como Irigaray (1992), Kristeva (2001) y, por supuesto, Vegetti (1993). Entonces, si lo materno “es definido como un estado situado más allá de la representación, un espacio no significable” (Saletti, 2008, p. 179), con el propósito de que, desde una subjetividad de mujer se pueda provocar un quiebre con el mandato patriarcal, la maternidad podría entenderse como una “revolución del orden simbólico [que] implica poner a la madre en primer lugar devolviéndole la autoridad arrebatada” (p. 181).

Es aquí donde Saletti establece una correspondencia interesante con la psicoanalista italiana Vegetti, de un modo que ayuda a darle mejor forma al concepto de lo “ideológico-ominoso” propuesto en este trabajo:

La creatividad es el lugar de resistencia para las mujeres; así también es la maternidad real una inevitable confrontación entre nuestro hijo de carne y hueso y nuestro hijo imaginario o ‘el niño de la noche’, como lo denomina Silvia Vegetti al analizar una remota fantasía femenina que representa la generación autónoma por el cuerpo de la mujer. (2008, p. 181)

Vegetti plantea, en *El niño de la noche: hacerse mujer, hacerse madre* (1993) que, cuando la maternidad corpórea es desplazada o (auto)negada, se produce una

transferencia a “maternidades vicarias”, no siempre impuestas por las lógicas de productividad del sistema. Es decir, y empleando el término tradicional del psicoanálisis, el deseo de cuidado y protección se sublima del niño “real” al entorno, rebautizado en su teoría con el término de “el niño de la noche”:

Para realizar esta transferencia sirve la disposición emotiva de cuidar a los demás (inhibición del impulso agresivo, abnegación, comprensión), que ponen en práctica las figuras tradicionales de la monja, la enfermera, la maestra y la cocinera, todas ellas formas vicarias de la maternidad. Pero si queremos resaltar los aspectos creativos, los materiales fantásticos y los códigos imaginativos, serán los más adecuados para la sublimación de la maternidad por sus posibilidades para vincularse a las raíces corpóreas del pensamiento [...]. La capacidad femenina de atender, contener, preservar, alimentar, tutelar y reparar, se traslada del niño al ambiente, del cuerpo infantil al cuerpo social, según formas rígidamente preestablecidas. Pero estos no son casos de sublimación, sino de transposición de la competencia materna. De hecho, la sublimación requiere que las pulsiones dirigidas hacia el objeto vuelvan sobre sí y que, solo en un segundo momento, se trasladen a ciertos objetos externos y a ciertas metas autónomamente fijadas. (Vegetti, 1993, pp. 236-238)

Esta ideología de una maternidad vicaria, esa “capacidad femenina de atender, contener, preservar, alimentar, tutelar y reparar” es la que aparece de modo indirecto, cancelado o reprimido en varias de las protagonistas de Enríquez, incluso en aquellas que efectivamente han vivido la experiencia de tener y cuidar hijos. Y esto es lo que se denomina lo “ideológico-ominoso”: exhibirle al lector la nulidad de todo esfuerzo por preservar al “niño de la noche”, provocando, por consecuencia, el efecto de lo siniestro. Para decirlo en palabras de uno de sus escritores favoritos, se trata de uno de los principales “puntos de presión fóbica” (King, 2000, p. 25) en su literatura, que oprime, tanto en personajes como en lectores, las zonas psíquicas más primitivas.

Ahora bien, y aquí una aportación de los textos de la propia Enríquez que permitiría leerlos trascendiendo la pura clave feminista: el mandato de proteger al “niño de la noche” se ve impedido, en realidad, por una violencia que trasciende al factor patriarcal; violencia omnisciente, pero menos visible. Enríquez representa esta violencia estéticamente de forma sombría, brumosa, antropofágica y, al igual que en los relatos de Shirley Jackson, H. P. Lovecraft o Clive Barker, la presenta como un monstruo oscuro que devora, sin discernimiento moral ni sensibilidad alguna, a los más vulnerables. Esa violencia proviene de una problemática social que, como se demostró antes al hacer el comparativo entre sus libros, sirve de causa

y telón de fondo a la mayoría de sus cuentos y novelas, y que podría entenderse del siguiente modo: debido a que el sistema es incapaz de vindicación, en sus grietas se cuela lo ignominioso en estado puro, tomando formas como la tortura durante la época del Proceso de Reorganización, las venganzas estrambóticas del narcotráfico, los feminicidios o los rituales de santería contra animales y niños.

En su libro *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2009), Žižek plantea que no es posible hablar de un solo tipo de violencia. Primero está la más reconocible, la violencia “subjetiva”:

Deberíamos aprender a distanciarnos, apartarnos del señuelo fascinante de esta violencia “subjetiva”, directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante. Necesitamos percibir los contornos del trasfondo que generan tales arrebatos. Distanciarnos nos permitirá identificar una violencia que sostenga nuestros esfuerzos para luchar contra ella y promover la tolerancia [...]. La violencia subjetiva es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. (pp. 9-10)

Al presentarse de manera tangible, dicha violencia puede provocar un doblez en la percepción, lo que impide visualizar qué hay más allá; porque incluso, previa a la aplicación de esa violencia superficial, hay una violencia simbólica:

encarnada en el lenguaje y sus formas [...]. Esta violencia no se da solo en los obvios —y muy estudiados— casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales: todavía hay una forma más primaria de violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. (p. 10)

Por último, aludiendo al modo en que, sobre esas primeras superficies violentadas, el cuerpo y el lenguaje, se construye un modelo naturalizado de estas prácticas sociales:

existe otra a la que llamo “sistémica”, que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político [...]. Es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa “materia oscura” de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva. (p. 10)

El entramado de una violencia sistémica, que se evidencia en una violencia simbólica y subjetiva, ayuda de manera precisa a realizar una lectura de casi toda la

literatura de Enríquez como el enfrentamiento de mujeres de maternidad vicaria contra esta “materia oscura”, sabiendo de antemano que no podrán salir indemnes de esa batalla.

MATERNIDAD VICARIA VS. MATERIA OSCURA: LA NECESIDAD DE RESCATAR AL “NIÑO DE LA NOCHE”

Previo a entender cómo lo “ideológico-ominoso” opera específicamente en *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), es indispensable revisar algunos ejemplos de este motivo literario en sus anteriores libros de cuentos. En “El chico sucio”, relato que abre la colección *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), la protagonista, que se ha negado la maternidad, pero que se enternece con el hijo de una mujer drogadicta en situación de calle, confiesa algo que se reiterará y reforzará posteriormente en la obra de Enríquez:

¡Por qué no lo cuidé, por qué no averigüé cómo sacárselo a la madre, por qué al menos no le di un baño! Si tengo una bañadera antigua, hermosa, grande, que apenas uso, en la que me doy duchas rápidas sola, que muy de vez en cuando disfruto con un baño de inmersión, ¿por qué, al menos, no quitarle la mugre? Y, no sé, comprarle un patito y esos palitos para hacer burbujas y que jugara. Tranquilamente podría haberlo bañado y después nos íbamos a tomar el helado. Y sí, era tarde, pero en la ciudad hay hipermercados que no cierran nunca y venden zapatillas, y le podría haber comprado un par, ¿cómo lo dejé andar descalzo, de noche, por estas calles oscuras? No tendría que haberlo dejado volver con su madre. (p. 23)

Esa sensación de haber podido retener al chico necesitado —en una clara “transferencia de la disposición emotiva”, según Vegetti (1993)— hace que sobrevenga en el personaje, por culpa y desesperación, una compensación fantasiosa. La construcción de lo sobrenatural o fantástico, entonces, está ahí para sublimar el terror —cuidar al chico sucio, asarlo, darle una alimentación adecuada; todo dentro de la casa—, porque el horror en realidad ocurre fuera, en el difícil barrio de Constitución, es decir, ocurre en la mimetizada realidad fenoménica manifiesta en el cuento.

Después de ese episodio, la narradora no vuelve a ver al niño y se desespera; en parte porque la madre, desquiciada por la droga, se le enfrenta, y en parte porque ha aparecido la noticia del hallazgo de la cabeza de un niño con los ojos cosidos, que algunos atribuyen a ciertos ritos a San La Muerte, y otros a un mensaje de narcotraficantes. Esa “violencia sistémica” (el monstruo fagocitador, la “materia

oscura”) empieza a presionar los “puntos fóbicos” de la narradora cuando en el plano de su realidad, precisamente, evidencia que no le queda demasiado por hacer. Sublima, entonces, el cuidado del “niño de la noche” del siguiente modo:

Me senté en el piso, con la espalda contra la puerta. Esperaba los golpes suaves de la mano pegajosa del chico sucio o el ruido de su cabeza rodando por la escalera. Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar. (Enríquez, 2016, p. 33)

En esta línea puede mencionarse, también, la reacción de Paula, la protagonista de “El patio del vecino” (2016). Un día, Paula, quien vive una ruptura con su pareja, Miguel, percibe en la casa del vecino algo que la inquieta:

No vio al gato y, cuando ya volvía a la ropa húmeda, percibió un movimiento en el patio. No era el gato: era una pierna. Una pierna de niño, desnuda, con una cadena atada al tobillo. Paula respiró hondo y se estiró un poco más, casi a punto de caer de la terraza. Era una pierna, sin duda, y ahora podía ver parte del torso y confirmar que era un chico, no una persona mayor; un chico muy delgado y completamente desnudo. (p. 139)

No interesa tanto si la visión es delirante o ajustada a la realidad, sino su efecto en Paula, sobre todo porque dicha visión opera como disparador que le recuerda los motivos de su salida como asistente social de una institución, al no percatarse, en una negligencia, de que una de las niñas se había caído de la cama y lastimado severamente. “Después de lo que había pasado hacía un año —después del despedido y del sumario—, no quería siquiera pensar en volver a responsabilizarse de los chicos perdidos, los chicos dañados” (p. 140), es lo que ella misma se dice, para autoconvencerse. Pero al percibir la aparición de ese chico encadenado, su impulso inicial es sacarlo de ahí para poder cuidarlo como a su propio hijo: “Miguel no iba a volver esa noche. No le importaba. *Tenía alguien a quien salvar [...]. Ella todavía podía hacer algo. Podía salvar al chico encadenado. Iba a salvarlo*”² (pp. 142-147), arriesgándose a entrar en la propiedad privada y darse cuenta de una realidad espantosa, que acarreará su propia destrucción (golpes en la puerta incluidos).

Por último, puede mencionarse ese mismo impulso de protección y posterior maternidad vicaria en el emblemático “Chicos que faltan”, de *Los peligros de fumar en la cama* (2021) —editado autónomamente como *Chicos que vuelven* (2011)—, relato en el que Menchi, también asistente social, no se queda tranquila solo con

² Las cursivas pertenecen al autor del artículo.

archivar casos de niños y jóvenes desaparecidos, sino que se asocia con una ex pareja periodista para hacer una indagación policial que, al final, será la causa de su desequilibrio mental. Al no poder cobijar a aquellas criaturas que aparecen, simultánea y ominosamente, de golpe en las plazas y barrios, sus “niños de la noche” acaban imbricándose en una materia amorfa, desentrañable, que la atormenta:

Le preguntó de dónde venían, Vanadis dijo que de muchos lugares distintos. Le preguntó si quería volver con sus padres, y Vanadis le dijo que no, y agregó que ninguno quería. Y después dijo, más alto y claro, como si al fin contestara la primera pregunta: —Acá arriba vivimos todos. Y empezaron a aparecer a su alrededor otros chicos, sus caras formando un círculo alrededor de la de Vanadis. Mechi reconoció a la mayoría, adolescentes y niños, escapados y raptados, vivos y muertos. —¿Se van a quedar mucho ahí arriba? Todos juntos, los chicos le contestaron: —En verano bajamos. Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada. (Enríquez, 2021, p. 204)

Con estas bases establecidas, es posible ver cómo a través de esta noción de lo “ideológico-ominoso” Enríquez realiza la misma inversión de lo fantástico en algunos cuentos de *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Partiendo de “Mis muertos tristes” —del volumen antes mencionado—, que desde el epígrafe de Lydia Davis parece tener vocación de continuidad con el relato “Chicos que faltan” (2021): “Ahora es tiempo de que ustedes vuelvan. Ya se fueron suficiente tiempo” (2024, p. 9).

Emma, la protagonista de “Mis muertos tristes”, es una mujer de sesenta años que trabaja en el sector de la salud, vive —como la narradora de “El chico sucio” (2016)—, en un barrio castigado por la crisis económica y los desplazamientos poblacionales. Sin embargo, ella sí ha experimentado ser madre, aunque “mi hija viene cada vez menos, pero no es su culpa, tiene mucho trabajo” (2024, p. 20). Esto vuelve sumamente interesante el relato, ya que la transferencia de la disposición de la maternidad, aunada a la formación como médico en su desenvoltura y trato, se desplaza hacia los fantasmas que retornan y que se duelen por el tipo de muerte que han tenido.

Si bien puede establecerse también una correspondencia con “El desentierro de la angelita” (2021) —relato en el que su protagonista debe hacerse cargo de una tía abuela muerta al nacer, y cuidar de aquel cadáver caminante como si fuera su propia hija—, en “Mis muertos tristes”, en un giro novedoso, la narradora debe atender al espectro de su propia madre (su espíritu descarnado), y buscar formas de tranquilizarla. La “maternidad vicaria” se evidencia al no poder dirigir esos

cuidados a la hija viva: “Entonces grita. A veces son gritos de pura rabia. Yo tengo varias formas de tranquilizarla que no tiene sentido enumerar aquí” (2024, p. 13).

Pronto se corre el rumor, no solo entre los vecinos, sino entre los propios muertos, de que la doctora Emma se ocupa de calmar el dolor de los fantasmas:

En el hospital, cuando tranquilicé a mis primeros fantasmas hace ya más de diez años, también lo sabía. Pero en el hospital no se tranquilizaban mucho. Eran demasiados y se potenciaban. El contagio y la histeria también funcionan entre los espíritus, es bien curioso. Por supuesto, nadie jamás va a estudiar esto porque nadie lo creería, a mí misma me da vergüenza [...]. Yo no envió a los fantasmas a ninguna parte, ni buena ni mala. No hay paz ni cierre. No hay reconciliación. No hay pasaje. Todo eso es ficción. Solo los tranquilizo y evito que reincidan con una frecuencia inaguantable para los vivos, por un tiempo. Pero vuelven, como si se olvidaran y hay que volver a empezar. (pp. 17-22)

De esta manera, Emma asistirá “maternalmente” a otros fantasmas: el de un ladrón que ha caído de lo alto de un techo y ha muerto desangrado en el patio —situación que Enríquez ya había traído a su universo desde la crónica “Harta de nosotros” (2022b)³ y que luego puede verse tangencialmente en relatos como “El carrito” (2021) o “Bajo el agua negra” (2016)— y los de unas quinceañeras, víctimas de la violencia de género, a las que les gustaba hacerse *selfies*. Bajo estos términos, resulta significativo el momento en que ella se marcha por unos días del barrio, por recomendación de su hija, y en el único instante en el que tiene contacto con ella acaece uno de los crímenes más espantosos: el de un muchacho llamado Matías, de dieciséis años, a manos de unos delincuentes.

Se plantea, pues, un dilema complejo: Matías pidió asilo en las casas del barrio, pero ningún vecino fue capaz de abrirle al creer que se trataba de una estratagema de los mismos ladrones para vaciar en las casas. Si bien Emma no se encontraba al momento del incidente, el fantasma de Matías se encarga de fijarle la culpa por no haberlo asistido, como “niño de la noche”:

³ Explica Enríquez, en dicha crónica: “Cuando escuché este relato por primera vez me sentí como en los últimos días de diciembre de 2001, cuando estalló la crisis económica y política que acabaría con el gobierno de Fernando de la Rúa, cuando todavía vivía en Lanús y escuchaba por la radio a los periodistas decir que los saqueadores ‘estaban bajando’ [...]. Dijo esto: ‘Parece que, cuando un chorro entra en las casas, los vecinos le disparan y, en vez de llamar a una ambulancia, los dejan morir en los patios’. No puede ser, le dije, es una fantasía vengativa y macabra, una fantasía de asesinatos potenciales: si fuera verdad, alguien lo habría denunciado, saldría en los diarios. No, me dijo: pasa en casas de ricos, los cubren, una vecina de mi chica dice que se los quedan mirando mientras mueren” (Enríquez, 2022b, p. 27).

Le conté a mi marido que esa noche, cuando el barrio había dejado a Matías en la calle y en el peligro, la noche de su muerte, yo había dormido en casa de nuestra hija Carolina. “Pero”, le escribí en el chat, “¿y si hubiese estado? ¿Le hubiera abierto la puerta? ¿O me hubiese comportado igual que los demás?” “Capaz no le abrías”, me contestó. (2024, p. 30)

El fantasma de Matías aporrea la puerta una y otra vez, primero solicitando angustiada ayuda. En este acto se evidencia la continuidad, o el deseo satisfecho, aunque torcidamente, de la narradora de “El chico sucio” (2016); y, a la vez, el tormento de Paula en “El patio del vecino” (2016):

Su voz baja, su súplica, no podía llegar hasta mí desde la puerta de la calle. “Por favor, ábrame”, decía. Me trataba de usted. Hablaba con respeto. “Por favor, me estoy escapando. No quiero robar, no soy ladrón, me tenían secuestrado. Por favor, ábrame, que me matan, me matan”. (2024, p. 25)

Más tarde, sin embargo, se volverá una presencia real y agresiva, como un modo de recordar una y otra vez la falta de empatía de los vecinos. Esto ejemplifica bien lo que se ha expuesto hasta ahora, pero atendiendo a la subjetividad colectiva: lo siniestro en Enríquez recae también en el sistema de creencias y de interacción del entorno social ante el problema de la delincuencia, y la incapacidad de reflexionar autónomamente a los criterios del colectivo, constituidos desde los medios de comunicación. Lo fantasmagórico, es decir, el retorno del Matías asesinado, intentando conjurar el mal que se le hizo, resulta al final la realidad más real del cuento:

—No vas a abrirme— dijo. Su voz era clara, no muy diferente a la de una persona viva. Ya no hablaba con respeto [...].

—Ahora es tarde —me dijo Matías. Yo supe que no podía tranquilizarlo, no a este, y le dije en voz bien alta:

—¡No estaba esa noche en casa! Vos lo sabés. Te hubiese abierto.

—¿Sí? No te creo— dijo. (2024, pp. 26-27)

En el desenlace de este relato, el impulso de protección hace que Emma se quede encapsulada en una única idea, asfixiante y circular: la responsabilidad insoslayable de atender a “sus muertos”. Ese es el elemento que hace emerger el terror. Igual que las protagonistas de “El desentierro de la angelita” (2021) y “Nada de carne sobre nosotras” (2016), quienes también, debido al elemento sobrenatural, se ensimisman, cortando vínculos con el mundo exterior; Emma no puede estar en

otro espacio sino en el de “sus” fantasmas. La conclusión resulta obvia, por el deseo de protección que ya no puede volcar sobre su hija se proyecta sobre esos muertos:

ya no estoy del lado de los vivos. No puedo dejar sola a mi madre, que cada vez pasa más noches sentada en la cocina, como cuando estaba enferma y el dolor no la dejaba dormir. Ni a las chicas podridas que se ríen de la mano por la calle [...]. El otro día, *una de ellas, la que me hace acordar a mi hija*,⁴ me sacó una foto con su Samsung fantasma. ¿Dónde estará la imagen? ¿A quién se la muestran? [...]. Todos ellos, mis muertos tristes, son mi responsabilidad. (2024, p. 31)

Otro ejemplo en el libro más reciente de Enríquez es “La mujer que sufre” (2024). Nuevamente, el tema espectral se hace presente, mismo que detonará en su protagonista el deseo profundo de intervenir y proteger. La narradora es una maquillista de televisión, quien ve alterada su cotidianidad al recibir en su celular mensajes de otra mujer. Esos textos y audios que percibe como fantasmagóricos, debido a las ondas del teléfono, no van dirigidos a ella, sino a una amiga de la mujer a la que parece no haber visto hace mucho tiempo y que trata de consolar tras enterarse de su quimioterapia. La protagonista le hace ver el error, pero el número no está registrado. Entre extrañada y divertida, se lo cuenta a su amigo Luismi, quien atiende una parrilla. Este le dice que la bloquee, que no deje que los entornos virtuales amenacen su estabilidad cotidiana, recordando una vez en la que recibió por cadena imágenes de una chica que tenía una enfermedad de la piel (asunto que puede conectar con otro cuento del mismo libro, “Los pájaros de la noche” (2024), en el que una de las niñas protagonistas tiene un extraño padecimiento físico).⁵ La historia le intriga e intenta rastrear imágenes de la niña con gangrena por internet: “Mientras su hermana estaba en el baño, googleé gangrena + infantil. Nada. ¿Luismi lo había inventado? Su hermana volvió y se puso los anteojos” (2024, p. 160). Es su hermana quien abre la posibilidad de conectar esa preocupación con el argumento que servirá de nudo en el cuento:

⁴ Las cursivas pertenecen al autor del artículo.

⁵ En “Los pájaros de la noche”, Enríquez vuelve sobre el tópico de la deformidad corporal, pero, en una conexión más próxima a las demás piezas del volumen, la niña, al ser un cuerpo que se descompone y desaparece, podría representar a una de las chicas que se tomaban selfies, asesinadas en “Mis muertos tristes”: “Si salgo, cuando alguien me ve, reacciona como eso chicos, con los ojos desorbitados y la boca en O; no están acostumbrados a ver una cabeza sin pelo, con algunos gusanitos, el labio inferior caído porque no tengo músculos con la fuerza suficiente para levantarlos, el ojo del lado derecho totalmente negro como un cascarudo o como los de las pájaras” (2024, p. 35).

Siempre me da miedo tu espejo cuando dejás la puerta abierta del ropero. Vi mi reflejo y me pareció el de un tipo medio encogido que se pasaba las manos por la cara, pero era yo que te saqué un poco de la crema espectacular esa de Lauder. (2024, p. 160)

El contraste entre las pieles conservadas y humectadas por cremas Lauder, o maquilladas en televisión, y la putrefacción de las pieles de la niña “inventada” por Luismi y de la amiga con cáncer de la mujer de los mensajes funcionan como la dialéctica que hace avanzar la trama. Esto porque ambas situaciones se condensarán en una visión que la protagonista tiene en ese espejo del ropero: la de una mujer y madre enferma “que sufre”, cuyo aspecto físico irá deteriorándose, y la de un hombre que llora ante la impotencia de no poder hacer nada:

También, a través de un espejo que tiene en su ropero, es capaz de ver reflejada una historia, el fantasma de un hombre que, en su departamento, llora [...]. Movié un poco más el espejo a ver si era capaz de dar con algo más. Solamente una planta hermosa de flores color bordó. Y entonces la mujer con cáncer movió la cabeza y no la vio [...]. Cuando lo hizo, el grito de dolor llenó las dos casas, la del espejo y la del departamento. Y después la imagen desapareció. (2024, pp. 161-167)

La situación ominosa pasa de un lado al otro lado del espejo (que es lo mismo que decir, análogamente, de un lado al otro de la pantalla del celular, por los mensajes y las fotos rastreadas). Algunas chicas a las que asiste profesionalmente para la televisión comienzan a presentar llagas en los brazos y el cráneo y, como es de esperar, la situación se “maquilla”: “Cuando le sacó los parches se dio cuenta de que tenía otra llaguita, cerca del nacimiento del pelo. No le dijo nada, pero se la cubrió con base” (2024, p. 162). Más adelante, las visiones se asocian directamente con el tema de la maternidad, en tanto “espacio para el acceso a lo excluido”, en palabras de Saletti Cuesta (2008), al constatar que un efecto del cáncer avanzado es la hinchazón del vientre, lo que puede confundirse con un embarazo:

Esperé a la siguiente paciente (así les decía, pacientes, porque estar en la silla de maquillaje era un poco como sentarse en el dentista. Le dio un suave escalofrío). La mujer estaba embarazada, creía, así que le hizo un maquillaje poco cargado. No mencionó su estado, sin embargo, y eso que las mujeres embarazadas siempre hablaban de sus panzas. Era un día raro. Hacía frío por el aire acondicionado [...]. Mientras buscaba la llave en la cartera, escuchó que el ascensor se movía y, enseguida, un fragmento de conversación de quien lo estaba usando, o quienes, porque creyó escuchar voces.

No sabía que te hinchabas así, no me lo esperaba parece embarazada de vuelta.

*Es un horror y que ya sean paliativos.*⁶ (Enríquez, 2024, p. 163)

Inmersa en la situación, la narradora investiga qué es lo que provoca los vientres abultados, y llega a la conclusión de que la ascitis “es un exceso de acumulación de líquido en el vientre (abdomen) debido a la presión de los tumores. Esto puede provocar que el abdomen se sienta duro e hinchado. La ascitis también puede causar náuseas, vómitos y cansancio” (2024, p. 165). Esto equivale a decir que, en ambos estados, deterioro y embarazo (por tanto, en el principio de la muerte y en el principio de la vida) se comparten los mismos síntomas. Este eslabón reflexivo la lleva a hacer el salto esperado: preocuparse por aquel chico que, tras la muerte de la madre, se quedará solo:

Quería saber sobre esos chicos huérfanos. Todavía el chico no había hecho una aparición en su casa. A lo mejor no estaba ahí. La mujer que sufría tenía enfermeros en su casa. Seguramente tendría padres ricos, o él los tendría, que cuidaban de la criatura para que no la viese morir. No me contagies, pensó. Mi vida es chiquita. (2024, p. 168)

En términos de novedad o ampliación del motivo literario que aquí se estudia, este pasaje es importante porque, por primera vez, una de las protagonistas se identifica tanto con *el ser niño* como con el *ser madre*, lo que se evidencia en la personificación que hace al final del párrafo: darle voz al niño que suplica no ser arrasado por lo ominoso. Esta cuestión podría interpretarse, de forma directa, como una fantasía compensatoria: “darle voz” a quien queda en mayor posición vulnerable ante la violencia sistémica referida con anterioridad y a la que la protagonista desea oponerse para proteger o ejercer cuidados. Sin embargo, al final, cuando el fantasma de la mujer que sufre pasa del espejo al departamento y se mete en su cama buscando protección, la narradora toma conciencia de que aquello que la une con ella no es la compasión o empatía por la enfermedad, sino el deseo de una experiencia: un vientre *falsamente* abultado:

No conocía ese cuerpo flaco. Tocó los brazos. ¿Por qué no se despertaba la persona que estaba a su lado? Siguió hasta el vientre. La piel no estaba tirante: era como un globo lleno de agua, como una bolsa de basura con líquido dentro. Se dio cuenta. Era la mujer que sufría. (2024, p. 170)

⁶ Las cursivas son del original.

No se trata de un vientre sano que engendra a otro ser vivo, sino de una “bolsa de basura con líquido dentro”.

La imagen es muy potente y permite entender de modo más claro por qué si Emma, del cuento “Mis muertos tristes” (2024), buscaba —al final del cuento— refugio en casa de su hija, la protagonista de “La mujer que sufre” (2024) abandona el departamento para dejar que la mujer muera sin intrusos (asumiendo que no puede vindicar a los vulnerados por la violencia sistémica) y se dirige, después de destruir su celular, a casa de su propia madre: “Le mandó mensaje a Luismi: ‘Me voy a quedar unos días en lo de mi vieja, llamame al fijo allá, después te cuento’. De la casa de su madre tenía llave, así que no se preocupó en llamar” (2024, p. 171). La regresión expuesta proyectivamente en la voz del niño es la materialización de una necesidad de “recuperar el eslabón perdido entre madres e hijas a causa de la apropiación masculina de la maternidad [y] poner a la madre en primer lugar devolviéndole la autoridad arrebatada” (Saletti, 2008, p. 181).

“*No me contagies*,⁷ pensó. Mi vida es chiquita” (2024, p. 168). Consciente de esta ampliación del tópico, y profundizando en la noción de lo “ideológico-ominoso”, Enríquez presenta en *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) otros relatos, como “Julie”, donde lo omitido y secreto en la relación madre-hija termina siendo, tanto para su prima como para el personaje que le da nombre al relato, psicomatizado y alucinado: “No me gusta recordar la depresión de mi madre: fue posparto y creo que es mi culpa. Bueno, no lo creo: lo fue. Yo la causé, las intenciones no cuentan” (2024, p. 80), dice la narradora; mientras que su prima Julie se aferra, por lo mismo, a su síntoma de tener espíritus que puedan darle satisfacción sexual.

Otro ejemplo es lo que ocurre en “Cementerio de heladeras”, donde la narradora recuerda que, en su infancia, ella y su hermano encerraron en una nevera hermética a Gustavo, un chico que ya no pudo salir, pero que ya de adulta quiere rescatar a ese “niño de la noche”: “Teníamos que volver y encontrar la heladera donde habíamos encerrado a Gustavo. Yo la recordaba en detalle, pero iba a ser difícil dar con ella en un mar de óxido y pasto crecido” (2024, p. 176).⁸

⁷ Las cursivas pertenecen al autor del artículo.

⁸ Y, al final, ese deseo de redención y protección de una mujer adulta hacia un niño que conoció en su infancia se trastoca en una venganza, construida al estilo clásico del relato de terror: “Escuché inconfundibles pasos en uno de los pasillos. Un sereno. Una linyera. Gustavo, adulto, esperando. El imbécil de Daniel que había venido finalmente. Me paré justo al principio de la avenida de pasto entre las filas de heladeras y del otro lado, como en duelo, vi a un hombre. Estaba quieto, llevaba el pelo por debajo de los hombros, sucio o erizado por un viento que solo lo tocaba a él [...]. Estaba descalzo. Un linyera, concluí, pero amenazante y corrí, corrí hasta otro de los árboles”. (Enríquez, 2024, p. 186)

Por último, “Ojos negros” (2024) —cuento que cierra el volumen—, donde una asistente social de una ONG, que ofrece alimento y ayuda a personas en situación de calle, recibe de pronto la visita de unos chicos bien vestidos, de ojos muy negros, que le piden subir a la camioneta de la organización. Su impulso inicial es cobijarlos, pero luego descubre que son seres violentados, de otra dimensión y época, y que han retornado para dañarla. Ella asocia aquel miedo a un “punto fóbico” relacionado con la maternidad: la posible muerte súbita de un hijo que está a sus cuidados:

Yo no sabía qué eran esos chicos de ojos negros, pero sí intuía de lo que eran capaces; hay sensaciones que no tienen palabras, y la forma en que me “miraron” fue exactamente eso: un mensaje mudo desde un lugar sombrío. *Uno sabe si su hijo dejó de respirar en la cama.*⁹ La mirada de alguien sobre nuestro cuerpo cuando creemos estar a solas es una sensación clarísima. (2024, p. 224)

En todos los cuentos mencionados, emerge el basamento “ideológico-ominoso” de la violencia sistémica derrotando a la vindicación (o la “materia oscura” abatiendo a la “maternidad vicaria”), en tanto hado trágico, un trasunto, casi, de una violencia de la que parece no se puede escapar. Sin embargo, como se señaló en la introducción, en este libro podrían identificarse variaciones al tópico —“La desgracia en la cara” (2024) y “Metamorfosis”, (2024)—, donde las modulaciones del horror probadas por Enríquez llevan sus preocupaciones hacia otros estadios.

“La desgracia en la cara” es un relato donde el patrón de determinadas creencias y circunstancias, heredadas de madre a hija como si de una enfermedad se tratara, se destruye. Esto se debe a que las causas de la maternidad, en el relato, se representan como un flagelo transmitido generacionalmente —lo que recuerda, en parte, a la trama de “El aljibe” (2021)—, pero que en un punto es necesario romper. La misma acechanza que ha experimentado y atormentado a la abuela y a la madre de la protagonista empiezan, ahora, a rodearla a ella:

—No tenía cara —agregó mi madre.

—Quién.

—El que me violó. No tenía cara. Era un borrón. (2024, p. 55)

El rostro de las hijas empieza a borronearse, una metáfora de la desestructuración de identidad a partir de la violencia de género (integrada, basándose en Žižek, en

⁹ Las cursivas pertenecen al autor del artículo.

una violencia sistémica mayor). Por lo mismo, esta madre opta por la redención, la transmisión de ese secreto acallado durante décadas: contarle a la hija de dónde viene para prevenirla, para romper el ciclo o maldición, pero sobre todo para darle un rostro, una identidad, una posibilidad de no ser violentada como las anteriores mujeres de su familia: “Ella ya no podía salvarse, lo intuía [...]. Pero si Magnolia sabía la historia de las mujeres sin cara de su familia, la nena tendría una oportunidad. Lo único en común era ese no saber” (2024, p. 73).

Antes de terminar, conviene detenerse en el modo en que el relato “Metamorfosis” (2024) plantea la singularidad de la condición materna, pues introduce un tema hasta ahora abordado tangencialmente, pero que tendrá mucho que ver con la diversificación del motivo literario: el cuerpo.

Desde el mismo epígrafe de Budassi, “el cuerpo no es un castigo: el castigo es que se hable tanto de él hasta que duele tenerlo” (2024, p. 89), Enríquez encuadra de manera muy crítica este tema, cuestión que ya estaba presente en el relato “Julie” (2024), cuando se describía el aspecto físico de la prima, y en “Nada de carne sobre nosotras”, de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) —mujeres con sobrepeso, atormentadas por los cánones de belleza—. No se trata solamente, como en el caso de las protagonistas de “La casa de Adela” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, del mismo libro, de que una carencia o defecto físico —la falta de un miembro, las quemaduras— abra la posibilidad de una singularidad identitaria o una reorganización del entorno social. En este cuento, como en ningún otro, el acceso a la aceptación de lo generado por el propio cuerpo resignifica lo maternal y abre una arista de estudio a lo sumo interesante para que lo “ideológico-ominoso” tenga otro tipo de efectos.

En un comienzo, la protagonista, que ya rebasa la cuarentena, tiende a comparar su cuerpo con las mujeres de su edad: “miro las piernas de las mujeres de mi edad, cuarenta y muchos, y no todas tienen grasa imantada, de ninguna manera, y no todas se ponen matronas” (2024, p. 89). Debido a la negación o imposibilidad de engendrar, su ginecóloga le sugiere quitarse la matriz: “Tengo muchos miomas, me explica. Son tumores benignos, pero sangran demasiado y por eso está siempre anémica” (2024, p. 90). Es decir, en lugar de una criatura, la narradora “da a luz” a tumores que merman su salud y la hacen sangrar (un sangrado como señal de enfermedad y no de fertilidad). Es aquí donde ambos temas, la imposibilidad de la maternidad y la aceptación de los cambios físicos, se conectan para complejizar la noción antes planteada. La frustración e impotencia no se orienta hacia sus amigas que ya han podido ser madres, sino que se canaliza hacia quienes, como su ginecóloga, emplean procedimientos médicos automatizados, reduciéndola de

persona a una maquinaria corporal que, en algunos de sus procesos, ya dejó de funcionar. Todos los elementos expuestos aparecen en la siguiente cita:

Te va a encantar dejar de menstruar, gorjea. Por una vez puede que tenga razón. También me voy con una orden para comprar una faja que deberé usar para no descoserme ni que los órganos queden flotando (sus palabras); recién me avisó sobre su necesidad y existencia en esta última consulta porque, como dije, no te avisan nada. No te dicen que el cuerpo vuelve a cambiar. Estoy tan asombrada como cuando una amiga me contó que, en el parto, el esfuerzo y la cabeza de la criatura le rompieron el coxis. Otra contó, en la misma charla, que había quedado con un problema pelviano que no la dejaba correr.

Pero, por favor, les dije, ¿no odian a los chicos? No, me contestaron, no tienen la culpa.

Claro que no, pensé. La tienen ustedes por querer ser madres.

Tampoco te avisan, claro, que sacarte el útero duele hasta el llanto y el grito; de rutina, repiten, de rutina, para ustedes de rutina, sádicos insolentes, una no puede dar vuelta en la cama, pretenden que duerma boca arriba, pido opiáceos aullando. (2024, pp. 91-92)

Lo que sucede, contra todo pronóstico, es que le extraen un mioma de gran tamaño, lo que equivale, en la inmediata asociación que puede realizar tanto el personaje como el propio lector, a pensar en un parto por cesárea: “—El mioma era del tamaño de un melón chico. Era un embarazo casi. No sé cómo no te dolía al rozar o cómo no estabas más hinchada” (2024, p. 93). Igual que en “La mujer que sufre” (2024), aparece otra vez el fenómeno de la hinchazón por padecimientos patógenos (el cáncer, los miomas), que podría confundirse fantasiosamente como un embarazo. Sin embargo, el proceso que vivirá esta particular protagonista (y aquí lo novedoso del cuento) es que aquello que su útero ha creado está muy lejano, en su imaginario, de representar a un hijo.

“Un hijo se cuida y es persona” (p. 94), se apura en afirmar; y al no ser persona, puede entonces sentirlo como algo muy propio: “Esto es algo que había creado sin personalidad ni vida, pero me parecía injusto que no me lo pudieran dar” (p. 94). El personaje de “Metamorfosis” (2024) parece entonces conjurar, ya definitivamente y para todos sus personajes mujer que atraviesan esta situación, el trauma: en lugar de expeler de su vientre una criatura que tendrá una autonomía propia y a la que deberá cuidar, desea que ese mioma vuelva a ella, sea integrado, constituya una parte esencial de sí.

Por supuesto, aquí Enríquez está vinculando, a favor de la resolución del cuento, el tema de la extensión, la prótesis y el injerto a las performances del *body-art*, propias de artistas como Stelarc y, sobre todo, Orlan; además de un abierto homenaje

a la llamada *new flesh*, encabezada por uno de sus cineastas predilectos: David Cronenberg. De esta manera, la narradora entra en contacto con una amiga, quien ya ha afectado de esta forma su cuerpo:

Virginia tiene dos cuernos de silicona sobre las cejas, no muy grandes. Hace unos cuttings hermosos, o escarificaciones, que dejan dibujos delicados sobre todo en espaldas, donde la piel es gruesa [...]. Y se pueden hacer cosas increíbles, como implantarse una oreja en el brazo o tatuarse de colores en los globos oculares y te queda el ojo rojo o fucsia o turquesa. Debe doler como un nervio tironeado, pero bueno, a veces hay que sufrir para lograr lo deseado. (2024, pp. 97-98)

La cirugía es realizada por un sudafricano que parece comprender, más que su ginecóloga, la importancia de que lo generado por su cuerpo no quede ocupando un lugar afuera o sea desechado:

Le expliqué que quería el mioma de vuelta en el cuerpo. Como es enorme, es muy complicado pensar en un espacio afuera, además de que es potencialmente mortal andar con un órgano antes de que se seque, y dejando de lado el riesgo, me parece horrible estéticamente. (2024, p. 98)

Esta última sentencia es importante, pues para la protagonista no se trata de algo estético, sino existencial. De esta manera, la impotencia al no poder alcanzar a resolver, con su impulso de cuidado y protección materno, el desamparo de aquellas víctimas de la violencia sistémica, se sublima en un deseo positivo de posesión: proteger algo que está en lugar de un hijo, pero que, al no tener personalidad, puede reubicarse como parte constitutiva de su cuerpo:

Es tan hermosa mi nueva columna sobresalida. Por primera vez entiendo lo que significa amar el propio cuerpo [...]. Mi espalda, ahora, tiene otro relieve. Tiene algo de dragón [...]. Una falsa columna de saurio. Algo de camaleón, de lagarto, de serpiente mítica de sangre fría. (2024, p. 100)

Al menos, en el terreno de la fantasía en términos identitarios, esta “metamorfosis” que va de lo humano a lo animalesco, es decir, de un muy sofisticado desarrollo de lo emocional maternal a lo primitivo reptiliano, permite que su protagonista deje de sentir la presión de los puntos fóbicos al no poder proteger a los niños devorados por la “materia oscura” del sistema, pero sí proteger su propia integridad como persona.

A MODO DE CONCLUSIÓN: FORMAS DE FANTASÍA, FORMAS DE CONMINACIÓN

Con casi treinta años de trayectoria literaria, Enríquez ha alcanzado la singularidad pretendida por todo escritor: que sus libros constituyan un universo cerrado en sí mismo; esencialmente un “sistema”,¹⁰ así como Tinianov (2007) entendía el término, donde motivos muy propios adquieren sentido y significación al interior de sus propios esquemas de correspondencia. Esto equivale a decir que sus formas de escritura y exploraciones temáticas ya no solo son capaces de conectarse con Rice, Stephen King, Armando Bo o H. P. Lovecraft, sino con sus propias crónicas, cuentos y novelas anteriores. Por ejemplo, y como se analizó, en “Mis muertos tristes” (2024), además de hacerse presente el eco de Fogwill por el título (*Mis muertos punk*, de 1980), los intertextos directos son “El desentierro de la angelita” (2021), *Chicos que vuelven* (2011) e incluso “La casa de Adela” (2016).¹¹ Y si bien *Un lugar soledad para gente sombría* (2024) no parece realizar saltos cualitativos literarios demasiado intensos como sus volúmenes anteriores, el libro reitera el impulso de una “maternidad vicaria” en la clave y los tonos de la crónica y el relato de horror urbano. “Me interesa sacar el terror de los lugares comunes del género clásico”, comentó ella misma en una entrevista en 2016: “Hace tiempo que estos temas aparecen en el género porque el terror, el horror si querés, puede meterse en un relato de tono policial, en uno realista, en fin, en cualquier parte. A mí me gusta usar el terror con elementos urbanos, contemporáneos, realistas” (“Mariana Enríquez, candidata al prestigioso Booker Prize internacional”, 2021, párr. 16).

Este ensayo ha circunscrito una esas insistencias temáticas. La protección como un rasgo de la maternidad (o de una “maternidad vicaria”), y que ocupa un lugar central en algunos relatos de *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), se ha definido aquí como un “motivo literario” sustancial y provechoso para el estudio

¹⁰ De acuerdo con Tinianov, en “Sobre la evolución literaria”: “es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que hasta ahora aparece como imagen caótica en los fenómenos y de las series heterogéneas. Por este camino, no deja de lado el problema del papel de las series vecinas en la evolución literaria; por el contrario, se lo plantea en forma verdadera [...]. Dado que el sistema no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que supone la prioridad de un grupo de elementos (dominante) y la deformación de otros, la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a esta dominante” (2007, pp. 91-97).

¹¹ Aunque esto daría para todo un trabajo posterior, podría marcarse desde aquí una ruta: en realidad, el núcleo integrador de la literatura de Enríquez —desde *Bajar es lo peor* (2022a, publicada originalmente en 1995) hasta *Nuestra parte de noche* (2019)— es “La casa de Adela”.

general de la literatura de Enríquez. Como se ha demostrado, en este libro de cuentos, dicho motivo se ha visto no solamente marcado, sino expandido.

La pretensión de varias de sus protagonistas de proteger *como una madre*, sin éxito, a los más necesitados, sobre todo a los niños, encuentra su antagonismo en una violencia sistémica que, igual que una “materia oscura”, acaba por fagocitar a dichas víctimas y poner en riesgo físico, mental y emocional a las narradoras. Esa imposibilidad de cuidar al “niño de la noche”, en términos de Vegetti (1993), genera un procedimiento que se ha denominado lo “ideológico-ominoso”: el impedimento de ese mandato, motivado incluso éticamente por algo que se presenta como más profundo al cuestionado instinto o amor maternal (Badinter, 1984), tiene como resultado un marcado efecto de terror.

Si bien esto ha operado en los libros de Enríquez como un sino del cual aparentemente no se puede escapar, las últimas piezas analizadas, “La desgracia en la cara” (2024) y, especialmente, “Metamorfosis” (2024) plantean una variación interesante a la temática propuesta, y que podría augurar una línea argumentativa nueva, tanto en las preocupaciones de la autora como en los estudios críticos sobre su obra: por un lado, la conminación de una violencia que parecía inevitable, a través de la revelación, de madre a hija, de la causa de los engendramientos de mujeres sin rostro; y, por otro, frente al impedimento de la maternidad, la incorporación estética y existencial de aquello que el cuerpo, de todos modos, ha “engendrado”, provocando una apropiación simbólica y una identidad fantasiosa ya no humana, sino cuasi animalesca.

Por esta serie de características, se ha afirmado que lo “ideológico-ominoso”, adicionalmente, le da la vuelta a los procedimientos del relato fantástico y de horror. “Lo ominoso no es el yo sino la circunstancia” (2001, p. 89), como decía Bèssiere. Es decir, la amenaza no emerge de una dimensión alternativa o desde el interior del sujeto, sino que está en la misma dimensión cotidiana de quien protagoniza y narra el relato. Por lo tanto, la esfera de la fantasía maternal (cuidar, reparar, encariñarse, hacer el bien a víctimas de un sistema que las absorbe y destruye) actúa, en realidad, como el último núcleo constitutivo y de resistencia de sus personalidades, antes de la desintegración final. De esta manera, la construcción de lo fantástico está ahí, en realidad, para sublimar el terror, una agresión que viene de lo cotidiano, no de lo sobrenatural. “Mi madre volvía del colegio por un camino que era oscuro porque la casa estaba en zona de quintas, pero nadie tenía miedo, no a cosas reales al menos, solo a fantasmas y duendes” (2024, p. 52), puede leerse en “La desgracia en la cara” (2024), por ejemplo, antes de que el miedo se materialice en algo muy real: los forzamientos sexuales de un hombre que, al

no tener rostro, puede ser cualquiera y ninguno (definición al uso de la violencia sistémica). Lo mismo pasa en “Ojos negros” (2024), cuando los indigentes revelan lo que sucede en los albergues a los que son conducidos, y que se supone que les deberían brindar protección: “Muchos hablaban de manos que los tocaban de noche. Qué diferencia había entre una mano fantasma y los peligros de la intemperie real, me preguntaba yo, pero no decía nada” (2024, p. 216).

Para todos los personajes de esta última colección de cuentos, entonces, pero sobre todo para sus madres, reales o vicarias, el miedo queda de este lado del espejo, definitivamente. Pero ya se han encontrado algunos modos de hacerle frente, lo que augura nuevos campos temáticos en la literatura de Enríquez.

REFERENCIAS

- Badinter, E. (1984). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- De Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bessière, I. (2001). “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 83-106). Madrid: Arco Libros.
- Enríquez, M. (2011). *Chicos que vuelven*. Córdoba: Eduvin.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2021). “Desbordes. Entrevista a Mariana Enríquez” / Entrevista por M. Príncipi. En M. Chiani (Comp.). *Escrituras en voz. Conversaciones sobre literatura argentina* (pp. 309-344). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Enríquez, M. (2021). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2022a). *Bajar es lo peor*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2022b). *El otro lado*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2024). *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, L. (1 de mayo de 2024). “Un lugar soleado para gente sombría”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (885), pp. 76-77. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/un-lugar-soleado-para-gente-sombria/>
- Iglesia, A. M. (23 de marzo de 2024). “‘Un lugar soleado para gente sombría’, de Mariana Enríquez: terroríficos, realistas, fantasmagóricos y excepcionales”. *el Periódico de Catalunya, S.L.U.* <https://www.epe.es/es/abril/20240323/mariana-enriquez-critica-libro-relatos-lugar-soleado-gente-sombria-99631732>
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- King, S. (2000). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar.

- Kristeva, J. (2001). *El porvenir de la revuelta*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- “Mariana Enríquez, candidata al prestigioso Booker Prize internacional”. (30 de marzo de 2021). *El Clarín*. https://www.clarin.com/cultura/mariana-enriquez-candidata-prestigioso-booker-prize-internacional_0_M4_10Ok7e.html
- Roas, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-46). Madrid: Arco Libros.
- Saletti Cuesta, L. (2008). “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”. *Clepsydra. Revista Internacional de Estudios de Género y Teoría Feminista*, (7), pp. 169-183.
- Tinianov, I. (2007). “Sobre la evolución literaria”. En T. Todorov (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 89-102). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Tomashevsky, B. (2007). “Temática”. En T. Todorov (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 199-232). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Vegetti, S. (1993). *El niño de la noche: hacerse mujer, hacerse madre*. Madrid: Cátedra.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.