

**VARIACIONES CRÍTICAS DE LO FANTÁSTICO Y ESPECTRAL EN *CUANDO HABLÁBAMOS CON LOS MUERTOS* DE MARIANA ENRÍQUEZ**

**CRITICAL VARIATIONS OF THE FANTASTIC AND SPECTRAL IN *WHEN WE TALKED ABOUT THE DEAD* BY MARIANA ENRÍQUEZ**

Ricardo Ferrada Alarcón  
Universidad Católica Cardenal Silva Henríquez, Chile  
rferrada@vtr.net

**Resumen:**

La preocupación central de este trabajo refiere al análisis de las variantes de lo fantástico y lo espectral en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos” de Mariana Enríquez, en cuanto propician la creación de nuevos mundos ficticios.

En ese espacio ficcional, el problema que se aborda es la trama que textualiza un modo narrativo, en la medida que el relato es direccionado por una voz que hace presente formas espectrales de la memoria en distintos planos: el recuerdo adolescente, la atracción hacia lo fantasmagórico, el desaparecimiento de personas. Desde ese foco, se sostiene que si bien la estrategia de escritura del cuento se asocia al mundo fantástico, exige al lector a considerar el “afuera” del texto, lo cual introduce un sentido crítico a esa narrativa, llenando las fisuras de ese “afuera”.

**Palabras clave:** mundo ficticio, lo fantástico, espectral, el afuera, horror social.

**Abstract:**

The main idea of this work refers to the analysis of the variants of the fantastic and spectral in the short story “When we spoke with the deads” by Mariana Enríquez, as they promote the creation of new fictional worlds.

In this fictional space, the problem that is addressed is the plot that textualizes a narrative mode, to the extent that the story is directed by a voice that makes present an evoked time and the spectral forms of memory, arranged in different angles: the adolescent memory, the attraction towards the ghostly, the disappearance of people. From this focus, it is argued that if the story's writing strategy is associated with the fantastic world, it demands the reader to consider the “outside” the text, which introduces a critical sense to that narrative, filling the fissures of that “outside”.

**Key Words:** fictional world, the fantastic, spectral, the outside, social horror.

**Recibido:** 29 de octubre de 2021

**Aceptado:** 15 de mayo de 2022

## Presentación

La producción narrativa latinoamericana, desde inicios del siglo XXI, conduce a pensar que experimenta, claramente, un proceso de ensamble de formas textuales en el diseño del mundo narrado. En los términos de los mismos escritores, se habla de un campo de posibilidades en la composición del texto, sobre la cual despliegan variaciones imaginarias del mundo factual en distinta profundidad, un dispositivo que potencia abrir perspectivas del suceder histórico y humano con aquello que marca el devenir. En ese panorama, se observan mixturas escriturales, distantes por tanto del tradicional realismo, las que constituyen un campo de experimentación que potencia su vínculo con el momento de transformaciones culturales y las dinámicas sociales, configurándose en relación irónica con el acontecer y el lector.

La narrativa de Mariana Enríquez se inscribe precisamente en una de las líneas de ese proceso, que se observa en la propuesta de mundos literarios posibles desplegados en un transcurso particular, cuya materialidad asume una perspectiva de extrañeza que descentra los códigos de lo real. De hecho, en la experiencia de lectura, sorprende la paradoja de una escritora que mediante la verosimilitud del realismo revisita formas de lo fantástico, no obstante a su vez, desde otro ángulo, su estrategia evoca la palabra de autores cuya maestría consiste, precisamente, en abordar hechos extraños con plena naturalidad, de modo que el trabajo de Enríquez amplía el territorio de esa tradición en Latinoamérica.

El tema que se aborda en este trabajo se enmarca en ese componente descentrador desarrollado en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, donde se observa no solo un modo narrativo, sino un sustrato que hace presente un tiempo evocado, en una fusión de imágenes y episodios en distintos planos versionados en clave fantástica, que ponen en suspenso la solución final de la historia narrada. Desde ese foco, se sostiene que si bien el cuento muestra una estrategia de escritura asociada al mundo del horror, exigen al lector a considerar el “afuera” de los textos (Foucault), con lo cual se direcciona un sentido crítico de la narrativa fantástica, en que lo sobrenatural pone en presencia formas espectrales de la memoria.

En ese espacio narrativo, interesa analizar la trama que textualiza el mundo posible, en la medida que hay una historia básica conducida por una voz que hace presente un tiempo

biográfico en distintos episodios, centrados en el recuerdo adolescente y la atracción hacia lo fantasmagórico y espectral, cuyo eje es el desaparecimiento de personas en la dictadura militar argentina. En términos específicos, el análisis busca articular el funcionamiento de diversos signos culturales, insertos en el mundo narrado (música rockera, vida política, documentos testimoniales, lugares de memoria), que convergen en la intriga del cuento.

Para desarrollar lo planteado, se entregan primeramente consideraciones generales y de contexto sobre narrativa latinoamericana del siglo XXI; luego se aborda el proyecto escritural de Mariana Enríquez y su filiación con mundos posibles, con las variaciones de lo fantástico en el mundo narrado del cuento “Cuando hablábamos con los muertos” en dos líneas de análisis: La articulación con el afuera y El lugar de lo espectral, entendiéndose que si bien hay una estrategia narrativa evidente, exige al lector a (des)articular el hilvanado del relato que conduce la voz narrativa.

## **1. Aspectos sobre el proceso narrativo latinoamericanos del siglo XXI**

Una tendencia importante del proceso narrativo latinoamericano, en los inicios del siglo XXI, se visualiza en el cruce de fronteras discursivas. No obstante, es posible observar en ello que el fondo de esa composición propone, desde ese rasgo, ensambles irónicos con el acontecer o lo posible culturalmente, que llevan a los cuestionamientos del mundo narrado.

Ante la pregunta de cómo se configura ese mundo textual, elucidarla lleva no sólo a la reflexión sobre variables temáticas, sino más bien a las construcciones narrativas y sus dispositivos estratégicos, los que leemos en tanto representaciones -o aproximaciones- de la experiencia de mundo, que hacen más comprensible la temporalidad evocada en la ficción: leemos un transcurso imaginado que se posiciona en contraste con el presente.

Si bien no se trata de un hecho nuevo, es posible que pueda explicarse en la idea de un quiebre con los géneros canónicos, en tanto se nos muestra que en el flujo narrativo aparecen textos testimoniales, cartas, información de conflictos políticos y sociales, notas de prensa, referencias culturales, guion cinematográfico, libros reales o falsos incluso. En definitiva, se trata de textualizaciones que surgen de diversas prácticas y formas de producción discursiva y cultural, que inducen a pensar que ese mecanismo visibiliza una

nueva época, literaria a lo menos, que excede reducirlo a un modelo generacional o bien a un país latinoamericano determinado.

Dada esa situación, las formas narrativas se entienden en tanto poéticas heterogéneas, en un prudente desmarque del posboom, sin publicaciones polémicas (como las del Crack o los cuentos de Mc Ondo, por ejemplo), más cercanas al proyecto trazado por Roberto Bolaño. En la perspectiva de su materialidad literaria, constituyen una escritura que se sitúa localmente, para incorporar la dinámica de nuevos imaginarios, cuya sensación no es sino el escepticismo de un armado colectivo, en que la opción narrativa converge en los lenguajes de esa heterogeneidad, que reafirman después de todo otras formas del realismo imaginario en textos que no pretenden de ideología, aunque muestran el mundo social y político fracturado<sup>1</sup>, de modo que el efecto de lectura hace coincidir percepciones: la del escritor y las que realizan los lectores. En ese sentido, el orden de la racionalidad social entra en las lógicas de un sujeto cómplice o crítico, confrontado no solo con el texto sino que, además, con sus propias certezas o indecisiones vitales, un rasgo que forma parte de la difusa actitud de la época actual.

Dado ese marco, cabe pensar que tales modos de escritura constituyen la superación del realismo tradicional, asociable al “posrealismo” de Iván Jabonkla:

la impronta que ese siglo [el XX] ha dejado en la literatura. Sus condiciones de posibilidad son la sociedad industrial, la urbanización, la miseria, el exilio, la guerra, el totalitarismo, el asesinato masivo, pero también las nuevas formas de entender el mundo [...] (233-234).

A nivel latinoamericano, son situaciones que suelen vincularse a una crisis de lo urbano, con sus expresiones visibles en el desacomodo vital, los miedos sociales, la marginalidad, formas de violencia, la territorialización barrial y geográfica de pandillas delictuales. En gran medida, eso permite sostener que si la narrativa deviene en una forma de modelar lo factual, esta parece orientada desde una racionalidad que acepta la naturaleza

---

<sup>1</sup> Piglia desarrolla la idea en *Crítica y ficción*, cuando dice “La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto” (10-11). Parte de ese fondo, entonces, admite la lectura de los códigos que dan forma a una política de lo cotidiano, o a las relaciones encontradas de las convenciones desde las cuales surge la tensión entre la realidad y lo posible imaginario.

agrietada del proceso cultural, junto con la disolución de la uniformidad, donde la inevitable linealidad del lenguaje induce al empleo de nuevas sintaxis formales en el flujo de tiempos y acciones, que dan cuenta de ese agrietamiento cultural.

En la premisa de Luz Horne (*Literaturas reales*, 2011), la literatura realista nunca ha dejado de desarrollarse, a lo menos desde los años 90 del siglo XX, particularmente en virtud de numerosos problemas sociales y de violencia en grandes ciudades, los que se constituyen en materiales de representación simbólica de un presente muy distinto. No obstante, la fuerza de su planteamiento estriba en algo más provocador: si los conflictos han modificado las visiones de la realidad, la noción de realismo literario también debe desplazar sus límites:

[...] si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si cambia lo que consideramos verosímil, los modos de representación de la realidad y las pautas que definen la verosimilitud también deberían cambiar (14).

Puede sostenerse, en ese contexto, que si la verosimilitud clásica de la literatura se transforma, en gran medida ocurre pues el escritor del siglo XXI toma la multiplicidad de los elementos referenciales de modo directo, los que sobrepone y alterna, luego, la “desestabilización” de lo habitual logra ser realista, en tanto el “afuera” funciona desde la lógica de un mundo reconocible como fracturado, “ya no se busca *representar* lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una intervención *en lo real*” (15; cursivas del original), luego, habría un nuevo modo de realismo, donde el procedimiento de escritura considera ese “afuera” divergente y lo propone en el espacio de la narración posreal planteada por Jabonkla.

La ruptura del realismo clásico, leída en clave de vanguardia -a juicio de Forne- proyecta la realidad discontinua y los tiempos simultáneos de la realidad evocada desde lo imaginario. Si el realismo se entiende por su ajuste al ahora que registra, ese ahora en el siglo XXI se ordena desde el instante de la memoria y el testimonio del derrumbe, los temores, lo fantasmal incluso, donde el proyecto de sociedad se ha detenido por el trauma de las utopías arrasadas.

Más allá de una teoría explicativa, el resultado textual es el desmontaje de los géneros canónicos, en relación mimética con la complejidad de la matriz social y sus múltiples relatos, donde el campo literario captura las variaciones del tiempo y la memoria en su

instancia del hoy. Dicho desde un ángulo práctico, los escritores adoptan otras formalizaciones y códigos narrativos a la palabra literaria y que excede la hipertextualidad, en gran parte porque se encuentran con un azar y otra experiencia de mundo en que despliegan su aparato creativo, asociado a proyectos de escritura. Esto llevará a la invención de posibles nuevos géneros en Latinoamérica hacia los inicios del siglo XXI, como sucediera en su momento con la narconovela, la novela de sicariato, la narrativa de migración, las variantes de la novela policiaca y la nueva novela histórica a fines de la centuria pasada

Entonces, si las representaciones literarias se combinan en una trama de imágenes sobre la realidad, el uso narrativo del habla proveniente del colectivo social opera contraculturalmente, o como resistencia a versiones superficiales del discurso público, que homogeneizan el acontecer y que restan la porosidad del transcurso evocado. Por ello, se entiende que hay un impulso de voluntad que propone la sustitución de lo espectacular y el simulacro, en soportes de denuncia desde lo real-imaginario, en que la voz autoral se hace visible como lenguaje; la palabra traslapa los tiempos y se traducen en acciones complejas, que se muestran en divergencia con la historia oficial legitimada, inserta en el poder de la no ficción en el texto, pero no por eso menos imaginaria, acorde a las afirmaciones de los mismos escritores, quienes acotan el alcance pragmático de la literatura<sup>2</sup>.

En coherencia con el problema que acotamos al inicio, se espera que la textualidad narrativa, en cualquier forma que se llegue a estructurar, por lógica se enmarque en el mundo narrado; consecuentemente, si las claves del modo realista son giradas en sentido inverso o se des-realiza la trama de ese mundo, en verdad, este encajará en el absurdo, la parodia, la irracionalidad social, el espesor del miedo colectivo, cuyo efecto es que lo real-imaginario se inserta en el panorama múltiple de un verosímil cultural distinto, más allá los personajes y las acciones que estos realizan.

---

<sup>2</sup> Variados escritores, entre ellos Nona Fernández, Mariana Enríquez, Emiliano Monge, Santiago Roncagliolo, han expresado las distintas vías de solución o hallazgos de escritura en sus narrativas, que entienden como un acto eminentemente ficcional. Monge, en el despliegue coral de *Las tierras arrasadas*, funde la narración básica, el testimonio real de víctimas de la violencia contra emigrantes y versos de *La divina comedia*. Fernández, en el colofón de *Mapocho*, 2002, escribe “Todos los personajes de esta historia, reales o imaginarios, son imaginarios”. Destaca en ese mismo plano Fernanda Melchor, quien dispone su narrativa desde la crónica y el periodismo.

## 2. La narrativa de Mariana Enríquez y los mundos posibles

Los monstruos son reales, y los fantasmas también: viven dentro de nosotros y, a veces, ellos ganan.

Stephen King

El proyecto narrativo de Mariana Enríquez propone, en tanto uso de la palabra, un espacio de acciones imaginarias que, en su despliegue, desestabilizan las lógicas desde las cuales se interpreta el entramado de realidades posibles, lo que demanda el reconocimiento de experiencias que poseen una explicación no imaginada. De hecho, sus cuentos y novelas conducen hacia otras narrativas, que hacen permeable al lector a nuevos códigos de lo verosímil, o bien a la aceptación de que la postura del narrador obedece a un escenario de ficcionalizaciones que aluden a otros marcos referenciales. En gran medida, si convenimos con las palabras de Foucault (2014), los modos operantes de su ficción “no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la imposible verosimilitud de aquello que está entre ambos. Así pues, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (27-28). Esto constituye el lugar discursivo en que situamos la propuesta escritural de la argentina, que se entiende, determinadamente, en su vínculo con nuevas posibilidades de la ficcionalidad.

Por lo pronto -en nexo con la reflexión anterior-, los mundos narrativos llevan implicados, necesariamente, una semántica de la ficción, en la que los modos referenciales toman distancia del rasgo empírico de las palabras (la comunicación literaria simula una realidad dice Félix Martínez Bonati, 2001), de modo que el escritor construye un “mundo posible” desde lo imaginario y que puede vincularse con otros textos de su tradición. Lubomir Doležel, (1998, 32) plantea que “Los mundos posibles [...] son modelos interpretativos que prestan la esfera de referencia necesaria para la interpretación”, cuyo límite -se puede agregar- será el espacio narrado y el marco de acciones que dinamiza el texto<sup>3</sup>.

Desde ese modelamiento de los mundos posibles, hay una entrada a la conformación de la narrativa fantástica, que se explica precisamente por la interrupción de las lógicas de lo

---

<sup>3</sup> Es sabido que la teoría de los mundos narrativos es amplia, tampoco se agota ciertamente en el mundo fantástico. Las líneas explicativas no dejan de considerar que la admisibilidad de los mundos tiene un parámetro referencial que marca las distancias, esto es, la modalidad realista, que debemos entender en las nuevas condiciones de posibilidad ya señaladas en párrafos anteriores.

aceptable (Caillois, 1970; Todorov, 1980), que se asimilan como perturbadoras o irracionales respecto del flujo habitual de percepción de lo real; hay una discontinuidad insólita que se traduce como un eventual misterio, cuyo origen es una realidad conjetural y puede generar un efecto amenazante en quienes lo reciben. Entonces, si hay un mundo realista de inicio en la narración y se perturban los elementos que lo definen, como lo hace Enríquez, se esperaría que el modo fantástico, igualmente, posea sus propios componentes o bien dominios en los cuales se constituyen; en esa idea, se reconocen elementos naturales, físicos, psicológicos, espirituales, que se accionan en el mundo narrado, cuya materialidad de pronto se vuelve ajena a la percepción y que se traduce en un factor clave de terror o de horror (Carrera Garrido, 2018). En tal sentido, el asunto de fondo es dilucidar en qué radica la experiencia de lo fantástico y sus efectos e, inevitablemente, surge una dualidad: el texto puede presentar elementos definidos como fantásticos en el mundo posible de lo real, donde los personajes enfrentan la existencia de lo inusual y responden de alguna manera ante ese aparecer, asimismo, el lector también reacciona de algún modo ante esa presencia imaginaria y puede entrar en la dinámica de lo sorprendente, en la medida que explican -o no- la intriga de la narración y el eventual desenlace de la historia narrada:

Opinan los críticos que, para que las rupturas fantástica y terrorífica surtan efecto, es deseable que el receptor se proyecte en la diégesis. Para ello, se suele erigir un mundo realista, homologable al nuestro. Dicha homologación es uno de los requisitos del relato sobrenatural: la sorpresa que causa lo extraordinario es proporcional a lo seguro, ontológicamente, que creíamos estar en tal orbe (Carrera Garrido 9).

Así dicho, consecuentemente, si se vincula el dentro con el afuera del texto, es una cuestión que compromete al lector dilucidar sus alcances en el mundo narrativo propuesto.

La variante es que la historia política, de igual modo, puede conducir a generar un efecto de extrañeza en el decurso de la normalidad, materializado en la reacción de horror social, la inminencia invisible de una amenaza colectiva producida por formas de represión y violencia, asociadas al tema de la vida y la muerte, que según se observa en los cuentos de Enríquez, alcanza un nivel extremadamente intranquilizador; es un “afuera” cuya fuerza provoca la entrada de lo imaginario, donde el mecanismo se formaliza en la presencia de lo fantasmal o espectral (el horror sobrenatural de Lovecraft). Estela Schindel (2013, 12-13)

desarrolla un argumento que abre perspectivas de análisis en esa dimensión, aun cuando refiere a un campo distinto a la teorización literaria:

In recent decades, following Derrida's conceptualisation of hauntology in *Specters of Marx* (1994), the specter has been readmitted into cultural and sociological inquiry as a cipher of the past that continues to affect the present of the living (...). Ghosts have been a subject of exploration in, for instance, literary theory, psychoanalysis and philosophy.

Desde esa concepción, se puede entender que el giro de lo espectral en el campo literario dispone el pasaje a un tipo de mundo, cuyo diseño considera actualizar lo pretérito y que continúa afectando en el presente. Este asunto abre precisamente la posibilidad de asumir el miedo y los traumas del pasado, la inminencia de algo siniestro, lo ominoso, “[...] aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1975, 220), que da espesor a una narrativa de un tiempo evocado en una zona emotiva de conflicto, fusionándose ese tiempo con las imágenes de terror -o al revés, el terror se adhiere a un tiempo-, desde la ficcionalidad literaria.

Esa es en concreto la apertura a las formas de lo fantástico asumidas por Enríquez, la conexión al mundo del horror cotidiano como ella misma plantea en sus entrevistas, el miedo y la pesadez de lo espectral siempre presente (el no-olvido de almas en pena del cuento que analizamos):

En mi caso, los terrores fantasmales de la infancia están entremezclados con el terror político que se vivía en ese ambiente. De ahí que la historia política argentina y la dictadura terminen por filtrarse siempre” (Enríquez, *Letras libres*, 2017).

Así, aparecen en su escritura las narrativas de la infancia y el adolescente, nutrida por la pertenencia heredada y el trauma de la historia de los mayores; una experiencia de vida (imaginaria) desplegando la memoria compartida o un pasado en principio inexplicable<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Al igual que en *Letras Libres*, *La Revista Humo* publicó en 2017 una entrevista, donde Enríquez refiere ampliamente sus ideas sobre la narrativa de terror y el vínculo que establece con el pasado cultural y político argentino. Ver <https://www.revistahumo.com.ar/humo/entrevista/mariana-enriquez-el-genero-terror-en-la-literatura-argentina-se-lee-solo-en-clave-politica-o-fantastica/>

Los lugares de esos mundos son marcaciones del cuerpo de la escritura puesto en la ciudad, en que el desplazamiento permanente de los límites de lo verosímil es un signo insurrecto, que intenta develar territorios y sus líneas de sentido. Es lo que observa Cortés (1997), para quien “los fantasmas que nos angustian y que escapan al control de la mente y el orden, quedan liberados a través de las imágenes, produciéndose una catarsis purificadora, e inofensiva de nuestros instintos” (39). Por ello, si la construcción narrativa de lo fantástico y la reacción es un campo de estudio y de exégesis narratológica, eso demanda atender a las variables de ese mundo y los alcances de sentido que tiene su expresión. En el problema que se ha planteado sobre el cuento de Enríquez, refiere al “afuera” que se pone en contacto con la ficcionalidad, o viceversa, la ficcionalidad que se proyecta hacia el afuera del texto y lo que haya entre ambos, la zona de contacto, que forma parte de una construcción en la que el lector debe elaborar una respuesta tentativa.

La particularidades de su discurso literario, especialmente sus libros de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), responden en esa perspectiva a la fragmentación o desinstalación de las formas cotidianas de vida, una imagen (por tanto, inversa) que traslada los roles sociales a un campo amenazante; se historian aventuras cuya forma no conjuga con la significación del conglomerado y que articula, desde otras lógicas, las subjetividades del miedo, enmarcadas en el mundo narrativo de lo fantástico y espectral, en roce con las concepciones populares del misterio sobrenatural.

En términos literarios, es la escritura de una voz que narra la experiencia cierta de lo fantástico, inserto en la naturalidad de personajes que experimentan la desestabilización de lo cotidiano, lo que evoca la tradición del relato de terror en la literatura latinoamericana.

Miriam Chiani (2019), en su análisis de “Chicos que vuelven” de Enríquez, por ejemplo, propone una lectura que es posible extender a “Cuando hablábamos con los muertos”, esto es, la filiación no solo con la memoria, la amenaza invisible y el terror, sino con el paradigma “zombie”, en tanto la narración dispone una trama con las apariciones fantasmales provocadas, las adolescentes que juegan con los muertos. Por su parte, la lectura que realiza Betina Keizman (2021) fija un centro de apoyo en consideraciones cercanas a lo que Mariana misma sostiene: es una narrativa que parte desde una estrategia realista (el verosímil del tiempo presente), en espacios de marginalidad urbana, para luego romper esa ilusión al activar dimensiones “extraordinarias”, en que se producen transformaciones

(“cuerpos en tránsito”), que dan cuenta de un modo de literatura gótica. Es un gótico en el que Catalina Forttes advierte la significación de la casa, el lugar familiar en el que, justo ahí, se produce lo extraño, aquello que “desfamiliariza” la percepción y propicia la experiencia de lo fantasmal

En más de un sentido, Enríquez configura narrativas de búsqueda, las dinámicas de una sociedad extraviada, mediante una estrategia que conduce a las rutas que guiaron al horror desde el poder sobre los cuerpos; la movilidad y el desplazamiento entre límites de lo humano, el nuevo curso de generaciones que vacían el pasado ante la urgencia de un devenir oculto, como ocurre en gran medida en su última novela *Nuestra parte de noche* (2020).

### **3. La articulación con el afuera**

La situación que Enríquez desarrolla en “Cuando hablábamos con los muertos”, de algún modo, evoca un tipo de guion fílmico. Se inicia con aspectos cotidianos que de pronto tienen un giro hacia formas que potencian un desvío en la trama, al aludir a experiencias que se entienden sobrenaturales, donde la figura de lo fantasmal y espectral producen el sentido mayor de lo narrado.

La historia parte desde un lugar de la escritura que hace verosímil el recuerdo, en la medida que la narradora apela al lector y lo sitúa en la memoria de su adolescencia y las condiciones determinantes de esa época, que luego se transforma en el marco de las claves de lo fantástico: la interrupción de los códigos perceptuales de lo real, narrados como el registro de hechos anteriores, mecanismo que la escritora asoció en su momento -en entrevista con Anna María Iglesia-, a una experimentación sincrética de realismo y terror (*Letras libres*, 2017). No obstante, la mención a la música del grupo Slayer y el tema “Reign in blood” es un indicio de las rutas que seguirá el transcurso imaginario, pues abre el campo de asociaciones con el espectáculo y la estética de la muerte, un montaje visual de lo gótico a fines del siglo XX, propuesto desde el género de la música metalera (heavy metal, death metal): el placer de lo estruendoso en el rito colectivo de voces desgarradas y guturales, la crueldad vociferada, en la simulación de lo mortuorio o satánico:

A esa edad suena música en la cabeza, todo el tiempo, como si transmitiera una radio en la nuca, bajo el cráneo. Esa música un día empieza a bajar de volumen o sencillamente se detiene. Cuando eso pasa, uno deja de ser adolescente. Pero no era el caso, ni de cerca, de la época en que hablábamos con los muertos (Enríquez, 2013, 11).<sup>(\*)</sup>

Es la visibilización de un ciclo en que se perfilan encuentros secretos de complicidad juvenil femenina, fiestas, música, las bromas hirientes, la subversión al orden, el mercado de las imágenes de revistas, formas de diversión, con el fondo imaginario de los rituales de la amistad adolescente que se topa con la criminalidad política. En ese giro de la narración, las acciones consolidan una serie de indicios que aproximarán a elementos subyacentes, sobreentendidos de la cotidianeidad. Su función en el relato es el de marcas referenciales que completan una descripción de época en la vida de las jóvenes.

Las acciones, en gran medida, son la (re)composición de lugar y las significaciones activadas en el tejido de la memoria, con espacios vacíos en las secuencias que dejan entrever otros relatos; como la historia interna de familias y las coyunturas de la historia nacional argentina, que hacen operar puntos de fuga desde los cuales se amplía la perspectiva del acontecer, transformado en una grabación que se activa o pausa en el relato.

En la trama de un cuento con una atmósfera verosímil, se inserta el elemento sobrenatural en el imaginario, donde probablemente desentona más. Esto es, el relato de una experiencia adolescente, la simple cotidianidad juvenil en búsqueda de lo nuevo y extraño, desembocará finalmente en la espectralidad de los muertos desaparecidos (desaparecidos por la dictadura en realidad), que surge para invocar la restitución de sus cuerpos. El relato de lo macabro pone la vida y la muerte en el mismo plano, solo que el proceso natural deviene en la atracción de lo horripilante y abismal, inserto en el momento que aniquila para provocar el deceso irremediable que inunda la memoria colectiva y familiar. Esto pareciera ser un sueño o una enfermedad siquiátrica que es necesario tratar y de la que no se habla. La ocasión pone a prueba el poder invocatorio de la palabra y la posibilidad de una dimensión ultrahumana o espiritual.

---

<sup>(\*)</sup> Las citas de “Cuando hablábamos con los muertos” remitirán a la versión de 2013, Santiago: Montacerdos ediciones.

El texto insinúa una función documental, en tanto sobrepone códigos o momentos de un correlato histórico con el acto de la palabra ficticia, donde su significación converge o se desplaza en los espacios que cubren las acciones. Hay algo de lo cual socialmente se sospecha, pero nada más se murmura o se oculta tras la invención de una historia extraña, similar a lo planteado en la novela *En voz baja* de Alejandra Costamagna, solo que el soporte de la memoria transita del trauma familiar al terror social y psicológico, la paranoia, en cuyo fondo temático subyace el trauma político y el miedo social, la posibilidad de ser un mutilado, o de conocer a alguien que puede contar de víctimas cercanas, un factor de contaminación que debe ser eludido.

En esa línea de acción, la lectura del cuento activa un proceso semiótico (Barthes, 1993), entre el texto y su afuera, de modo que el valor de la palabra instala una forma de leer un efecto literario -un tipo de mundo. A su vez, ese efecto traslada los referentes a una experiencia de significaciones de la realidad, con la mención del campeonato mundial de fútbol de 1978, el título de películas (*La noche de los lápices*). Adquiere mayor fuerza de sentido aquí la referencia de la narradora a un documento oficial, particularmente el *Nunca más*, título del informe que entregara la comisión presidida por Ernesto Sábato al investigar los crímenes y desaparecimientos de la dictadura militar argentina (1976-1983). Y más aún, cuando menciona un sitio de memoria, el Pozo de Arana<sup>5</sup>, convertido en un espacio espectral, pero que en realidad fue un edificio de crueldad y exterminio, en cuya arquitectura permanece la presencia intangible de lo fantasmal.

En esa idea, el cuento de Enríquez hace sentido con la pregunta que se formulara Schindel (2013):

How can one version of the disappeared as a ghost- the fixation and immobilisation of the specter by way of terror- possibly be linked to this other figure of the specter that embodies an appeal of justice from the past and poses the ethical commandment of living with the ghosts [...] (15).

Si las formas de contacto con el afuera llevan, en principio, a los núcleos formativos de un grupo de adolescentes, donde la experiencia límite se juega en el secreto, el centro de

---

<sup>5</sup> Se trató de un centro de detención y tortura en Argentina, donde incluso se encontraron restos óseos.

ese aprendizaje es el territorio adulto al que, paradójicamente, se quiere mantener a distancia. Es el departamento de un ambiente, la villa, la madre loca, padres que escuchan el rock pesado de Los redondos y beben cerveza. La evocación de esos espacios y de relación humana dibujan una ciudad y un país imaginarios, cuya superficie oculta la memoria colectiva de los personajes, que de pronto, en reuniones familiares, retraen las imágenes de un presente común en que compartieron el miedo social.

Al respecto, se puede agregar que, desde la voz narrativa, las tramas del cuento ponen lenguajes que mueven la dinámica de los referentes y el valor de la palabra se desdobra en esas nuevas dimensiones de sentido; eso supone un panorama que obliga a territorializar, inicialmente, el habla codificada de las nuevas edades, con el fondo de un proyecto violentado o inconcluso de los mayores, que habita precisamente en el imaginario formativo de la adolescencia, cuyos registros de la memoria instalan un modo de decir y contar desde otro orden, distinto al relato de quienes sufrieron el cercamiento y la amenaza. Por ello se explica, en reversa, la experiencia del lector tocado por la historia narrada y los vasos comunicantes de ese tiempo oscuro en la historia política y generacional de Enríquez: “En Buenos Aires, hace pocos años, supe que unas mujeres jóvenes, hijas de desaparecidos, se reunían en una quinta del conurbano a jugar a la ouija: trataban de convocar a sus padres y madres” (2020, 123).

En aquel entonces, la música estruendosa se une a la época en que las adolescentes hablaban con los muertos (un dato de realidad en el cuento), en que los horrores no provenían de la experiencia en la cual los espíritus daban muestras de su humor, sino más bien del miedo a ser descubiertas por alguien de la familia, en la actividad secreta que les permitía el diálogo con los muertos:

Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle. En la escuela se hablaba mucho del tema, pero nadie se lo había dicho nunca en la cara, y nosotras saltábamos para defenderla si alguien decía una pelotudez. La cuestión es que todos sabían que los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos; Eran desaparecidos. Nosotras no sabíamos bien cómo se decía (15-16).

El uso de un método asociado al espiritismo, para generar esa conversación crea un primer contacto con el mundo fantástico, el componente literario de la palabra; no obstante, aunque se introduce desde la superchería y la enciclopedia de kiosko, la apelación más seria y directa al desafío de la memoria se da con el deseo de llegar a producir un contacto con esos familiares muertos, que lleva a la evidencia de su desaparecimiento en dictadura y, asimismo, da el marco a las pesadillas de la adolescencia y el terror real: la crueldad. Como ha dicho Enríquez, el realismo es terror, que es fantasmal y político.

La única con onda de esa familia era la Polaca, y ella había conseguido una tabla ouija tremenda, que venía como oferta especial con unos suplementos sobre magia, brujería y hechos inexplicables que se llamaban El mundo de lo oculto, que se vendían en kioscos de revistas y se podían encuadernar (12).

En definitiva, lo anterior resulta un componente central en la intriga de la historia narrada, no solo porque las jóvenes comparten un pasado traumático, sino que constituirá, a nuestro juicio, una estrategia de escritura que pone en funcionamiento la dimensión crítica del mundo literario del cuento. Esto desbloquea el silencio y la necesidad de conocer el destino de los desaparecidos, solo que en clave fantástica.

#### **4. El lugar de lo espectral**

[...] para mí los cuentos de terror tienen algo de catarsis social en cuanto hablan de temas que nos asustan y nos atormentan a todos, pero que, pensados desde la ficción, nos paralizan y nos obligan a enfrentarnos a ellos.

Mariana Enríquez

El tratamiento de lo espectral, como una variante de un mundo fantástico, ha sido un horizonte que marca poéticas y orientaciones de búsquedas (y hallazgos), que mueve parte de la tradición narrativa latinoamericana en distintas épocas. De algún modo, es un territorio en donde los escritores signan experiencias estremecedoras, cuyo registro hace suponer al lector una historia que difumina los límites de lo real, aunque se entienda que, después de todo, se trata de ficción narrativa.

En ese espacio, hay una pluralidad de posibles que convergen al disponer preguntas que arrancan desde el efecto imaginario de las palabras. En *La amortajada* de María Luisa Bombal, habla la conciencia de una mujer fallecida, antes de que la última paletada en su tumba apague la marca vital de su conciencia; Juan Rulfo elabora en *Pedro Páramo* el diálogo entre las voces fantasmales de los muertos en un pueblo igualmente extinto, en que el vacío y el viento arrastra la memoria y recompone hablas a retazos. Amparo Dávila en sus cuentos muestra una cotidianidad en la que aloja el desequilibrio psicológico y lo siniestro, haciendo emerger la extrañeza vital en sus personajes. La chilena Nona Fernández en *Mapocho* pone la voz de una mujer mientras su ataúd navega por un río infecto de podredumbre humana. Enríquez se inscribe desde otras significaciones con su narrativa: propone invocar a los muertos para que se comuniquen desde un ultramundo, donde el acto de llamarlos mediado por la ouija los perturba, de modo que deciden alejar a quien los incomoda.

La organización de las acciones que arman la trama de “Cuando hablábamos con los muertos”, pone lenguajes que desplazan los referentes habituales de los signos, de modo que el valor de la palabra direcciona hacia nuevas significaciones. En principio, supone el tiempo pasado de la protagonista, en cuya evocación la música marca la finitud de un periodo, o de un territorio con el habla codificada de las nuevas edades. No obstante, en verdad se muestra el fondo de un proyecto violentado o inconcluso que habita en el imaginario formativo de la adolescencia, cuyos registros de la memoria instalan un modo de decir y contar desde otro orden: el contralugar irreverente y la osadía que juega con el miedo y la muerte.

En gran medida, eso explica, en un nivel de sentido, la eventual reacción del lector tocado por las huellas de violencia y el trazado que direcciona la intriga del cuento, al advertir la cercanía de un tiempo oscuro en la historia política y generacional que entrega la voz narrativa femenina y que aparece sin nombre. Por otra parte, después de todo, es quien conoce y controla el desarrollo de su relato, en que se combina la anécdota propia con la peripecia generacional de los mayores de la cual es heredera, desde el silencio al trauma elusivo que recubre la vida cotidiana. En este plano, las formas del posrealismo ponen en funcionamiento

el negativo de una imagen sobre Latinoamérica hacia fines del siglo XX, que mutó de lo mágico al desastre social y político<sup>6</sup>.

El diálogo con los muertos es un acto evocado por la narradora, asunto que dispone al lector no solo a aceptar la veracidad de un hecho, sino que además a la expectativa implícita de un acontecimiento extraño ocurrido en el proceso, la actualización de un componente que suspende la anécdota. Hay entonces el anuncio de una sobrearticulación en la intriga que direcciona el interés hacia otro lugar del mundo posible de lo espectral, a su vez, desde el punto de vista del análisis narrativo, a los recursos de la imaginación literaria empleados por Enríquez, que traslada los atributos de lo fantasmal al marco de acciones del relato.

Más allá del deseo y la voluntad, hay un acto de fe -usando una expresión de Alejo Carpentier-, para entrar a un espacio misterioso que se apoya en la materialidad de un objeto, la ouija, que será el conductor empleado por las adolescentes al pasaje del terror. Visto así, acceder al lugar de lo espectral obliga a que se produzca el contacto prodigioso entre el sujeto y la materialidad del medio que llevará a la experiencia de lo tenebroso, el esfuerzo real en tanto situación que se activa en el testimonio y la memoria de la narradora. La misma Enríquez ha escrito:

Convocar a un fantasma es un acto de magia: la nigromancia es la disciplina que invoca a los espíritus para pedirles conocimiento o favores. Saberes y poderes. La magia, en inglés, suele llamarse “art”: arte. En castellano, a un acto de magia se le da el nombre popular de trabajo” (2020, 123).

Lo mortuorio como experiencia en todo el relato (primera persona), la memoria de una invocación en tiempo de adolescentes (las niñas “satánicas”), configura una estrategia compartida y de decisiones. El cuento se ordena precisamente en el “trabajo”, tomado muy en serio por las protagonistas, de modo que sus experiencias de que algo ocurre en el rito de llamar a los muertos las hace detenerse en la certeza del movimiento de la copa y la veracidad del diálogo, que en definitiva convergería en la manifestación de una presencia espectral. Las posibilidades de esa expectativa de lo espeluznante se degrada hasta este punto, en tanto lo sobrenatural no se despega de la eventual manipulación de la copa por alguna de las jóvenes,

---

<sup>6</sup> Un estudio y análisis profundo sobre ese tránsito puede leerse en el libro de Idelber Avelar *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Caps. 1 y 2.

además de que la narradora constata que los espíritus “eran muy mentirosos y mañosos”, con lo cual se aleja la intensidad emotiva de ese contacto.

La búsqueda de esa otra realidad, que entrega un giro a los códigos de la historia narrada, se expresa en un deseo, esto es, la opción del diálogo con muertos conocidos, coincidentemente con familiares o personas desaparecidas en la dictadura argentina, lo que desplaza la trama inicial de las jóvenes brujas para focalizarla en el trauma de lo secreto y el origen familiar: la ubicación de los cuerpos, como un signo que permita trazar el mapa de ese destino trágico y que dé término a su condición fantasmal.

En la construcción de la trama, la entrada a los lugares de lo espectral se articula entonces con el afuera, en que se oculta el miedo; el secreto de pertenecer a una familia con desaparecidos es un signo atemorizante, lo que hace suponer que el trasfondo de lo espectral se diluye y desmarca de la concepción de una metafísica de la muerte y del dolor. Asimismo, se produce una ruptura de las formas de lo fantástico, que en este caso desemboca en otro misterio: saber quiénes cometieron asesinatos e hicieron desaparecer los cuerpos, con la posibilidad de encontrarlos. En ese marco de lectura, el rito de invocación para hablar con los muertos incorpora el ejercicio narrativo de acercar los límites de lo posible, un mundo narrado que aproxima al valor referencial de la palabra literaria, en que las acciones modelan la composición de lugar, las imágenes de una escena mayor que se dinamiza desde el suspenso de la intriga y las emociones de las adolescentes.

Para las jóvenes, el hecho sobrenatural deviene, impensadamente, en un espacio ritual del dolor, la búsqueda de un acierto que mapea e intenta precisar el lugar físico de las muertes con la invocación, en tanto conocen de una historia negada y que desean revelar. Así pues, las preguntas del conjuro estimulan la presentización de la muerte violenta de un espectro y el destino de su cuerpo, quien se incomoda y silencia, cuyo efecto en el imaginario del lector lo arrastra hacia la ética de palabra en el acto de leer, montada en la ruptura de la mimesis y de la creencia: fueron muertes reales. En ese sentido, si Enríquez produce la escena desde una voz narrativa que entrega los componentes de un mundo posible, en que el deseo de comunicarse con los muertos tiene ahora un propósito mayor para las jóvenes, su realización tendrá un giro hacia lo inesperado:

Bueno, este Andrés tenía re buena onda, y le preguntamos por qué todos los muertos se iban cuando les preguntamos adonde estaban sus cuerpos. Nos dijo que algunos se iban porque no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos. Pero otros no contestaban porque alguien los molestaba. Una de nosotras. Quisimos saber por qué, y nos dijo que no sabía el motivo, pero que era así, una de nosotras estaba de más. Después, el espíritu se fue. (19).

La resolución del misterio en esa secuencia muestra que el mundo espectral se ha construido desde códigos que alteran la composición de lugar -el rito de la ouija-, pues el nivel máximo de ese momento no radica tanto en el diálogo con los muertos, quienes ya se han manifestado y tienen un conocedor de su intranquilidad, sino en la estrategia de los desaparecidos, quienes usan la proyección de un ser vivo -la figura narrativa del doble, el poseído-, para expulsar o espantar a quien no tiene derecho a conversar con ellos, la “que estaba de más”.

Ese episodio horripilante del ritual introduce la sobrearticulación de la intriga, en que la voz del relato concentra el tiempo evocado y profundiza la tensión narrativa; en ese sentido, la estrategia escritural de Enríquez proyecta el inicio de una doble historia, siguiendo el planteamiento de Piglia en sus *Tesis sobre el cuento* (2000), en la medida que “el efecto de sorpresa” hace aparecer “la historia secreta” que moviliza las acciones hacia otros lugares de lo espectral y el cumplimiento de un deseo, que no es el de las adolescentes: los muertos eligen y discriminan a quiénes entregar el secreto de su ubicación, de modo que alguien debe quedar excluido de ese contacto, es un ajeno a la experiencia compartida y perturba la confianza del espectro/fantasma:

Y entonces todo pasó muy rápido, casi al mismo tiempo. La copa se movió sola. Nunca habíamos visto una cosa así. Sola solita, ninguna de nosotras tenía el dedo encima, ni cerca. Se movió y escribió muy rápido, “ya está”. ¿Ya está? ¿Qué cosa ya está? En seguida, un grito desde la calle, desde la puerta: la voz de la Pinocha. Salimos corriendo a ver qué pasaba, y la vimos abrazada a la madre, llorando, las dos sentadas en el sillón al lado de la mesita del teléfono. En ese momento no entendimos nada, pero después, cuando se tranquilizó un poco la cosa -un poco-, reconstruimos más o menos. (21).

Según se planteaba en páginas previas, si Schindel asevera en su cita que lo espectral constituye “una cifra del pasado que continúa afectando en el presente” [traducción nuestra], en este caso el peso de la afirmación ancla en las formas sobrenaturales de una presencia fantasmática, solo posible en el espacio de lo desconocido. En ese cuadro, Enríquez da un giro a la narración, al ensamblar la memoria social sobre las ánimas o aparecidos de la cultura popular, al espacio de los desaparecidos, un acto de memoria común de la nación ahora presente en el imaginario gótico de jóvenes que se fascinan con la muerte.

Sin embargo, hay un misterio que permanece y que nutre el poder de la palabra literaria, estratégicamente omitido por la escritora, pues deja un final abierto al relato, en la medida que la presencia del doble implicaba la expulsión del intruso y se crea el círculo de confianza para hablar. No obstante su efecto implica el término de las sesiones de la ouija y la conversación con los muertos, para ubicar su sepultura y que se diera término a su condición de desaparecidos.

## **5. Conclusiones**

Las posibilidades de relación que, desde un enfoque de conjunto, entrega la narrativa de Mariana Enríquez, hacen pensar que su discurso no se reduce a direcciones únicas de escritura; en términos de análisis, se descubre más bien que sus cuentos mueven distintos planos de realidad que convergen en la trama, donde el suspenso y la intriga se resuelven, de modo sorprendente, en una segunda historia.

En gran medida, eso fundamenta el peso que tiene su narrativa en el actual campo literario latinoamericano, en tanto agrega mayores posibilidades de validar las mixturas textuales y ensambles que proponen los nuevos escritores, particularmente el mapeo de conflictos humanos y culturales, que más allá de la palabra literaria y la capacidad de invención, abren perspectivas críticas al lector. Sin duda, esas mixturas parten de la materia con la que se trabaja, donde los elementos que dan espesor al mundo narrado se potencian y operan aleatoriamente, lo que en la práctica permite distinguir no solo obras específicas, sino que la poética con la que se construye el texto. Así, aunque por necesidades de espacio solo se han mencionado, escritores como Emiliano Monge, Santiago Roncagliolo, Nona Fernández, poseen trayectorias personales y son reconocibles en sus estrategias de escritura,

al igual que Julián Herbert, Juan Sebastián Cárdenas, Jerónimo Pimentel, Lina Meruane o Guadalupe Nettel; agregamos a las referidas Daniela Tarazona, Selva Almada y Samanta Schweblin, en quienes se advierten diferenciaciones y nexos muy notables, que de todos modos (pre)figuran una época literaria a lo menos, según se acotó en páginas introductorias.

En el marco de este trabajo, la escritura de Enríquez igualmente posee elementos clave, los que direccionan los componentes narratológicos en el diseño de un mundo narrado singular. De hecho, en “Cuando hablábamos con los muertos” se distingue una voz femenina que controla la historia y su transcurso, donde los planos de acción convergen en el tema de lo fantasmal, cuyo cumplimiento conducirá a que se abra el imaginario de lo espectral como presencia de la memoria traumada del mundo adulto, cuyo fondo es la violencia política argentina en la época de la dictadura.

Desde una lectura inicial, la estrategia evocadora anticipa una trama, en que la búsqueda de lo fantasmal conduce al recuerdo de la violencia y el miedo en una sociedad globalizada, donde las relaciones de poder sometieron igualmente el espacio formativo de nuevas generaciones. El cuento de Enríquez concentra entonces un imaginar mundos posibles y desrealiza lo cotidiano, de modo que tributa a la tradición narrativa de lo fantástico, enriquecida con nuevos signos culturales que agrupan sensibilidades y nuevas narrativas, en donde el horror forma parte de la realidad, acorde a sus propias expresiones.

Así, es posible constatar que la escritora desarrolla una narrativa en que la ficción se despliega en la evocación de una voz, para mostrar el telón de fondo de una generación de niñas adolescentes, la expectativa de un posible que da forma a un mundo literario, construido desde el afuera y que ha modelado el imaginario social. En ese nivel de análisis, la serie de secuencias narrativas que denotan la atracción hacia lo espectral, se transforman en definitiva en la presencia de un problema que se mantiene en la memoria y el discurso de los descendientes de eso espectros, que no tienen existencia literaria, sino histórica.

Es posible decir que el cuento de Enríquez pone en discusión un orden social que ha naturalizado el silencio represivo, estimulando la capacidad del lector para construir las narrativas del afuera, en que el sentido de lo humano se redujo a relaciones de dominio y de poder. En otro sentido, un estado de alerta ante las palabras y el proceso que lleva al armado de la historia narrada, que cuestionará la tentación de reducir todo a una especie de truco fantástico, pues a pesar de todo el texto excede la palabra escrita.

Entonces, es válido decir que en tanto el horror fantástico propicia la entrada al espacio de lo paranormal, la historia narrada deja el final abierto en correlato con la experiencia de un trauma; asimismo, si el inicio del cuento se clausura en el tiempo actual del recuerdo, la pregunta del caso es en qué situación se encuentra la narradora. En consecuencia, la aparición del doble fue en el relato una fatalidad, pues clausuró el posible encuentro y hallazgo pleno de los muertos.

La realidad que nos devela el relato, entonces, es que el duelo continúa en los fantasmas del horror político, con los que se arma un discurso de la posrelidad y de una ceremonia permanente de ese duelo, que es una forma ritualística de lo espectral. Lo fantástico o supernatural, lejos de la superchería, termina en la caída del paraíso adolescente y la ironía política de los espectros.

## REFERENCIAS

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2011.
- Barthes, Roland. “Lección inaugural”. *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI editores, 1993, pp. 111-150.
- Bravo Rozas, Cristina. “Historias de ayer, terrores de hoy”. *Literatura y pensamiento en América Latina*, coordinación de J. Raúl Navarro García. CSIC, 1999, pp. 163-199.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes...* Edhasa, 1970.
- Carrera Garrido, Miguel. “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico”. *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 45, núm. 2, 2018, pp. 5-20.
- Cortés, J. M. G. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama, 1997.
- Chiani, Miriam. “La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva”. *Revista Landa*, vol. 8, núm. 1, 2019, pp. 187-209.
- Doležel, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco/libros, 1998.
- Enríquez, Mariana. *Cuando hablábamos con los muertos*. Montacerdos ediciones, 2013.
- . *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*. UDP, 2020.
- . “El terror en la literatura argentina se lee sólo en clave política o fantástica”. Entrevista de Luciano Beccaria y Leonardo Novak. *Humo*, 28 de mayo de 2017, <https://www.revistahumo.com.ar/humo/entrevista/mariana-enriquez-el-genero-terror-en-la-literatura-argentina-se-lee-solo-en-clave-politica-o-fantastica/>. Consultado el 16 de enero de 2021.
- . “Todas nuestras sociedades tienen una pedagogía de la crueldad”. Entrevista de Anna María Iglesia. *Letras Libres*, 15 de febrero de 2017,

- <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/todas-nuestras-sociedades-tienen-una-pedagogia-la-crueldad>. Consultado el 24 de abril de 2021.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, 2017.
- Forttes, Catalina. “¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enríquez y de Samanta Schweblin”. *Atenea*, núm. 523, 2021, pp. 287-304.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas*, vol. XVII. Amurrortu, 1975, p. 220.
- Horne, Luz. *Literaturas reales*. Beatriz Viterbo editora, 2011.
- Jablonka, Iván. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Keizman, Betina. “Delirios de descomposición en Samanta Schweblin, Daniela Tarazona y Mariana Enríquez”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 50, 2021, pp. 273-285.
- Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa. Su lógica, su ontología*. Lom, 2001.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.
- . *Formas breves*. Anagrama, 2000.
- Schindel, Estela. “Ghosts and compañeros: Haunting stories and the quest for justice around Argentina’s former terror sites”. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 18, 2013, pp. 1-21.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora, 1987.