

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA IRRUPCIÓN DE LO “OMINOSO” EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS
CUERPOS FEMENINOS EN *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO* DE
MARIANA ENRÍQUEZ

Tesis sometida a la consideración de la
Comisión del Programa de Posgrado en Literatura
para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana

DAYANARA GUEVARA AGUIRRE

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2020

DEDICATORIA

A las mujeres que me habitan.

Y a aquellas en las que he habitado.

Las que me han cuidado en su regazo.

Las que yo misma he arrullado.

Las de ayer, hoy y mañana.

Las que ríen en mis sueños.

Las que sueñan a mi lado.

Las que arden y encienden hogueras.

También las que se han quemado.

Las que ven el futuro, las que saben del pasado.

Las que resisten, aman y lloran.

Las que nos damos la mano.

A las que saben. Las que escuchan. Las que no se han silenciado.

Las que ya se han perdonado, las que aún no lo han logrado.

A todas las mujeres que amaré, que amo y a todas aquellas que alguna vez he
amado...

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco profundamente a mi directora de tesis, profesora Ruth Cubillo por el apoyo en todo el proceso de esta investigación, no solo el académico donde sus aportes son invaluable, sino también el personal. Gracias por su empatía y su comprensión.

Agradezco también a mis lectoras, las profesoras Ivonne Robles y Diana Martínez por su confianza y sus valiosas recomendaciones para este proyecto.

Al Tribunal Examinador de la candidatura por sus contribuciones para esta investigación.

A Lilliana, secretaria del posgrado, por siempre tenderme una mano cuando la necesité.

Un agradecimiento especial a la profesora Vicky Caamaño por su amistad, su generosidad para enseñar y por presentarme a la literatura fantástica.

A la joven de aquella librería en Guatemala que puso en mis manos *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez.

Gracias a mis amadas hijas, Paula y Diana por ser siempre un apoyo incondicional y mi inspiración para esta investigación y para mi vida...

A mi amada familia, por comprenderme y esperarme...

A mis compañeras Vera, Gabriela, Dora, Sussan, Andrea por su amistad, cariño y solidaridad.

A Gabrio por su amistad y apoyo.

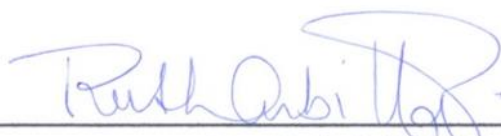
A mi querido amigo Bernardo Mena por todo. Por escucharme, por cuidar cada palabra que escribo y por siempre impulsarme.

Gracias a Kathe, por estar y por todo lo que compartimos...

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana.



Dra. Marianela Muñoz Muñoz
Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado



Dra. Ruth Cubillo Paniagua
Directora de Tesis



M.L. Diana Martínez Alpízar
Asesora



M.L. Ivonne Robles Mohs
Asesora



M.L. Karen Calvo Díaz
Representante Directora
Programa de Posgrado en Literatura Latinoamericana



Dayanara Guevara Aguirre

Tabla de contenidos

DEDICATORIA	II
AGRADECIMIENTOS	III
HOJA DE APROBACIÓN.....	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V
RESUMEN	VII
1 INTRODUCCIÓN	1
1.1 TEMA Y JUSTIFICACIÓN.....	1
1.2 PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN.....	8
1.2.1 <i>Problema principal</i>	8
1.2.2 <i>Problemas secundarios</i>	8
1.3 OBJETIVOS.....	8
1.3.1 <i>Objetivo General</i>	8
1.3.2 <i>Objetivos Específicos</i>	9
1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
1.4.1 <i>La nueva narrativa argentina</i>	9
1.4.2 <i>Estudios sobre la producción de Mariana Enríquez</i>	13
1.5 APROXIMACIÓN TEÓRICA.....	22
1.5.1 <i>Lo ominoso y lo abyecto</i>	23
1.5.2 <i>La realidad como estructura simbólica</i>	27
1.5.3 <i>Cuerpo femenino y realidad</i>	34
1.6 METODOLOGÍA.....	39
1.7 DESCRIPCIÓN DEL CORPUS	40
1.7.1 <i>Coordenadas de la autora</i>	40
1.7.2 <i>Producción literaria de Mariana Enríquez</i>	43
1.7.3 <i>Sinopsis de los cuentos analizados</i>	48
1.7.3.1 <i>“La casa de Adela”</i>	48
1.7.3.2 <i>“Fin de curso”</i>	49
1.7.3.3 <i>“Nada de carne sobre nosotras”</i>	50
1.7.3.4 <i>“Las cosas que perdimos en el fuego”</i>	51
1.8 PLAN DE CAPÍTULOS.....	52
2 LOS CUERPOS MODÉLICOS FEMENINOS OMINOSOS FRENTE AL MODELO DE CUERPO BELLO FEMENINO OCCIDENTAL	56
2.1 EL CUERPO BELLO FEMENINO SEGÚN EL CANON OCCIDENTAL	56
2.2 LOS CUERPOS MODÉLICOS PRESENTES EN EL CORPUS SELECCIONADO	68
2.2.1 <i>“La casa de Adela”</i>	69
2.2.2 <i>“Fin de curso”</i>	73
2.2.3 <i>“Nada de carne sobre nosotras”</i>	75
2.2.4 <i>“Las cosas que perdimos en el fuego”</i>	78
2.3 LOS CUERPOS MODÉLICOS OMINOSOS FRENTE AL CUERPO BELLO FEMENINO OCCIDENTAL	81
3 CUERPO FEMENINO MUTILADO: “LA CASA DE ADELA”	85
3.1 LA CASA COMO SÍMBOLO Y SU VALOR EN EL CUENTO	85
3.2 LA CASA COMO DOBLE	88
3.3 EL ESPACIO (IN)HABITABLE DEL PROPIO CUERPO	99
3.4 LA INCOMPLETUD DE LA IDENTIDAD.....	103

3.5	LA CONFRONTACIÓN CON LA ALTERIDAD COMO EXPERIENCIA OMINOSA	112
4	CUERPO FEMENINO AUTOLESIVO: “FIN DE CURSO”	120
4.1	AUTOLESIONES NO SUICIDAS EN ADOLESCENTES: UN SÍNTOMA DE NUESTRA ÉPOCA.....	120
4.2	LAS CONDUCTAS AUTOLESIVAS COMO SÍNTOMA Y SU RELACIÓN CON LO OMINOSO EN “FIN DE CURSO” 126	
4.3	LOS EPISODIOS TERRORÍFICOS Y SU RELACIÓN CON LO OMINOSO	130
4.3.1	<i>Primer episodio: “una chica desequilibrada”</i>	130
4.3.2	<i>Segundo episodio: “Una sonrisa que podía enamorar a cualquiera”</i>	133
4.3.3	<i>Tercer episodio: “El engominado”</i>	139
5	CUERPO FEMENINO Y TRASTORNOS ALIMENTICIOS: “NADA DE CARNE SOBRE NOSOTRAS” 145	
5.1	ANOREXIA, ¿PSICOPATOLOGÍA O MODO DE SER?.....	145
5.2	“VERA” LA CALAVERA O LA IDENTIFICACIÓN CON EL “DOBLE” OMINOSO.....	149
5.3	EL DESEO DE UN CUERPO FEMENINO “OTRO” COMO EXPERIENCIA OMINOSA.....	153
5.4	EL DESCARNADO GRITO DE LOS HUESOS	157
5.5	CAVAR HASTA ENCONTRAR LOS HUESOS OLVIDADOS	161
6	CUERPOS FEMENINOS DESFIGURADOS POR EL FUEGO: “LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO”	165
6.1	LAS BRUJAS Y EL MIEDO DE UNA MINORÍA ORGANIZADA.....	166
6.2	LAS MUJERES QUEMADAS	175
6.2.1	<i>Lucila</i>	175
6.2.2	<i>Lorena Pérez y su hija</i>	178
6.3	LA MUJER DESFIGURADA POR EL FUEGO: UNA “NUEVA BELLEZA”	179
6.4	LAS MUJERES ARDIENTES	183
6.5	LAS MUJERES CLANDESTINAS.....	186
6.6	LAS MUJERES CAUTIVAS.....	189
6.7	LA MUJER EXPECTANTE.....	191
6.8	LAS QUEMAS EN LAS HOGUERAS: EL RESURGIR DE LAS BRUJAS.....	197
7	CONCLUSIONES.....	202
8	BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA.....	218

Resumen

Esta tesis consiste en el estudio de cuatro relatos del cuentario *Las cosas que perdimos en el fuego* de la autora de terror argentina Mariana Enríquez. Los cuentos estudiados son: “La casa de Adela”, “Fin de curso”, “Nada de carne sobre nosotras” y “Las cosas que perdimos en el fuego”. En estos cuatro cuentos se analiza cómo la experiencia de lo ominoso irrumpe en los cuerpos femeninos presentes en los relatos. Esto se logra a partir de la identificación de las imágenes terroríficas, las estrategias textuales y cómo se manifiesta en cada uno la alteridad, la abyección y la ambigüedad.

Palabras clave: Literatura, literatura latinoamericana, Nueva narrativa argentina, Mariana Enríquez, terror, fantástico, cuerpos femeninos, ominoso.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Dayamara Guerrero Aguirre, con cédula de identidad 602640819, en mi condición de autor del TFG titulado La irrupción de lo "emineño" en la construcción de los cuerpos femeninos en "Las cosas que perdieron en el fuego" de Mariana Enriquez

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Dayamara Guerrero Aguirre
Número de Carné: 921734 Número de cédula: 602640819
Correo Electrónico: dayamara.guerreroaguirre@ucr.ac.cr
Fecha: 1° de febrero 2021 Número de teléfono: 88780707
Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Ruth Cubillo Paniagua


FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

1 Introducción

1.1 Tema y Justificación

El tema de la presente investigación es la irrupción de lo ominoso como estructura subversiva en la construcción de los cuerpos femeninos en el cuentario *Las cosas que perdimos en el fuego*, de la escritora argentina Mariana Enríquez. Se analizará parte de la producción literaria de esta escritora, específicamente cuatro cuentos del citado cuentario: “*La casa de Adela*”, “*Fin de curso*”, “*Nada de carne sobre nosotras*” y “*Las cosas que perdimos en el fuego*”, todos ellos protagonizados por mujeres comunes (latinoamericanas) que experimentan de maneras muy distintas el horror.

Lo que llama particularmente la atención en los relatos es que el *horror* irrumpe directamente en los cuerpos de las protagonistas, interrumpiendo su más íntima cotidianidad para transformarla radicalmente y cambiar el rumbo esperable de la vida de cada una de las mujeres. Es así como el tratamiento de la relación *horror/cuerpo femenino* en cada uno de los relatos seleccionados se desarrolla de una manera particular que requiere un estudio minucioso, pues, gracias a ella, se desencadenan experiencias en las que se entrecruzan, de manera también muy particular, las esferas de lo personal y lo social de estas mujeres que habitan en la sociedad argentina actual la cual está inmersa, a su vez, en la agitada sociedad latinoamericana contemporánea.

Un aspecto que ha determinado esta investigación consiste en la necesidad de estudiar la producción literaria de Mariana Enríquez en el marco de la literatura

latinoamericana que se ha venido produciendo a partir de los años noventa del siglo XX y que ha estado a cargo de generaciones de escritoras y escritores que se han caracterizado por su postura subversiva, es decir, que no pretende ajustarse a los estereotipos establecidos tradicionalmente para la literatura del continente. Al respecto, Virginia Caamaño asegura que:

Las prácticas escriturales producidas en la región son múltiples, abarcan diversos géneros y estéticas reapropiadas y reescritas por cada artista desde sus propias inquietudes e intereses, donde se evidencian los complejos procesos culturales que se viven en las sociedades actuales y las ricas reflexiones que se realizan a través de ellos. (Caamaño, 2013, p. 160)

Mariana Enríquez, también llamada por la prensa *Princesa del terror*¹, ha incursionado desde una postura particular en el género del horror en la literatura argentina. Sobre este punto, la misma Mariana Enríquez, en una entrevista que dirige Osvaldo Quiroga² para el Programa *Otra Trama* en Argentina, declara que: “A mí me gusta el cuento de terror y trato de escribirlo, pero trato de escribirlo a mi manera, lo cual es como una traducción” (23 de abril de 2016). Esta afirmación que, como escritora, la sitúa en un lugar inquietante, no solo en el marco de la literatura latinoamericana escrita por mujeres, sino también en el de la literatura fantástica

¹ Violeta Gorodischer, periodista del periódico argentino La Nación, apoda a Mariana Enríquez *Princesa del Terror*, en el titular: *Princesa del terror: Mariana Enríquez milita en un género para nada menor*, con fecha del 16 de abril del 2016. En la nota se resalta como Enríquez ha incursionado con éxito en un género literario que ha sido considerado “menor” en la literatura argentina. Se puede consultar la siguiente referencia: <https://www.lanacion.com.ar/1894254-princesa-del-terror-mariana-enriquez-milita-en-un-genero-para-nada-menor>

² Osvaldo Quiroga, periodista argentino especializado en cultura. Actualmente, conductor y creador de El Refugio de la Cultura, programa que se emite por Canal 7, Argentina. También colaborador del diario La Nación en temas vinculados al teatro y la crítica. Información recuperada de <http://osvaldoquiroga-cv.blogspot.com>.

producida en el continente americano, y que problematiza la literatura de terror de corte anglosajón tradicional, consumida masivamente en América Latina, al mismo tiempo que agujonea la tradición literaria argentina.

Al hacer esto, propone una reescritura del género fantástico, desde la especificidad de las voces femeninas y de estas en el contexto argentino y latinoamericano, donde “lo fantástico se ha ampliado y ha adquirido una gran vigencia como medio de plasmación de las múltiples realidades y situaciones que se han vivido en el continente” (Caamaño, 2015, p. 144), lo cual es una peculiaridad que da relevancia al interés de esta investigación.

En el caso específico de *Las cosas que perdimos en el fuego*, se hace referencia a realidades y situaciones en su mayoría cargadas de violencia de carácter simbólico, social, personal y político hacia las mujeres. Estas surgen de prácticas que han permanecido en el tiempo y el espacio y su persistencia las hace insostenibles hasta trocarse en el *horror* compartido y reconocible por otras mujeres que de igual forma transitan por la Latinoamérica de la modernidad tardía.

Esta inquietud da forma a la presente investigación, pues consiste en iniciar un recorrido que ofrezca la posibilidad de apreciar el mundo desde los cuerpos femeninos presentes y latentes en los relatos, así como desde las subjetividades y circunstancias que los construyen. La intención es, así, proporcionar un ángulo de visión que desafíe el más ordinario y accesible horizonte de expectativas que tenemos sobre la construcción de la feminidad, de los cuerpos femeninos y de los imperativos sociales que los modelan, con la esperanza de consolidar una turbadora fuerza subversiva que haga frente a los discursos hegemónicos en relación con los

cuerpos femeninos y sus implicaciones individuales y sociales en las sociedades contemporáneas latinoamericanas.

Particularmente, *Las cosas que perdimos en el fuego* ha sido percibido por gran parte de la crítica como una propuesta feminista que de alguna manera la misma Enríquez (2017) refrenda cuando plantea que todas las protagonistas son mujeres a las que se les ha otorgado voz. Se trata de mujeres bastante comunes, pero no por esto dejan de ser personajes cargados de una gran complejidad que, de formas diversas, desafían los roles que tradicionalmente les han sido asignados por la sociedad patriarcal: su forma de vestir, su comportamiento, sus intereses e incluso, sus aparentemente inofensivas acciones, se podrían percibir como amenazas al patriarcado. La construcción de estos personajes no se basa en la pretensión de ser mujeres geniales, ni muy inteligentes, ni fascinantes, es decir, tampoco alcanzan los exigentes modelos contemporáneos idealizados; se trata más bien de mujeres que ocupan un lugar difícil de precisar en el plano cartesiano de los roles de género convencionales, peculiarmente cargado de una gran ambigüedad que evidentemente alerta sobre un desajuste en el sistema patriarcal.

En este sentido, los cuerpos femeninos en los cuatro cuentos seleccionados son receptores de mutilaciones o ataques de siniestra procedencia, e igualmente se les somete a una serie de dinámicas que los transforman para no volver a ser lo que alguna vez fueron. Esta forma de representar la violencia a la que han sido sometidas estas mujeres da cuenta de que el cuerpo femenino como metáfora se visualiza como una alteridad oscura y negativa que debe ser controlada o expulsada, así como es un espacio hostil en el que se lleva a cabo una violenta confrontación de los horrores de la posmodernidad. En este sentido, el surgimiento

del horror, o más bien de “lo ominoso”, permite visualizar lo que la cultura patriarcal en su dimensión simbólica/social lucha por mantener oculto, sepultado, encapsulado, restringido, segregado y distante en relación con el cuerpo femenino porque lo considera una amenaza para su perpetuación.

Si bien es cierto que la escritura de Mariana Enríquez no se desliga de la historia política y social argentina y, por lo tanto, de la dictadura argentina de 1976-1983³ la cual ha dejado huellas en su producción literaria como en el resto de la literatura argentina contemporánea escrita tanto por hombres como por mujeres, esta investigación intenta profundizar en un aspecto señalado por la autora: su interés en la política y en los discursos públicos, expresando su intención de ser una “antena que sintonice con los discursos sociales circulantes” (Miranda 2017, p. p. 7).

No obstante, esta investigación no pretende analizar la obra de Enríquez a la sombra de la dictadura argentina, ni pretende realizar un análisis arqueológico en el texto de los restos de la dictadura. En este caso particular, la dictadura es un discurso más que circula en el texto, un periodo que marcó la percepción de mundo de la autora e incluso de los personajes, como Mariana Enríquez lo ha mencionado en distintas entrevistas: “Mis primeros recuerdos, como estos recuerdos de cuando uno es un niño, que son muy raros, muy vagos, tienen que ver con la dictadura y con el miedo a la dictadura. La dictadura argentina fue muy violenta pero también

³ El 24 de marzo de 1976 los militares tomaron el poder político en Argentina con el objetivo de una “refundación de la República” lo cual constituyó un salto cualitativo en varios aspectos “*desde la utilización inédita de la violencia ilegal hasta la implantación durante cinco años de una política económica que marcó una ruptura con el rumbo adoptado desde la década del 1930*” (Saborido y Privitellio, 2006, p. 399), se trataba del discurso liberal llevado al extremo en la política de gobierno y el posicionamiento de grupos económicos más poderosos en contra de la gestión de María Estela Martínez de Perón.

muy secreta” (Baldacchino y Enríquez, 2017, pár. 4). Por lo tanto, una vez más el énfasis de esta investigación se posa en las mujeres de los relatos, su posición en el texto frente a la sociedad contemporánea, frente a los hombres, frente a otras mujeres, frente a sí mismas como cuerpos femeninos y como seres políticos.

En *Las cosas que perdimos en el fuego*, los pocos hombres que aparecen en los relatos no ocupan una posición protagonista, pero no por eso es tan sencillo afirmar que ocupan una posición marginal. En algunos casos se trata de hombres poco visibles, pero es imprescindible analizar si tanto ellos como su discurso ocupan un lugar adyacente en el texto, que coloca la voz masculina en un papel secundario, y que reduce la cuota de poder que el sistema patriarcal les ha adjudicado, o si más bien su posición aparentemente lateral está ligada (de manera perversa) al surgimiento de lo ominoso, participando de manera sutil pero activa en la maquinaria que alimenta el imaginario social, o sea, el universo de significaciones que participan en la constitución de los cuerpos femeninos y sus identidades en la actualidad.

En esta investigación, los cuerpos femeninos son, a la vez, objeto y sujeto, por lo tanto, se estudiará la relación entre estos y los contextos (históricos, sociales, culturales, políticos, personales) que los constituyen. Esto se realizará desde una perspectiva feminista, la cual permitirá configurar y reconfigurar los discursos actuales sobre los cuerpos femeninos e, igualmente, concebir los cuerpos como agentes. En este proceso será posible repensar la idea de *cuerpo femenino* en singular, y evitar su planteamiento como categoría universal y estable, así como reflexionar sobre las nociones de identidad e identidades, donde “contexto social y económico, corporalidad y narratividad quedan estrechamente articulados” (Esteban, 2013, p. 62).

Por lo tanto, la noción de *lo ominoso* como estructura subversiva que irrumpe en los cuerpos de las mujeres protagonistas de los relatos seleccionados es central para la presente investigación. Se trata de cuerpos donde aflora la experiencia de lo sobrenatural, de lo fantástico materializado en el horror, dejando brotar la experiencia ominosa, el miedo y la angustia cuando aquello que parecía familiar se torna extraño o irreconocible.

Sin embargo, a pesar de que *Las cosas que perdimos en el fuego* se enmarca dentro de la producción de literatura fantástica latinoamericana, desde el género del horror, esta característica solo se vuelve fundamental en la medida en que el miedo, la sensación de angustia o el terror que podría producirnos la experiencia de lo ominoso en los textos, nos alerta sobre el desorden, es decir, la desestabilización del sistema patriarcal como legitimador, como preceptiva que “proporciona horizontes de presuposiciones y normalidad, y se cohesiona en la tendencia identitaria de sus elementos, (y) establece correspondencias entre esas tendencias identitarias y el bien y la moral” (Bravo 2005, pp. 13-14).

Así pues, esta investigación no se limita a identificar los elementos terroríficos o sobrenaturales presentes en *Las cosas que perdimos en el fuego*, tampoco tiene interés en debatir si se trata o no de literatura fantástica, o si cumple o no con las reglas literarias para entrar en algún tipo de lista canónica de la historiografía literaria latinoamericana, más bien, el interés consiste en escudriñar las estrategias subversivas que subyacen en los textos en torno a los cuerpos femeninos, en su relación con lo ominoso.

1.2 Problemas de investigación

1.2.1 Problema principal

- ¿Qué estrategias textuales se emplean en el corpus seleccionado para representar la irrupción de lo ominoso en los cuerpos femeninos?

1.2.2 Problemas secundarios

- ¿De qué manera contrastan los cuerpos femeninos ominosos representados en el corpus con el modelo de cuerpo bello femenino occidental?
- ¿Cómo se representa el cuerpo femenino mutilado en tanto que subversivo del modelo normativo en el cuento *“La casa de Adela”* y cómo se desarrollan sus efectos ominosos dentro del relato?
- ¿De qué formas se corresponde al cuerpo femenino autolesivo con las manifestaciones de lo ominoso en el cuento *“Fin de curso”*?
- ¿Qué implicaciones ominosas se manifiestan en el cuento *“Nada de carne sobre nosotras”* respecto del cuerpo femenino y los trastornos alimenticios?
- ¿De qué maneras el cuerpo femenino desfigurado se manifiesta como origen de lo ominoso en el cuento *“Las cosas que perdimos en el fuego”*?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

- Analizar las implicaciones sociales, culturales, personales, ideológicas y políticas de la irrupción de lo ominoso en los cuerpos femeninos representados en los relatos *“La casa de Adela”*, *“Fin de curso”*, *“Nada de*

carne sobre nosotras” y *“Las cosas que perdimos en el fuego”*, de Mariana Enríquez.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Contrastar los modelos de cuerpos femeninos ominosos propuestos en el corpus seleccionado con el modelo de cuerpo bello femenino occidental.
2. Estudiar las estrategias discursivas relativas al cuerpo femenino mutilado representado en el cuento *“La casa de Adela”* y sus efectos ominosos.
3. Indagar en el cuerpo femenino “autolesivo” presente en el cuento *“Fin de curso”* y sus relaciones con lo ominoso.
4. Relacionar el cuerpo femenino y sus trastornos alimenticios con la aparición del doble ominoso en el cuento *“Nada de carne sobre nosotras”*.
5. Explicar el cuerpo femenino desfigurado por el fuego como origen de lo ominoso en el cuento *“Las cosas que perdimos en el fuego”*.

1.4 Estado de la cuestión

1.4.1 La nueva narrativa argentina

Mariana Enríquez es parte de la generación literaria conocida como *Nueva Narrativa Argentina* (NNA), una generación de escritoras y escritores argentinos nacidos en la década de 1970, entre los cuales figuran Patricio Pron, Félix Bruzzone, Juan Terranova, Iosi Havilio, Natalia Moret, Pedro Mairal, Washington Cucurto, Samanta Schweblin, Oliverio Coelho, Leonardo Oyola, Hernán Ronsino y Federico Falco y Mariana Enríquez (Tomas, 2012, pág. 6). Este grupo se ha constituido como

un fenómeno literario significativo, pues se ha logrado posicionar en el mercado editorial dirigido a los consumidores interesados en literatura argentina, ha alcanzado prestigio y visibilidad más allá de las fronteras geográficas y constituye un corpus de obras individuales que se inscriben en *“extradiciones narrativas y literarias heterogéneas y, en algunos casos, opuestas, tienden a converger, sin embargo, en torno a ciertas decisiones temáticas tanto como sentimentales y a expresar estructuras emotivas compartidas, creencias, valores, códigos, etc.”* (Vanoli y Vecino, 2015, p. 259).

Sin embargo, la pertenencia a este grupo se ha dado por autoadscripción y se trata de una generación muy heterogénea que prioriza su relación con la escritura desde sus proyectos e intereses personales, su relación con la sociedad, así como su posición ético-política. Con respecto a las discusiones estéticas, están prácticamente ausentes en el grupo, pues se plantean como prioridad la publicación y difusión de sus obras, en lo que participan en un mismo nivel los canales tradicionales de publicación, así como internet (cf. Rezzónico y Testa, 2012).

Se trata de una generación que ha transitado por condiciones de formación y producción similares, que ha compartido las consecuencias de la crisis que vivió Argentina en 2001⁴, y el movimiento del mercado local y global, lo que ocasionó,

⁴ A partir de las elecciones de octubre de 1999, la República Argentina se enfrenta a cambios sociales como consecuencia de la disolución política y económica que provocó el descontento generalizado de la población por razones muy heterogéneas que respondían a los intereses de distintos sectores sociales. La crisis económica se prolonga de manera dramática en el año 2000 al sumarse una crisis política relacionada con la ley de reforma laboral -una “flexibilización” del mercado de trabajo reclamada por los organismos financieros internacionales y resistida por la organización sindical, situación que tuvo efectos devastadores para la sociedad argentina. En diciembre del 2001 comienza la debacle provocada por la creciente fuga de capitales. El ministro Cavallo anuncia restricciones para los retiros de efectivo, depósitos de los bancos y a los movimientos capitales, lo que se llamó “corralillo”, y el dinero desapareció de la calle provocando una desesperación generalizada en la población que desembocó en el séptimo paro nacional contra el gobierno

entre otras cosas, el desinterés empresarial por la promoción cultural. Sus exponentes se desarrollan en un periodo histórico “postransiciones -o transacciones- a las democracias y posinstauración del neoliberalismo y del mercado en las sociedades de la región; así como en un periodo literario pos-McOndo y pos-Crack” (Bustamante, 2019, p. 32). Ante esto, se trata de un grupo que ha gozado de la gran atención por parte de la crítica, sobre todo las propuestas escriturales que apuntan al cuestionamiento de discursos oficiales y a la visualización del dolor, la vulnerabilización, las injusticias, la disidencia, “como la actitud de resistencia al silencio, a las totalidades y los esencialismos” (Bustamante, 2019, p. 33).

Dicha generación participa de nuevos soportes de circulación (internet) que modifican las relaciones de producción/publicación y de lectura (por ejemplo, el libro y el blog). A pesar de que algunos miembros de la generación consideran que internet ha propiciado un efecto de democratización del medio digital, no se alejan de las discusiones que estas nuevas dinámicas generan, así como de la participación en debates que circulan en diversas esferas de la vida social, cultural y política de Argentina. En esta generación participan escritoras y escritores que han aparecido en diversas antologías de cuentos, lo cual evidencia un proceso de revitalización de este género, sin dejar de responder a una estrategia comercial en

exigiendo el pago de salarios atrasados, alimentos y empleo que desencadenó una crisis institucional a lo interno del gobierno y, por ende, la renuncia del presidente De la Rúa. Mientras, afuera, la respuesta de la población fue inédita: “cacerolazos” espontáneos, marchas protagonizadas por familias que terminaron convergiendo en Plaza de Mayo y en el Congreso, manifestantes provenientes de organizaciones políticas y sociales, todas ellas acompañadas de la respuesta de la caballería de la Policía Federal. Con un saldo de muertos imprecisos y renuncias de los mandatarios de turno, el gobierno de la Alianza cayó dejando libre paso al retorno del peronismo. (Saborido y De Privitellio, 2006).

términos de difusión, pues engloba una mayor cantidad de propuestas literarias y sus respectivos creadores, algunos consolidados y otros en emergencia.

A pesar de la gran diversidad de propuestas, y de que se trata de una generación que no responde a un proyecto creador colectivo, comparten algunas características, entre ellas su origen: “Salvo algunas excepciones, los escritores son hijos de profesionales, cuentapropistas o pequeños empresarios de las clases medias, herederos de cierto imaginario ligado a una valoración de la cultura como vía de ascenso social” (Vanoli y Vecino, 2015, p. 263). Esto ha provisto a la *Nueva Narrativa Argentina* de una cosmovisión ligada a las clases medias urbanas escolarizadas, con cierto nivel de inserción en los circuitos más o menos consolidados de producción cultural como la universidad, el periodismo o nuevas disciplinas emergentes. En otro sentido, se construye un nuevo modelo de escritores con su correspondiente estilo de vida, que no responde ni a los modelos clásicos ni al modelo revolucionario que se estableció en los años setenta, sino más bien a “un modelo juvenilista, entre quejoso y resignado, con cierta reactiva dosis de humor y cinismo, que reivindica el “oficio” de escribir” (Vanoli y Vecino, 2015, p. 263).

Se presenta como una generación que, desde sus perspectivas singulares, considera que la literatura opera políticamente en la construcción de la sociedad contemporánea; por lo tanto, intereses como la revalorización de lo local y lo cotidiano, las temáticas nacionales, el retrato de la “atmósfera” de la modernidad y sus fisuras, la movilización de sujetos populares en el centro de sus relatos, las voces marginales, la crítica a proyectos políticos y culturales de “nación” vinculados

a la historia del país y el conurbano bonaerense, cobran relevancia en la propuesta literaria de la *Nueva Narrativa Argentina*.

1.4.2 Estudios sobre la producción de Mariana Enríquez

La producción literaria de Mariana Enríquez ha sido estudiada desde distintas perspectivas: su relación con la literatura fantástica, la literatura gótica y de terror, el horror en relación con la dictadura y posdictadura, el hiperrealismo, lo monstruoso, el cuerpo (femenino), la resistencia corpopolítica, así como la reivindicación de la lucha feminista argentina contemporánea contra la violencia patriarcal.

En relación con la literatura fantástica, Paula Garrido (2014), en su tesis doctoral, aborda la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Lilliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. Garrido (2014) estudia las formas de *lo real* en sus producciones literarias desde la particularidad de ser narrativas que se enmarcan en el género de lo fantástico, pero que no responden estrictamente a las características canónicas que definen a la literatura fantástica como tal, sino que presentan “una suerte de hibridación donde elementos ajenos pero aledaños a lo fantástico se yuxtaponen” (Garrido, 2014, p. 1), y rompen con las delimitaciones de lo fantástico.

Después de una ardua revisión y actualización de las teorías empleadas para estudiar este tipo de narrativas, Garrido (2014) determina que lo que distingue la narrativa de Mariana Enríquez, en comparación con otros tipos de narrativas de la

irrealidad, es la perplejidad que provoca la realidad ficcional, el efecto desestabilizador de lo fantástico. En palabras de Garrido (2014):

En Enríquez prevalecen una superposición y confrontación de creencias que cohabitan en el imaginario cultural. La superstición o los sucesos paranormales son abordados como construcciones socioculturales legalizadas que confrontan un sistema de pensamiento lógico-racional. Sus narrativas proponen mundos en descomposición. Lo abyecto, lo anormal, lo perverso forman parte de su estética, que podría situarse dentro del ámbito de lo neogótico. Aquí la función de la representación realista opera como normalizadora. Especialmente en el caso de Enríquez la conducta anormal origina lo inexplicable (Garrido, 2014, pp. 290 -291).

Sobre esta misma línea de la literatura fantástica, Lucía Leandro-Hernández (2018) estudia el papel del fantasma en el relato *Cuando hablábamos con los muertos*, del libro *Los peligros de fumar en la cama* de Mariana Enríquez, y señala que la autora propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural a través de potenciar un espacio “otro”, lo que permite reinterpretar los traumas colectivos que son parte de la herencia de la dictadura cívico-militar en su país. De esta manera, sujeto y otredad se enfrentan desde lo terrorífico “creando una situación de tensión que busca socavar el concepto de realidad, pero que a la vez indaga acerca de la misma” (Leandro-Hernández, 2018, p. 163). Por ejemplo, la figura del fantasma en la escritura de M. Enríquez aparece para ofrecer una relectura de la historia política argentina donde los fantasmas son testigos o mensajeros que “impiden la desaparición definitiva” de lo que ha sucedido y ha dejado de hablarse (Semilla, 2018, p. 261).

Ramella (2019) se aproxima al análisis de *Los peligros de fumar en la cama* de M. Enríquez como una renovación del cuento de terror argentino caracterizado por la presencia de lo ominoso que, en el caso de Enríquez, “viene a señalar algo que aparece a simple vista pero nos esmeramos en no ver: el horror de lo cotidiano al que estamos sometidos, las mujeres y los sectores populares, por el Orden de Géneros y el Orden de Clases imperantes” (Ramella, 2019, p. 126), lo que propicia una desestabilización del orden falocéntrico de significación y representación y por ende de la estructura opresora.

Desde otro lugar, Goicoechea (2018) plantea que, en la obra de Enríquez, a pesar de que es posible distinguir una matriz gótica, tiene una forma propia de expresar el mundo no visible en la que prevalece lo ominoso con un nuevo sentido de la muerte y del cuerpo, por lo que se sintetiza en un nuevo modo de concebir lo humano. En este sentido, la monstruosidad se encuentra en el cuerpo, en lo diferente, “pero sobre todo en sus conductas, son capaces de monstruosidades por acción y también por omisión, por lo que dicen y por lo que callan” (Goicoechea, 2018, p. 11).

De forma complementaria, lo gótico también aparece en la narrativa de M. Enríquez desde la representación de la ciudad como un espacio terrorífico y monstruoso. Así, lo gótico se actualiza y ya no evoca el pasado lejano, sino que la ciudad opera en los textos como impulsora de la acción, y permite que el horror habite no solo en los espacios públicos marginales, sino que también opera en las mentes laberínticas de sus personajes, como lo plantea Angulo (2017, p. 309).

Por otra parte, Emanuela Jossa (2020) en su artículo “Los huesos son un asunto político. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez”,

propone que Mariana Enríquez presenta en escena lo real, pero desde la perspectiva fantástica y sus intersticios. Afirma: “Sus cuentos a menudo combinan el terror con lo fantástico, pero las sensaciones de miedo o repulsión son mitigadas por el humorismo o por el distanciamiento del narrador respecto de los hechos contados” (Jossa, 2020, p. 159).

En su análisis, Jossa (2020) deja entrever que los cuentos de Enríquez son cuentos *oblicuos* específicamente por su tratamiento de los objetos, ya que “se trata de objetos a menudo residuales, que al estar presentes evocan la ausencia, volviéndose al lugar material de la incertidumbre entre su efectiva realidad y su angustiada resonancia en la memoria o en el deseo” (Jossa, 2020, p. 162), como lo analiza en el cuento “*Nada de carne sobre nosotras*” (parte del libro *Las cosas que perdimos en el fuego* de 2016) en el que la calavera y los huesos son restos de las muertes negadas, cuerpos ausentes que todavía se deben encontrar. El objeto inserta un discurso oblicuo que desplaza el objeto principal del cuento, la calavera, a otras coordenadas espacio-temporales. Por lo tanto, para Jossa (2020, p. 165): “Si de manera clara el cuento trata de las normas estéticas y de los trastornos alimenticios, en paralelo se refiere a una historia saturada por los muertos”.

Jossa (2020) concluye que en la narrativa de Mariana Enríquez lo fantástico, el horror, lo extraño, el terror, funcionan como denuncia de una memoria no pacificada y al mismo tiempo se reconfiguran “nuevas formas de convivencia, nuevas maneras de posicionarse en el espacio y en el tiempo, presente y pasado, de su país” (Jossa, 2020, p. 166), lo cual constituye una escritura contestataria, activa en la que “(e)n el clima ominoso, siniestro o postrado de sus cuentos hay una búsqueda de la empatía, una ética del cuidado. Se muestra el esfuerzo por salir del

aislamiento y el egoísmo, tan necesarios para la política y la economía capitalista” (Jossa, 2020, p. 167), con lo cual, admite que no sea solo un relato de género, sino una preocupación política.

Desde la perspectiva del cuerpo femenino, Bustamante (2019, p. 33) plantea que los relatos de Mariana Enríquez denuncian las violencias de los cuerpos y sobre los cuerpos desde cuatro grandes aristas:

- Las violencias del patriarcado y de la sexualización normalizadora, en la que destaca el cuento *“Las cosas que perdimos en el fuego”* en el que un grupo de mujeres, violentadas por sus parejas, siguiendo el modelo de los aquelarres y las reuniones de brujas “se empoderan mediante la autoflagelación, quemándose en hogueras” (Bustamante, 2019, p. 33).
- Las violencias culturales y políticas que son producto de la instauración del neoliberalismo y las crisis económicas.
- La legitimación de los estereotipos de belleza, como es el caso del cuento *“Nada de carne sobre nosotras”*.
- La impunidad con la que operan las instituciones gubernamentales y las violencias del pasado histórico ante los crímenes de Estado y la violación de derechos humanos.

Bustamante (2019, p. 33) afirma que “(t)odas ellas corresponden a violencias que efectúan la exclusión de los cuerpos ya sea por su condición de género, su fisonomía, su situación social y de clase, o su ideología. En este sentido, los cuentos de Mariana Enríquez dan cuenta de una práctica literaria denunciante del horror político, “a partir de la composición de historias en las que más que reflexionar y

rearticular el pasado, interroga la herencia de este en el presente” (Bustamante, 2019, p. 42). La autora se aleja de una estética posdictatorial de la indiferencia y el desencanto y aborda este tipo de horrorismo político desde el género fantástico, particularmente desde el horror fantástico, “con lo que da cabida en el interior del texto a esa problemática confrontación entre lo real y lo imposible” (Bustamante, 2019, p. 34).

Otro aporte significativo para comprender la producción literaria de Enríquez es el que ofrece Rossana Reyes (2018) en su investigación para optar por el grado de licenciatura titulada: *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. En este estudio, Reyes (2018) concentra su análisis en los cuerpos femeninos e infantiles en tanto cuerpos abyectos, es decir, al margen de lo hegemónico. En el caso específico de Enríquez, Reyes (2018) estudia tres de los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, los cuales también se analizan en esta investigación: “*La casa de Adela*”, “*Nada de carne sobre nosotras*” y “*Las cosas que perdimos en el fuego*”. Sobre este último cuento, la reflexión de Reyes (2018) hace hincapié en que “los cuerpos de las mujeres quemadas son cuerpos en resistencia y como tales, definen un contexto de violencia sexo genérica, jerárquica y coercitiva donde existen cuerpos sojuzgados por un ente opresor” (Reyes, 2018, p. 7). Con respecto al cuento “*La casa de Adela*”, la investigadora parte de que la protagonista, una niña, es una alteridad abyecta que amenaza al sistema con su presencia y que se enfrenta a la dominación adultocéntrica con la misma fuerza que lo hace frente a la devastadora violencia del sistema neoliberal capitalista.

En el caso de *Nada de carne sobre nosotras*, se trata de un cuerpo femenino abyecto que no encaja con la forma esperada del canon de belleza occidental, cuya monstruosidad radica en “la posibilidad de la muerte, por una pulsión constante que recorre a la protagonista” (Reyes, 2018, p. 28). Este personaje consigue romper modelos de comportamiento e incomodar al sistema que le impone qué hacer y cómo ser a través de proyectarse en la calavera a quien bautizó como “Vera”, y que es, para Reyes (2018), el medio por el que logra expresarse en el cuento:

[V]emos un lazo entre la re-significación de las *cuerpas gordas* que leemos en ellos y entre la delgadez extrema que relata este cuento, existe un empoderamiento sobre cómo se debe lucir siendo mujer, más allá de lo natural o de la belleza plástica, la idea principal es apropiarse del cuerpo e irrumpir en el mundo desde la fealdad de lo extremo; el cuerpo de la mujer es un cuerpo sobre-exigido por la violencia del sistema simbólico en el que está inmerso, el patriarcado y el capitalismo, resistir por medio de una forma exagerada sobre lo corporal es resistir la exigencia sobre el mismo, los parámetros de comportamiento y la opresión (Reyes, 2018, p. 30).

Sobre este mismo cuento, Bianchi (2018) en su artículo “Dermis. Huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel”, señala que existe una “necesidad de exhibir el cuerpo y de inscribir en la piel una manera de supervivencia” (Bianchi, 2018, p. 180), en tanto los cuerpos se presentan como dispositivos porosos y permeables en constante redefinición:

[C]uerpos y sexualidades disidentes –que trazan pliegues de señalamientos biopolíticos, rasgando zonas de silenciamientos, obturando cicatrices de

abandonos y abriendo dimensiones de placeres afectivos frente a violencias perturbadoras, pulverizantes y mutantes (Bianchi, 2018, p. 165).

En esta dirección, Audran (2017) coloca la escritura de Enríquez como parte de la resistencia femenina, social y literaria actual en el sentido de que “reúne estrategias eminentemente corropolíticas en el sentido en que invierten el proceso necropolítico de desaparición o abyección de cuerpos que ‘no importan’” (Audran, 2017, p. 94). También para Domínguez (2018, p. 44), estos cuerpos femeninos “monstruos” que aparecen como síntomas de una época y que tienen su eco en los movimientos sociales feministas en Argentina son parte de una escritura que problematiza el “cómo se producen y tensan nuevas estrategias de lucha y de reunión, cómo se reclama y se trabaja por nuevas prácticas de intervención pública y nuevas subjetivaciones”.

El artículo de Vanessa Rodríguez de la Vega (2018), “Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enríquez”, traza un camino importante al perfilar un estudio más detallado y específico sobre el relato final del cuentario, que le da nombre a este. La investigadora propone un acercamiento a partir de los diferentes tipos de violencia que el patriarcado ejerce hacia las mujeres: violencia de género, violencia intrafamiliar y feminicidios relacionados con la dominación del poder masculino. Además, centra el análisis en la auto-violencia femenina desarrollada por las mujeres que se incendian como parte de la trama del cuento (p.146). Rodríguez (2018) profundiza en las relaciones que se establecen entre el patriarcado y el abordaje del empoderamiento de las mujeres del relato, quienes utilizan su cuerpo para revelarse contra el sistema del poder y el dominio

masculinos, el cual se expone de diversas maneras en la historia y, de forma particular, en cada una de las mujeres del relato. Para Rodríguez (2018):

En esas breves páginas que dura el relato, la autora se adentra en temas de gran relevancia como son la biopolítica de los cuerpos bellos, la objetivación de la mujer, los feminicidios y, en última instancia, el empoderamiento de la mujer ante tales circunstancias (Rodríguez, 2018, p. 145).

La investigadora concluye con el planteamiento de que el acto de quemarse representa la rebelión contra la violencia y los mandatos del sistema patriarcal y, afirma, que la intencionalidad de Mariana Enríquez es la reivindicación de las mujeres ante la violencia de la que han sido víctimas, con el fin de encontrar un reconocimiento dentro de la sociedad. Sin embargo, no profundiza en el componente de lo horroroso y el efecto de este en la persona lectora ni vincula el cuento *“Las cosas que perdimos en el fuego”* con los demás relatos del cuentario. Tampoco profundiza en la irrupción de lo ominoso como estrategia que permite observar la fisura en la *realidad*. En este sentido, se vuelve valiosa la apreciación de Garrido (2014) cuando afirma que la posmodernidad, presente en la narrativa de Mariana Enríquez, “tiene que ver con su forma de problematizar el orden y la estabilidad de las normas vigentes y las concepciones de lo real y la realidad como estamentos fijos” (Garrido 2014, p. 292).

Silvina Sánchez (2017) dirige la mirada hacia cuerpos que devienen otros, y se constituyen como “subjetividades que dislocan el orden de la naturaleza y de la sociedad, monstruos siempre ambivalentes entre la intervención normalizadora del poder y las posibilidades de la resistencia” (Sánchez, 2017, p. 3), en el relato *“Las cosas que perdimos en el fuego”*, en el cual el acto de rebeldía se vincula

directamente con la violencia de género y se inscribe como un gesto de emancipación.

Las aproximaciones críticas a la producción literaria de Mariana Enríquez (1973) revelan un imaginario político y social efervescente en términos de la presencia de mundos personales y urbanos en descomposición. El horror de lo cotidiano que habita tanto en las ciudades como en la psique de las personas es una apertura para hablar de los horrores de la dictadura y la posdictadura en Argentina, a la vez que socava el orden falocéntrico. En este sentido, el tratamiento de los cuerpos femeninos en sus relatos también denuncia las violencias que el patriarcado y la sexualización normalizadora ejerce sobre las mujeres. Se trata de cuerpos y sexualidades disidentes, cuerpos en resistencia síntomas de la posmodernidad. Lo abyecto, lo anormal, lo perverso, lo horroroso, lo cotidiano, forman parte de su estética lo que falsea el concepto de realidad, por lo cual es posible considerar, sin restar mérito a las revitalizaciones de la tradición gótica o renovaciones al género de terror argentino que se le reconocen, que la propuesta de Mariana Enríquez es, además, rupturista al mismo tiempo que una preocupación política.

1.5 Aproximación teórica

Con base en los problemas de investigación y en los objetivos planteados, las herramientas teóricas que aquí se emplearán son lo ominoso (lo siniestro) según Freud (2006), y algunas nociones sobre realidad y fantasía y su relación con lo ominoso, abordadas por Todorov (2006), Jackson (2001), Nandorfy (2001) y Roas (2001). Además, se desarrollarán algunos planteamientos sobre el cuerpo femenino

desde la perspectiva de la construcción del sexo de Laqueur (1990), la relación de cuerpo, sexo y sexualidad planteada por Juliano (2011), la noción de abyección desarrollada por Julia Kristeva (1998) y algunas nociones sobre el poder y el cuerpo a partir de Gatens (2002) y Foucault (1980), así como de Butler (2002) respecto del cuerpo, el sexo y la condición de dependencia del yo.

1.5.1 Lo ominoso y lo abyecto

Para hablar de lo ominoso, Freud (2006) plantea el estudio del término *unheimlich* (que aparece como *lo siniestro* en algunas traducciones), como un concepto que está muy próximo a otros como “lo espantable”, “angustiante”, “espeluznante”, pero que requiere un tratamiento más preciso que lo distinga de lo angustiante en términos generales. Con este objetivo, propone dos caminos que llevarían a un mismo resultado: el primero relacionado con la evolución lingüística del término *unheimlich* y el segundo más casuístico/deductivo a partir de la compilación de experiencias sensoriales, vivencias y situaciones que sean capaces de producir el sentimiento de lo siniestro, lo cual define como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares” (Freud, 2006, p. 2484).

La comprensión de lo ominoso parte, según Freud (2006), de reconocer la situación lingüística entre los vocablos *Heimlich* (que hace referencia a lo familiar, lo no extraño, lo reconocible) y *Heimisch* (que se reconoce como íntimo y secreto, además de familiar, hogareño y doméstico), para los cuales la palabra *Unheimlich* es antónimo. Esto plantea como condición inicial que “lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar” (Freud 2006, p. 2484).

No obstante, Freud (2006) rescata la transformación del vocablo *Heimlich*, que en una de sus variaciones coincide con su antónimo *Unheimlich*, haciendo hincapié de la misma manera en la ambigüedad de lo ominoso, debido a que no posee un único sentido y, por lo tanto, contiene en sí mismo “lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo oculto, disimulado por el otro” (Freud, 2006, p. 2487). De lo anterior se puede intuir que la experiencia de lo ominoso se presenta cuando aquello que es familiar, reconocible, confortable, familiar (*Heimlich*) se torna desconocido, extraño, inhóspito, “de modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hasta la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *umheimlich*” (Freud 2006, p. 2488).

Entre las situaciones que podrían despertar el sentimiento de lo ominoso, Freud (2006) propone algunos factores que convierten lo angustioso en siniestro, tales como el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, el enfrentamiento con el doble, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración. Subraya, además, que la condición necesaria para comprender la esencia de lo siniestro consiste en su vínculo con la *represión*. En este sentido, “lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (Freud, 2006, p. 2498) y, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia. Por tanto, se puede comprender que lo ominoso es algo que ha sido reprimido y que regresa para amenazar al Yo con su propia disolución (proceso que podemos entender en términos psicoanalíticos como *el retorno de lo reprimido*) y, por ende,

aquello que ha sido reprimido queda ajeno a la conciencia del sujeto, más allá de los límites de lo racional.

Para comprender esto es importante reconocer que este proceso de la represión es imprescindible para la conformación del *yo*, el cual está condicionado a una situación de dependencia primaria que a su vez “condiciona la formación y regulación política de los sujetos y se convierte en el instrumento de su sometimiento” (Butler, 2017, p. 18). Es decir, el sujeto no solo se conforma a partir de la subordinación, sino que esta misma subordinación le proporciona su continuada condición de posibilidad. Butler (2017, p. 21) sintetiza esta condición de dependencia del *Yo* al expresar que este:

[S]e ve amenazado por el desequilibrio precisamente por esa negación, por la búsqueda inconsciente de la propia disolución mediante repeticiones neuróticas que reescenifican las situaciones primarias que no solo se niega a ver, sino que, si desea seguir siendo él mismo, tampoco puede ver. Por supuesto, el hecho de estar fundado sobre algo que se niega a saber significa que está separado de sí mismo y que nunca podrá devenir o permanecer del todo como él mismo.

Lo anterior subraya la irrenunciable inestabilidad constitutiva del *yo*, la cual explica cómo el retorno de lo reprimido es una fuerza ambivalente que libera lo siniestro y carga de angustia la experiencia de lo ominoso. En este sentido, Kristeva (1998) plantea que existe una violenta y oscura rebeldía del ser “contra aquello que lo amenaza y que le parece de un afuera o de un adentro exorbitante, expulsado más allá de lo posible, lo tolerable, lo pensable” (p.111), esta fuerza, la cual denomina abyección, se constituye como “salvaguarda” de una realidad que de ser

reconocida aniquilaría al *Yo* tal y como se reconoce y se vive. La abyección tiene como objeto *lo abyecto*, cuya cualidad consiste en oponerse al *Yo* “objeto caído, se encuentra radicalmente excluido y me arrastra hacia allá donde el sentido se desvanece” (Kristeva, 1998, p. 111). Se trata de aquello inseparable para lo cual no existe protección, “extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y acaba por devorarnos.” (Kristeva, 1998, p. 114). *Lo abyecto* perturba una identidad, un sistema, un orden y no respeta los límites, los lugares o las reglas.

Para Kristeva (1998) la experiencia de la abyección alcanza su punto culminante en la abyección de sí mismo, la cual ocurre cuando el sujeto “encuentra que lo imposible es su propio ser, descubriendo que no es otra cosa que abyecto” (p.114); se trata de una experiencia en la que al sujeto “se le revela que todos sus objetos sólo reposan sobre la *pérdida* inaugural que funda su propio ser. No hay nada como la abyección de sí para demostrar que toda la abyección es en realidad un reconocimiento de la *falta* que funda a todo ser, sentido, lenguaje, deseo.” (Kristeva, 1998, pp. 114-115)

Al igual que lo ominoso, *lo abyecto* es una categoría mixta y cargada de ambigüedad; no obstante, para Freud (2006) es necesario separar lo siniestro en la vida real de lo siniestro en la ficción, puesto que no es cierto que todo aquello que es siniestro en la vida real lo sea en la vida ficcional, a pesar de que para Freud (2006) “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece en nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente” (Freud, 2006, p. 2500). Por lo tanto, para Freud la ficción es capaz de crear nuevas posibilidades de lo siniestro que le competen en

mayor medida al poeta que, mediante su dirección, logra evocar o inhibir el sentimiento de lo siniestro, es decir, la experiencia de lo ominoso. Es importante tener presente que, para Freud, la creación de productos artísticos es una actividad “fantaseadora” que “aporta al ser humano una compensación por su renuncia a la gratificación instintiva” (Jackson, 2001, p. 145).

Considerando que para Freud la experiencia de lo ominoso se relaciona directamente con los límites entre fantasía y realidad, es importante comprender qué se entiende en esta investigación por realidad y de qué manera participa en la experiencia de lo ominoso; esto se abordará con mayor detalle en el siguiente apartado.

1.5.2 La realidad como estructura simbólica

A continuación, se expondrán algunos planteamientos sobre la relación entre la realidad y lo fantástico a partir de Todorov (2006), Jackson (2001), Nandorfy (2001) y Roas (2001) con el fin de tener una comprensión de lo siniestro, así como de la experiencia de lo ominoso en los cuentos de Mariana Enríquez.

Tzvetan Todorov (2006), en *Introducción a la literatura fantástica*, propone que “el concepto de lo fantástico se define entonces en relación con los de real e imaginario” (Todorov, 2006, p. 24), afirmación que trae implícita una noción de *realidad* particular, así como su relación con *lo fantástico*. La *realidad* para Todorov es una *realidad* cognoscible que se rige por leyes naturales, donde la razón es capaz de explicar cualquier acontecimiento. Esta *realidad*, que nos es familiar, está sustentada en la existencia de dos órdenes, los del mundo *natural* y los del mundo *sobrenatural*.

La relación entre *la realidad y lo fantástico* se da cuando en un mundo que nos es familiar, conocido, explicable, se produce un acontecimiento que no puede ser explicado ni por las leyes de ese mundo ni por la razón:

Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas (Todorov, 2006, p. 24).

De esta manera, *lo fantástico* para Todorov (2006) es una categoría temporal, ocupa el tiempo de vacilación, esa incertidumbre mientras se toma la decisión de una posible respuesta o explicación. Una vez que se elige un camino se abandona *lo fantástico* para pasar al género de *lo extraño* (cuando las leyes de la realidad permiten explicar el fenómeno sin que se presente una alteración en ellas) o de *lo maravilloso* (cuando tiene una explicación sobrenatural que es aceptada sin mayor problema). *Lo fantástico* es “la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (Todorov, 2006, p. 24). El género de *lo fantástico* para Todorov vacila sobre una *realidad* estable, aprehensible y racional, que ubica todo lo que no puede ser explicado racionalmente como parte de *la irrealidad*, en el terreno de *lo imaginado*. En *lo fantástico*, para Todorov, el narrador, los personajes y el lector implícito son incapaces de diferenciar si el fenómeno sobrenatural representa una ruptura con las leyes que gobiernan el mundo objetivo o si dicho acontecimiento tiene posibilidad de explicarse mediante la razón (Roas, 2001, p. 16).

Rosie Jackson (2001) plantea que a lo largo del tiempo *la fantasía* (y, por lo tanto, *lo fantástico*) ha sido vista como “algo inadmisibles y vergonzoso”, debido a que, de forma constante, los críticos han considerado una relación muy cercana entre *lo fantástico* y la locura, la irracionalidad o el narcisismo, “frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura ‘realista’” (Jackson, 2001, p. 142). Esta adhesión de *lo fantástico* con lo irracional, le ha traído como consecuencia un lugar en el exilio, donde las únicas fantasías toleradas han sido aquellas que se adentran en *lo maravilloso*, pues han alcanzado una amplia diseminación social, jugando un papel en cierta medida compensatorio, que llena “una laguna a partir de una aprehensión de la actualidad como algo desordenado e insuficiente” (Jackson, 2001, p. 144).

No obstante, Jackson (2001) plantea que el estudio de *lo fantástico* requiere un análisis teórico profundo debido a que “ha sido enmudecido por una tradición de crítica literaria implicada en el apoyo de los ideales establecidos, antes que en la subversión de los mismos” (2001, p. 143), y que muchas de las aproximaciones críticas se han abocado a la neutralización de sus imágenes, por lo que afirma que “la expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura” (Jackson, 2001, p. 143).

En este sentido, la relación entre *la realidad* y *lo fantástico* están ligadas a las nociones de cultura e inconsciente, como dos categorías que se oponen. Para Jackson (2001), *lo fantástico* se encuentra en el interior de la realidad, como una fuerza subterránea, subversiva, la cual está siendo continuamente silenciada en aras de la continuidad cultural (ideología) y de la cordura individual (cf. también

Nandorfy, 2001). Esta fuerza subversiva está íntimamente ligada a la experiencia de la *alteridad*. “Lo ‘otro’ expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa- como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro-, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como ‘lo oculto’ de la cultura” (Jackson, 2001, p. 144).

Para Jackson (2001) *la realidad* es una estructura racional simbólica, que se construye culturalmente y, por lo tanto, le subyace una ideología. Por su parte, *lo fantástico*, “tiene una función subversiva en su intento de presentar un reverso de la formación cultural del sujeto” (Jackson, 2001, p. 148), por lo tanto, abarca “todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional” (p. 148). Desde esta perspectiva, esta estructura racional simbólica que aceptamos como *realidad*, reprime y mutila al sujeto, *lo fantástico* implica ir “más allá de la estructura limitadora de lo ‘humano’ y ‘lo real’, más allá del control de ‘la palabra’ y de la ‘mirada’” (p. 150). *Lo fantástico* intenta transformar constantemente las relaciones entre lo simbólico y lo imaginario, “la fantasía horada lo ‘real’, revelando su ausencia, su gran ‘Otro’, sus aspectos indecibles y no vistos” (p. 152).

Para Martha Nandorfy (2001), la relación entre *la realidad* y *lo fantástico* es problemática debido a que realidad y fantasía se implican en una relación de oposición, esto es, “lo fantástico parece destinado a constituir una categoría negativa, proyectada contra lo que se considera normal, natural, objetivo” (Nandorfy, 2001, p. 243). Esta oposición se debe a que el discurso filosófico no toma en consideración que pertenece a un enfoque específico, un segmento de la realidad, y sigue las líneas de la tendencia logocéntrica que concibe la *realidad* como una totalidad, accesible, acogedora, asociada a la lógica y al lenguaje. Sin

embargo, Nandorfy afirma que esta concepción presenta una serie de problemas teóricos, ya que este tipo de lógica tiende a excluir todo aquello que ponga de manifiesto la indeterminación del lenguaje, la *irrealidad*, la *ilusión*, la *nada*.

Desde el punto de vista de Nandorfy (2001), una de las cosas que hace problemática esta relación consiste en que los estudios de lo que llamamos *fantástico* pretenden llegar a una definición sin tener claridad sobre lo que se concibe como *lo real*, pero no es posible hablar de *lo fantástico* sin tener claro cuál es la noción de *realidad* que se establece. Además, critica las nociones de *realidad* absolutistas, que ponen a *la realidad* y a la *irrealidad* como dicotomías excluyentes que dejan a *lo fantástico* en una posición de marginalidad. Por lo tanto, es importante considerar que toda definición es una aproximación que requiere la elaboración de contextos múltiples y una conciencia de que el lenguaje es de naturaleza polisémica y mutante.

Hablar de *realidad* implica, entonces, aceptar que nuestros modos de percepción y nuestras ideas de *realidad* puedan ser construcciones artificiales y convenciones como cualquier otra, es decir, y siempre desde Nandorfy (2001), no es tal la existencia de una *realidad* a priori, sino que se trata más bien de construcciones artificiales, representaciones, “lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra interacción con ella” (p. 244). Propone una noción de *realidad* abierta, donde el significado de *mímesis* se aleja del original como “imitación de la realidad”, donde el artista (según Aristóteles) imitará a partir de tres maneras posibles: las cosas como eran o son, como se dice o se cree que son o como deben ser, para ensancharse y poder incluir a *lo fantástico*.

Por lo tanto, la *realidad* de la que habla Nandorfy (2001) es “enriquecida por la diferencia donde ‘lo fantástico’- puede ser reconocido y apreciado sin que nos lo apropiemos, ya que la apropiación siempre nos devuelve a una unidad agobiante, que reprime la alteridad” (p. 261) y lo *fantástico* es más bien un potencial “susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión, en tanto en cuanto no se vea sometido a la práctica racional de la exclusión” (p. 259), pues se trata de la representación de experiencias infinitamente diversas o, visto de otra forma, es la experiencia de la interacción con la alteridad.

David Roas (2001) plantea que, para la mayoría de los críticos que revisa en su estudio, la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico tiene que ver con la presencia de un fenómeno sobrenatural, es decir “aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes” (p. 8). A partir de esta confrontación entre *lo sobrenatural* y *lo real*, dentro de un mundo que pretende ser “ordenado” y “estable”, *la realidad* se presenta como una especie de soporte indispensable que hace posible la existencia de *lo fantástico*.

Dentro de estos parámetros, la relación entre *la realidad* y *lo fantástico* es una relación que se constituye a través de la posibilidad de que *la realidad* sea transgredida por *lo sobrenatural*, es decir, “lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad que hasta el momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables” (Roas, 2001, p. 8). Esta *realidad* que pretende ser estable, es una estructura incierta y frágil, que constantemente está amenazada por la aparición de *lo sobrenatural*, de lo imposible. Esta aparición consigue que dudemos tanto de la *realidad* como de lo que percibimos como *real* y del propio *Yo*,

“el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad sobre el mundo real” (p. 8). Es entonces *la transgresión* la que determina la aparición de *lo fantástico* en la literatura.

En la relación entre *la realidad* y *lo fantástico* existe una recíproca confrontación entre *lo natural/sobrenatural*, *lo ordinario/extraordinario*, que interviene directamente en la *realidad* del lector y lo enfrenta a aquello considerado como imposible, haciendo difusos los límites entre *fantasía* y *realidad*. Es decir, lo que era concebido como *irreal* se concibe como *real*, y *la realidad* como posible *irrealidad*. Para que se produzca *lo fantástico*, *lo sobrenatural* tiene que entrar en conflicto con el contexto cultural en el que suceden los hechos. De esta forma, la literatura fantástica trastoca la lógica racional, el orden de los sucesos, las leyes naturales, la cultura y pone de manifiesto que la razón está destinada a fracasar.

La relación entre *la realidad* y *lo fantástico* es una relación que se establece a partir de la posibilidad de contrastar el fenómeno *sobrenatural* con un marco de referencia, “necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico” (Roas, 2001, p. 15), o sea, toda representación de *lo real* depende del modelo de mundo del que una cultura parte. En este sentido, para que se pueda dar una relación entre *la realidad* y *lo fantástico*, la participación del lector es fundamental: “necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece al género” (p. 20). Lo que quiere decir que *la realidad* se reafirma como una construcción cultural.

1.5.3 Cuerpo femenino y realidad

En esta investigación se parte de la noción de cuerpo como unidad discursiva que ha adquirido significados específicos a partir de su diferencia sexual, lingüística, política y cultural. Se entiende, por lo tanto, que el cuerpo, desde su perspectiva biológica, es decir, “el cuerpo estable, ahistórico, sexuado- es el fundamento epistemológico de las afirmaciones normativas sobre el orden social” (Laqueur, 1994, p. 25). La idea de cuerpo como categoría estable, cerrada, privada, individual y universal que, según Laqueur (1994), parece subyacer en las nociones de diferencia sexual producidas en la Modernidad, es también producto de momentos culturales e históricos concretos, por lo tanto, “[e]l cuerpo humano y su historia se presuponen mutuamente” (Gatens, 2002, p. 145).

El cuerpo es una realidad y, como tal, es una construcción artificial. La conformación de la identidad del Yo pasa por la relación con el propio cuerpo como realidad tangible, a la vez que simbólica y discursiva; por esta razón, “las nociones previas de diferencia e identidad determinan lo que se ve y lo que se cuenta del cuerpo” (Laqueur, 1994, p. 50). No obstante, la diferencia sexual no es sencillamente una diferencia material, pues se trata también de diferencias marcadas por prácticas discursivas. En este sentido, Butler (2002) propone que:

[E]l “sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. Que esa reiteración sea necesaria es una señal de que la

materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. (p. 18).

La diferencia sexual, y el sexo como tal, además de establecerse como norma es un conjunto de prácticas reguladoras que modifican y producen los cuerpos que gobiernan, “cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir —demarcar, circunscribir, diferenciar— los cuerpos que controla” (Butler, 2002, p. 18).

Desde los tiempos de la Ilustración, el sexo ha sido considerado como fundamento biológico de la diferencia entre masculino y femenino (macho y hembra), lo cual, en su momento, significó un cambio epistemológico significativo; el sexo, “sólo puede explicarse dentro del contexto de las batallas en torno al género y el poder”. (Laqueur, 1994, p. 33). Las diferencias fundamentales entre los sexos femenino y masculino, o lo que es lo mismo, entre mujeres y hombres, se basaba en las diferencias biológicas observables que sirvieron para establecer a finales del siglo XVIII un modelo de dimorfismo radical, de divergencia biológica. La opinión dominante, aunque de ningún modo unánime, desde el siglo XVIII, había sido que “había dos sexos opuestos estables, no sujetos a medida, y que las vidas (*sic*) política, económica y cultural de hombres y mujeres, sus roles de género, están de algún modo basados en esos ‘hechos’” (Laqueur, 1994, p. 25). Para Laqueur (1994), las oposiciones entre la mujer y el hombre han estado claras desde el principio de los tiempos: uno pare y el otro no. Sin embargo, plantea que:

El hecho de que en un momento dado el discurso dominante interprete los cuerpos masculino y femenino de forma jerárquica, verticalmente, como

versiones ordenadas de un sexo y que en otro momento lo haga como opuestos ordenados horizontalmente, sin posibilidad de medida, ha de depender de algo distinto a la gran constelación de descubrimientos reales o supuestos (p. 31).

Según Dolores Juliano (2011), en las culturas patrilineales que parten de una organización binaria de los sexos, por ejemplo, se desarrollan códigos diferentes para hombres y mujeres basados en alentar la sexualidad masculina mientras se reprime la sexualidad femenina. Estos códigos están sustentados en una concepción de superior y subordinado que sostiene la estructura social, la cual “se apoya en cierta idea de permanencia corporal” (p.35). Por lo tanto, para la cultura patrilineal la capacidad de imaginar el cuerpo estable en el tiempo “no es una descripción de sus características, sino una estrategia de control social” (p. 35). Así, para convertir a los cuerpos en cuerpos dóciles, es decir, cuerpos que pueden ser sometidos, utilizados, transformados y perfeccionados según los intereses políticos de la perpetuación cultural, “el cuerpo constituye el objeto de intereses tan imperiosos y tan apremiantes; en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (Foucault, 2002, p. 140).

En el caso de las culturas patrilineales, según Juliano (2011), coinciden en la represión de la sexualidad femenina como parte de su organización; señala algunas prácticas como la castración física y psicológica, la reclusión femenina, la persecución legal del adulterio y la división entre “buenas” y “malas” mujeres, así como la exigencia de la virginidad y la fidelidad, la mayoría de ellas empleadas para asegurar una progenie “legítima”. Con los hombres, por el contrario, no se necesita

ejercer un gran control social sobre su sexualidad, lo que legitima una desigualdad entre los géneros. Apunta Juliano (2011, p. 25) que “siempre que hay diferencias sociales, se desarrollan códigos de conducta diferentes para superiores y subordinados”.

Estas diferencias sociales entre superiores y subordinados están relacionadas con la cuota de poder que se le asigna a cada cual según la posición que ocupa en la balanza y se le asignan, en consecuencia, una serie de conductas correspondientes. Durante siglos esta distribución de conductas ha tenido género, es decir, las mujeres han ocupado una posición de subordinación con respecto a los hombres. Juliano (2011) afirma que “esto es comprensible, dado que el esfuerzo exigido a las mujeres era enorme y su reconocimiento social mínimo” (p. 25). Además, a ellas se les asignó como características naturales la docilidad, la dulzura y la obediencia, así como el don gratuito del tiempo y del trabajo y la generosidad, conductas que se reconocen como necesarias para la supervivencia de la especie, pero devaluadas en cuanto al reconocimiento social, frente al modelo de cuerpo masculino asociado al cuerpo del guerrero, cuyas asociaciones son la audacia, la valentía, la lucha y la virilidad.

En el caso de las religiones monoteístas y androcéntricas existe una separación entre Dios y naturaleza; según Juliano (2011), esta descorporización de Dios es la que trae como consecuencia el rechazo del cuerpo como construcción cultural:

Desde el punto de vista de este modelo desvalorizador, el cuerpo no se ve como lo que nosotros somos, algo que cuidar y respetar, sino lo que nos encierra y oprime, algo a domeñar, disciplinar y, en última instancia, sacrificar.

Disciplina y masoquismo forman parte del modelo de logro, pero cuando el que lo asume no se ve con ánimo de imponerse a sí mismo esas duras condiciones, siempre se puede estirar el modelo e imponerlas a los demás. El sadismo es una consecuencia natural del modelo viril del guerrero. (Juliano, 2011, p. 27)

En este sentido, el cuerpo devaluado es un cuerpo sexuado, y la sexualidad como ámbito de mayor corporeidad y placer es el terreno de mayor desvalorización. El sexo es indigno, y el varón que es incapaz de controlar o anular su sexualidad, deposita la culpa en las mujeres, quienes son las verdaderamente degradadas, por lo tanto, el cuerpo femenino desde la cultura patrilineal es un cuerpo devaluado, desvalorizado que ocupa el lugar de lo abyecto. De esta manera, la cultura en la que las personas están integradas determina la relación con el propio cuerpo, y permite que estas personas construyan su sexualidad de acuerdo con los patrones culturales en los que están inmersas y “viven con culpa las transgresiones, a la vez que sienten como carencias las concreciones que se apartan de los modelos” (Juliano, 2011, p. 33).

A partir de las consideraciones arriba expuestas respecto del cuerpo femenino, se puede señalar que este como categoría de análisis no es coherente ni estable; el patriarcado y la lógica heteronormada hacen parecer, para empezar, que existe “un cuerpo femenino” singular y universal, lo cual violenta y excluye todo aquello que no se adecua a los parámetros establecidos. En cambio, los cuerpos responden a una construcción cultural y contextual; por lo tanto, es posible pensar que la imagen del cuerpo femenino como una *realidad* estable no es del todo “real”.

A partir de esta reflexión, es válida la propuesta de Laqueur (1994) de un

“cuerpo femenino problemático e inestable, que o bien es una versión o bien algo completamente diferente de un cuerpo masculino generalmente estable y no problemático” (p. 51). Esta es una condición a partir de la cual “solo la mujer parece tener “género” puesto que la propia categoría se define como aquel aspecto de las relaciones sociales basado en la diferencia entre sexos, en el cual la norma siempre ha sido el hombre” (Laqueur, 1994, p. 51).

1.6 Metodología

La presente es una investigación cualitativa que pretende brindar una interpretación hermenéutica a través del estudio de los cuerpos modélicos femeninos ominosos en cuatro relatos del cuentario *Las cosas que perdimos en el fuego* de la escritora argentina Mariana Enríquez: “*La casa de Adela*”, “*Fin de curso*”, “*Nada de carne sobre nosotras*” y “*Las cosas que perdimos en el fuego*”.

Para desarrollar la investigación, en un primer momento se llevó a cabo una revisión documental, para lo cual se indagó en fuentes de diversa índole como la crítica literaria sobre la producción de Mariana Enríquez, la lectura de su obra, entrevistas y análisis de distintas fuentes teóricas que dan soporte a la investigación y que están relacionadas con los conceptos de lo ominoso, el cuerpo femenino, el sexo y la sexualidad, la dependencia del Yo y la relación entre realidad y fantasía. En un primer acercamiento, se analizará la noción de cuerpo bello femenino según los parámetros que la cultura occidental ha establecido como canónicos. Seguidamente, se realizará un análisis descriptivo de los distintos cuerpos femeninos ominosos de los cuentos y así, posteriormente, compararlos con el

cuerpo femenino canónico occidental. Finalmente, se analizarán cada uno de los cuerpos femeninos para determinar a la luz de la teoría de base su relación particular con lo ominoso.

De esta manera, se puede proponer una interpretación hermenéutica, como se había mencionado más arriba, mediante la descripción y el análisis de los diferentes cuerpos femeninos representados en los relatos: el cuerpo mutilado, el cuerpo autolesivo, el cuerpo frente a los trastornos alimenticios y el cuerpo desfigurado, así como las representaciones e imágenes sobre estos cuerpos, y las relaciones con otros cuerpos femeninos de los mismos relatos y entre los distintos personajes. Además, se analizarán las imágenes terroríficas en los cuentos y su relación con los cuerpos femeninos y los espacios donde ocurren las experiencias ominosas.

1.7 Descripción del corpus

1.7.1 Coordenadas de la autora

La escritora Mariana Enríquez nació en Argentina en 1973. Estudió Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Plata y se ha desarrollado como periodista y subdirectora del suplemento *Radar* del diario *Página /12* y las revistas *TXT*, *La mano*, *La Mujer de mi vida* y *El Guardián*. Asimismo, ha trabajado en la radio en el programa *Gente a pie*, de Radio Nacional, Argentina. Como escritora ha sido incluida en la *Nueva Narrativa Argentina*, corriente literaria que ha ido tomando fuerza no solo en Argentina sino en el resto del continente americano y fuera de este.

En 2017 recibió el Premio Ciutat en Barcelona en la categoría de Lengua Castellana por *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Además de ser considerada una autora que ha redefinido el género del terror, Enríquez es valorada por trascender este género pues promueve una literatura política que aborda la violencia intrínseca al ser humano y al Estado y una literatura acerca del miedo como sentimiento definitorio de nuestro tiempo (Iglesia, 2017). En referencia a este punto, Mariana Enríquez explica que:

La idea del Estado como creador del terror es uno de los temas principales de mi obra. La dictadura argentina, con el tema de los desaparecidos y con su crueldad sutil e invisible, tiene algo de elegancia literaria. Es un horror decir esto, pero la dictadura argentina tuvo una estética diferente a otras dictaduras. No creo que los escritores argentinos debamos escribir solo sobre ella, escribir solo de ella puede ser agotador, pero, en mi caso, la dictadura argentina se ha terminado convirtiéndose en un tema: mi infancia tuvo lugar durante la dictadura y es precisamente durante la infancia que empiezan a surgir los primeros miedos. 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 (Iglesia, 2017, p.7).

Sin embargo, en una entrevista realizada por Javier Mattio en el 2014 para *La Voz*, medio digital, Enríquez se presenta como una escritora amante del género de terror: “Me gusta el género, me gusta el miedo, me gustan las sensaciones físicas que despierta lo macabro, lo tenebroso. Tienen algo que me provoca adrenalina, que me levanta el ánimo” (Mattio, 2014, p.7). Reconoce que, a pesar de que su

literatura puede ser estudiada desde la crítica al contexto argentino, no se encierra en contextos ni los utiliza de manera consciente en su narrativa, sino que escribe desde sus obsesiones e intereses personales.

Recientemente, en el 2019, recibe el 37º Premio Herralde que otorga la Editorial Anagrama, por su novela *Nuestra parte de noche*, la cual fue considerada por el jurado como continuadora de la línea de “La Gran Novela Latinoamericana” (Infobae, 2019, pár.7). Esta novela de terror fue calificada, por su ficción macabra y a la vez romántica, como una novela “monstruo”:

Nuestra parte de noche, que pretende, como la deidad lovecraftiana que contiene, devorarlo todo. Devorar, en realidad, todo aquello que obsesiona a su autora, que ha ido tejiendo una obra particularísima en la que la historia de Argentina se vuelve tenebrosa pesadilla alimentada por un intenso gótico que le debe tanto a *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, como a *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte, y al poeta maldito Arthur Rimbaud. No en vano son esas las tres cosas que la propia Enríquez menciona cuando se le pregunta de qué está hecho su oscuro y adictivo universo (Fernández, 4 de noviembre de 2019, pár.1).

Con dos premios en el bolsillo, Mariana Enríquez (1973) se ha colocado en un lugar de importancia en las letras argentinas contemporáneas reivindicando el género del terror desde lo político, tocando temas como las secuelas de la dictadura argentina y las consecuencias de violencia patriarcal; a continuación, se hará un breve recorrido por la producción literaria de Mariana Enríquez.

1.7.2 Producción literaria de Mariana Enríquez

Dentro de la producción literaria de Enríquez están las novelas *Bajar es lo peor* de 1995, su primera novela, la cual fue publicada a sus veinticinco años. En ella se aprecia en iguales proporciones lo nocturno, los excesos y el amor que evidencia los extremos de la indiferencia y la pasión desmedida. Lo místico y lo gótico se percibe en los personajes como, por ejemplo, un adonis *dark*, “verdadero ángel caído”, llamado Facundo, y el tormento de visiones y seres oscuros que visitan al otro protagonista del texto, Narval. Se trata de una producción considerada una desgarradora novela que trata la vida que llevan algunos jóvenes que se dedican a la prostitución, en la cruda Buenos Aires de la década de 1990, donde el sexo se presenta como estrategia de supervivencia ante el escepticismo político:

Tal vez adelantada a su época, brutalmente cruda y a la vez romántica, pinta un paisaje raro, pero fácilmente reconocible. El encierro y la paranoia de la cocaína, el sexo como vía de escape o modo de sobrevivir, el descreimiento político y los discursos desesperados, son mezclados con un amor romántico que nunca alcanza la satisfacción en un mundo lleno de carencias. (Alasino, 2017, p.1)

Más adelante, aparece su segunda novela *Cómo desaparecer completamente* del 2014, en la cual se muestra la cotidianidad del mundo suburbano marcado por la violencia así como la ausencia de porvenir que invaden al protagonista, un joven de dieciséis años cuya madre se la pasa dopada en la cama, una hermana desfigurada por un intento de suicidio fallido, un hermano que se fue a Barcelona y un padre ausente; el argumento del relato transita entre lo trágico y lo policial, sin

alejarse del todo de una novela de iniciación, en tanto que el protagonista lucha por encontrar un lugar en el mundo (La Nación, 2005).

En *Chicos que vuelven* del 2010, la tercera novela de Mariana Enríquez, la escritora recupera los recursos de la literatura fantástica para sumergirnos en el tema de la trata de personas, “la trama secreta de la esclavitud”. En la novela, la protagonista, esta vez mujer, es empleada del Centro de Gestión y Participación del Parque Chacabuco y se encarga de mantener actualizado el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en la ciudad de Buenos Aires, los cuales, en el desarrollo de la trama, van apareciendo después de haber estado ausentes durante años. Lo particular de estas “apariciones” es que lo hacen en las mismas condiciones en cuanto a edad, contextura física y vestimenta que tenían cuando desaparecieron. Se trata de una novela en la que Enríquez propone “una suerte de relato policial, en el que lo religioso, lo fúnebre y lo sobrenatural están estructurados quirúrgicamente en el terror, el horror y la desesperación” (Sánchez, 2017, p.6).

Por otra parte, la más reciente de sus novelas, *Este es el mar* del 2017, posee un argumento sencillo que parte de los artistas hiperpop e hiperpopulares que han encontrado la muerte de forma trágica e inesperada: John Lennon, Kurt Cobain y Elvis Presley, al mismo tiempo que presenta una “sociedad invisible de fantasmas” o hadas de la muerte encargadas de proporcionar el evento trágico para que se conviertan en leyenda. Se trata de una novela breve que se desarrolla en escenarios del *fantasy*: viejas casas frente al mar, bosques, mares cambiantes, mansiones californianas, inframundos y estrellas de rock acompañadas por la histeria de sus fans. Casillas (s.f.) afirma que “(l)a cualidad de poner a la mujer al frente, junto a su facilidad para evidenciar el lado más perverso de nuestra sociedad, mantiene a la

autora imbatible. Así, Mariana Enríquez vuelve a poner al sexo femenino como fuente de poder mientras que los hombres vuelven a ser relegados a sujetos pasivos” (Casillas, s.f.: párr.6). Esta novela explora lo desconocido y lo monstruoso para posicionarse en un territorio poco explorado de la literatura argentina.

Entre las producciones literarias de Mariana Enríquez también se encuentran dos ensayos y una crónica: *Mitología Celta* del 2017 y *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo* del 2019. En este último aborda la figura de la escritora Silvina Ocampo mediante un arduo trabajo de indagación en múltiples fuentes bibliográficas y testimonios de amigos, parientes, críticos y albaceas de la escritora, la cual es hoy en día considerada una de las mejores cuentistas del Río de La Plata. Por su parte, la crónica *Alguien camina sobre tu tumba* del 2013 trata de las visitas a cementerios de distintas partes del mundo, el cual es un material en el que se despliega una rica diversidad de recursos narrativos. Cada cementerio supone una nueva historia, ciudad, pueblo y, en esta relación, capta el espíritu de cada lugar. No se trata de un libro “fúnebre”, pero las crónicas “están plagadas de epitafios, de tumbas, de esqueletos, de historias “truculentas”, pero detrás aflora una poderosa vitalidad” (Opinión, 2020, pár.8)

Si bien es cierto con su producción novelística Enríquez ha irrumpido en la literatura argentina con una propuesta estética siniestra y de imágenes potentes, es en su narrativa breve donde su relación con el relato de terror resulta cada vez más estrecha. En esta línea podemos citar *Los peligros de fumar en la cama* del 2009, una colección de doce cuentos en la cual se despliega una serie de recursos que dialogan con el relato clásico de terror: apariciones espectrales, brujas, sesiones espiritistas, grutas, visiones o muertos que retornan, pero con una reelaboración

moderna que perfila con fuerza literaria una voz y estética propias que indagan en lo siniestro que oculta la cotidianidad. En *Cuando hablamos con los muertos* del 2013, la cual es una antología de tres cuentos publicada por la Editorial Montacerdos, Enríquez se presenta nuevamente con una propuesta que aboga por lo sobrenatural, esta vez desde una perspectiva sutil en la que se desdibuja la delgada línea entre lo siniestro y lo ingenuo, lo fantástico y lo cotidiano.

Las cosas que perdimos en el fuego del 2016, publicado por la Editorial Anagrama, consta de doce cuentos en los que el horror se percibe con fuerza como recurso y como estética. Se trata de un material que dialoga estrechamente con la literatura de terror y que está muy ligado a la realidad argentina contemporánea. En los relatos se presentan atmósferas en las que destacan escenarios urbanos y capitalinos, rurales y provinciales, la frontera y el centro del país, así como la periferia marginal decadente. El horror y lo sobrenatural emergen de situaciones cotidianas y generan miedo, angustia y en ocasiones aversión y rechazo, ante una realidad (social y material) que se torna monstruosa.

Uno de los aspectos más relevantes del libro, para efectos de esta investigación, es que en once de los doce cuentos hay mujeres protagonistas o testigos de siniestras experiencias. Se trata de mujeres de distintas edades y estratos sociales que comparten los mandatos y las consecuencias que dicta el sistema patriarcal y que se enfrentan a este desde perspectivas muy diversas, pero siempre intentando ser subversivas. Su fuerza radica en la mirada que las mismas mujeres ofrecen de estas situaciones. En este libro, Mariana Enríquez da voz a las mujeres, sobre todo las de las marginales, con lo cual sitúa el cuentario en lugares políticamente incómodos al rebasar la esfera de lo cotidiano y lo íntimo. Este

aspecto genera una sensación angustiante de “cercanía”, además de presentar temáticas de indiscutible densidad social y política que requieren, para su abordaje, una postura profundamente analítica.

En el 2019, Mariana Enríquez fue galardonada con el Premio Herralde de novela por una ficción inscrita, una vez más, en el género de terror titulada *Nuestra parte de noche* publicada por la editorial Anagrama. La historia está protagonizada por un padre y su hijo Gaspar a quien trata de proteger del destino que le ha sido asignado: “ser un médium en una sociedad secreta, la Orden, que contacta con la Oscuridad en busca de la vida eterna mediante atroces rituales” (Suau, 2019, pár.5). Juntos atraviesan Argentina por carretera desde Buenos Aires hasta las cataratas del Iguazú, en la frontera norte con Brasil. Los orígenes de la Orden, la cual está regida por la familia materna de Gaspar, se remontan a siglos atrás, cuando el conocimiento de la Oscuridad llegó desde el corazón de África a Inglaterra y desde allí se extendió hasta Argentina (Editorial Anagrama, 2020). Se trata de una novela “perturbadora, llena de oscuridad, con voces narrativas que aceptan las mayores crueldades y depravaciones de clase con la naturalidad del fatalismo y del privilegio. Este es un tratado sobre la maldad, apenas desafiada por algunas formas asediadas de lealtad, amor y juventud” (Suau, 2019, pár.4).

En esta investigación se estudiarán los cuentos titulados “*La casa de Adela*”, “*Fin de curso*”, “*Nada de carne sobre nosotras*” y “*Las cosas que perdimos en el fuego*”. A continuación, se ofrece una sinopsis del argumento de cada uno de ellos en el orden en que aparecen en el libro.

1.7.3 Sinopsis de los cuentos analizados

1.7.3.1 “La casa de Adela”

Este cuento trata de la amistad con un desenlace fatal y sobrenatural entre tres niños: Adela, Pablo y su hermana menor. Sucede en un barrio de Buenos Aires llamado Lanus. Pablo y su hermana pequeña, quien es la voz narrativa, mantienen una amistad con Adela, una niña de padres adinerados que tenía un solo brazo. Esta condición la ha mantenido marginada entre sus pares, víctima de burlas y sobrenombres como “monstruita”, “adefesio” o “bicho incompleto”. Sin embargo, Pablo y su hermana conservan esta amistad entre varias razones por sacar provecho de los lujos que Adela posee, como un proyector que les permite ver películas de terror. Una tarde, Pablo y su hermana descubren una casa abandonada en la que supuestamente vivieron una pareja de esposos mayores y que, al morir, la propiedad ha quedado como herencia de los hijos que nadie ha visto en mucho tiempo. Pablo y Adela, obsesionados por las historias de terror, después de varios días de observar la casa la cual, según Adela, les habla, planean entrar una noche. Los tres niños llegan preparados con herramientas para poder abrir la puerta de la propiedad, sin embargo, no es necesario pues la casa parece estar dispuesta a recibirlos. Una vez adentro, Adela se comienza a comportar extraño y desaparece por una puerta de la cual jamás sale. Pablo y su hermana relatan los hechos a la policía y a los padres de Adela e insisten en que la casa se la ha tragado. Adela no vuelve a aparecer más que en los sueños de sus dos amigos. Pablo, que la ve siempre y vive atormentado por el recuerdo de Adela, pide a sus padres mudarse del barrio, sin embargo, años más tarde, se suicida lanzándose a las vías del tren

porque lo tortura el recuerdo de Adela que se le presenta en sueños constantemente.

1.7.3.2 “Fin de curso”

En este relato se presenta la historia de Marcela desde la perspectiva de la protagonista de la cual no se sabe el nombre nunca. Ambas son compañeras del colegio, pero Marcela es descrita en oposición a las demás como una joven bastante “fea”, que viste “mal”, callada, excluida por las demás jóvenes debido a su aspecto andrógino y poco cuidado. Es una joven a la que nunca le habían prestado demasiada atención, hasta el día que, de forma sorpresiva, en medio de una clase, se arranca las uñas de los dedos con los dientes. Después del impactante incidente en el que le sangraban las manos y Marcela parecía no tener idea de lo sucedido, se ausenta por una semana de clases y al regreso su categoría en el colegio había pasado de ser “ignorada” a “famosa”. La protagonista se interesa en Marcela por curiosidad y trata de acercarse a ella. Un día que coinciden en el baño, Marcela se corta el rostro con una navajilla y comienza a sangrar. La situación es alarmante sobre todo porque Marcela parece no sentir dolor, más bien casi parece que la situación es agradable al punto de verse bella para la narradora. Una vez más Marcela es llevada a su casa para ser atendida. Al reincorporarse al colegio con la cara vendada, Marcela ha cambiado, está más alterada y parece que siempre discute o se defiende de algo o alguien que solo ella puede ver. Un día Marcela sale corriendo al baño y varias compañeras la siguen, entre ellas la protagonista, y la encuentran en un rincón con un evidente deterioro de su cuerpo, las pestañas y el cabello arrancado de raíz, suplicándole al vacío que la deje en paz. La protagonista

la interroga y Marcela le dice que se trata de un hombre vestido de comunión que la obliga a “hacer cosas” y al que no le puede decir que no. En el momento que Marcela le va a decir qué cosas la obliga a hacerse, son interrumpidas por una profesora y después de eso Marcela no regresa al colegio. Sin embargo, la protagonista ante la curiosidad de saber más sobre Marcela, decide visitarla en su casa. Al llegar, Marcela la recibe en la acera y la protagonista percibe que se ve mejor, pero todavía sin cabello y sin pestañas. La protagonista le pide que le diga qué cosas la obliga a hacer él y Marcela le dice que él mismo se lo dirá a ella pronto. Al regreso, la protagonista se toca la cortada de la pierna que se hizo la noche anterior con una “trincheta”.

1.7.3.3 “Nada de carne sobre nosotras”

En este cuento la protagonista cuyo nombre no se revela, se encuentra cerca de un árbol una calavera humana a la cual le falta la mandíbula y la totalidad de los dientes, lo cual la lleva a pensar que se trata de una calavera que ha sido mutilada por la intervención de los odontólogos. Esta deducción la hace compadecerse de la calavera que, por su tamaño, podría pertenecer a un niño, por lo que se la lleva para su casa y la bautiza con el nombre Vera. La protagonista se obsesiona a tal punto que le hace un altar en un sitio especial de la casa, lo cual asusta a su pareja que es un hombre poco amable al que describe como gordo y perezoso, y que se ha convencido de que ella ha rebasado los límites de la normalidad. Sin embargo, la chica va desarrollando una relación íntima con la calavera hasta el punto de ponerle una peluca rubia de cabello natural. Esta identificación llega a tal extremo que la

chica deja de comer y se va poniendo cada vez más delgada para parecerse a Vera y poder estar sin nada de carne, en los puros huesos.

1.7.3.4 “Las cosas que perdimos en el fuego”

El relato comienza con la voz de Silvina contando el caso de “la chica del subte”, una mujer que sobrevivió a las quemaduras provocadas por su expareja, el cual la roció con alcohol mientras dormía y le prendió fuego. Luego de sobrevivir esta agresión, la chica del subte se sube a pedir dinero a los pasajeros explicándoles que con ese rostro es imposible conseguir ningún tipo de empleo. Silvina continúa haciendo un recuento de cómo su madre se involucró en un movimiento de mujeres que han decidido quemarse voluntariamente, en respuesta al aumento de actos violentos y criminales de hombres que queman a sus parejas mujeres. La madre de Silvina es parte de este grupo de mujeres, ya que no solo participa y ayuda a las que han decidido quemarse, sino que una vez quemadas las atiende en hospitales clandestinos. Silvina participa ayudando a su madre con la recaudación de antibióticos para estas mujeres. A pesar de que las mujeres quemadas han dicho a la policía que ellas mismas han decidido quemarse, la policía piensa que mienten para encubrir a sus hombres. Sin embargo, este movimiento clandestino de mujeres está inspirado en los siglos en los que las mujeres han sido quemadas en la hoguera, por eso se han comprometido con alcanzar el número de mujeres quemadas durante la Inquisición. Las mujeres han tratado de filmar una de las ceremonias en la que alguna de las mujeres quiera ser filmada, con el fin de difundirla para que quede claro que ellas caminan a la hoguera por propia voluntad. Al final, algunas de las mujeres son llevadas a prisión. Al final del texto, se siembra

la sospecha de que Silvina podría ser la próxima mujer que decida quemarse, una más de las que ya han ido apareciendo en la ciudad, todo esto para ver si en algún momento se logra el objetivo: la convivencia perfecta entre hombres y monstruas.

1.8 Plan de capítulos

Capítulo 1. Introducción

En el primer capítulo se plantea el diseño de la investigación en términos de objetivos, justificación y metodología implementada, así como la aproximación teórica en la que se plantean conceptos como lo ominoso según Freud (2006), lo abyecto a partir de Julia Kristeva (1998), se problematiza la relación entre realidad e irrealdad desde I. Todorov (2006), D. Roas (2001), R. Jackson, M. Nandorfy (2001) y las nociones de cuerpo femenino desde T. Laqueur (1990), Gatens (2002) M. Foucault (1980), J. Butler (2002) y D. Juliano (2011). Además, se estudia a la autora Mariana Enríquez, sus coordenadas como escritora, la relación con su generación y su producción literaria en el contexto latinoamericano, y se realiza la descripción del corpus elegido.

Capítulo 2. Los cuerpos modélicos femeninos ominosos frente al modelo de cuerpo bello femenino occidental

En el segundo capítulo se profundiza en la noción de cuerpo bello femenino occidental en las culturas patrilineales, y cómo ha evolucionado a lo largo de la historia hasta llegar a los ideales de belleza femenina en la sociedad de consumo actual, en la que prevalece la relación del par binario belleza/fealdad como medida de control político hacia los cuerpos de las mujeres sometidos a la mirada del “otro”.

Además, se estudian los cuerpos femeninos de cada uno de los cuentos como cuerpos ominosos no canónicos contrastándolos con el cuerpo bello femenino occidental, así como su relación con la noción de feminidad canónica occidental que la heteronormatividad define para las mujeres y sus cuerpos.

Capítulo 3. Cuerpos femeninos mutilados: “La casa de Adela”

En este capítulo se estudiarán las representaciones del cuerpo femenino mutilado a partir del cuerpo de la protagonista, Adela, en relación con otros cuerpos femeninos presentes en el relato. También se abordará la relación de Adela con los demás personajes, lo que piensan sobre ella y las reacciones que les genera su existencia, en contraste con la percepción que Adela tiene sobre sí misma. Por otra parte, se estudiarán las imágenes terroríficas presentes en el relato y sus efectos ominosos, especialmente la casa y el evento de la desaparición de Adela, así como su relación con el cuerpo femenino mutilado y sus efectos ominosos.

Capítulo 4. Cuerpos femeninos autolesivos: “Fin de curso”

En este capítulo se abordará las formas en que se corresponde el modelo de cuerpo femenino autolesivo con la experiencia de lo ominoso a partir del estudio de las imágenes sobre el cuerpo de la protagonista, Marcela, en contraste con los otros cuerpos femeninos presentes en el relato. Se identificará lo que los otros personajes piensan o dicen de ella y las relaciones que estas percepciones tienen en el comportamiento de Marcela y en sus conductas autolesivas. Además, se analizarán las imágenes terroríficas presentes en el relato principalmente las relacionadas con el espacio del baño, el cuerpo de Marcela y la aparición del ente que le da órdenes

y su vinculación con la violencia que ejerce el sistema patriarcal sobre los cuerpos femeninos.

Capítulo 5. Cuerpos femeninos y trastornos alimenticios: “Nada de carne sobre nosotras”

En el quinto capítulo se explorarán las implicaciones ominosas que se manifiestan en el cuento “*Nada de carne sobre nosotras*” respecto del cuerpo femenino de la protagonista. Se analizará la función de la aparición del doble ominoso a partir del vínculo que la protagonista establece con “Vera”, la calavera que recoge de la calle y que está mediado por la emergencia de su anorexia. Además, se estudiarán otros aspectos relacionados con el cuerpo femenino como la percepción de sí misma que tiene la protagonista, sus relaciones afectivas con su pareja y su madre, así como su entorno social y cuál es la relación que tienen estas circunstancias con los trastornos alimenticios que presenta.

Capítulo 6. Cuerpos femeninos desfigurados por el fuego: “Las cosas que perdimos en el fuego”

Finalmente, en el Capítulo 6, se analizará el cuento “*Las cosas que perdimos en el fuego*”, para comprender de qué maneras el cuerpo femenino desfigurado se manifiesta como origen de lo ominoso. Para lo anterior se abordarán las relaciones entre las mujeres que aparecen en el relato y su participación en la quema voluntaria de los rostros y los cuerpos. Además, se estudiarán las relaciones de estas mujeres con los hombres y la relación que estos hombres tienen con los cuerpos de estas mujeres desde la violencia patriarcal. Se analizará el vínculo de las mujeres

quemadas y sus cómplices en relación con lo institucional y lo marginal, así como las imágenes terroríficas asociadas con las hogueras y los cuerpos monstruosos.

2 Los cuerpos modélicos femeninos ominosos frente al modelo de cuerpo bello femenino occidental

2.1 El cuerpo bello femenino según el canon occidental

En esta investigación es fundamental profundizar en las formas en que lo ominoso irrumpe en los cuerpos femeninos del corpus propuesto y para ello es imprescindible, en primera instancia, comprender la noción de cuerpo bello femenino según los parámetros que la cultura occidental ha establecido como canónicos. En este sentido, Mari Luz Esteban (2013) plantea que “(e)n cualquier cultura el cuerpo está íntimamente ligado a lo social, ya que toda práctica social es, de una manera u otra, una experiencia corporal” (p. 71). Por lo tanto, es importante reconocer que la noción de cuerpo “bello”, al igual que cualquier ideal de belleza, es determinante en la construcción de la identidad y constituye representaciones del ser mujer.

No se puede dejar de lado que el canon de belleza está, y siempre lo ha estado, totalmente condicionado por nociones relativas que dependen del momento histórico y de la cultura. Se parte, entonces, de que tanto el cuerpo “bello” femenino como la belleza son categorías que han variado a lo largo de la historia y no pueden considerarse criterios absolutos. Además, “(l)os cuerpos femeninos están hablando, actuando, comunicando, expresando y materializando diferentes visiones de mundo, que no siempre coinciden con lo que se dice sobre ellas” (Esteban, 2013, pp. 119-120).

Para Umberto Eco (2004), en la antigua Grecia y hasta la época de Pericles, no existía una teoría de la belleza pues se carecía de una auténtica estética. La belleza como valor no tenía carácter autónomo, sino que aparecía vinculada a otros

valores como la “medida” y la “conveniencia”. Por esto, resulta insuficiente basarse solo en los textos homéricos para definir la noción de belleza asociada a los cuerpos femeninos (y masculinos) de la época. En este sentido, Eco (2004) plantea que:

(E)sta perspectiva originaria no puede comprenderse plenamente si se contempla la belleza con ojos modernos, como ha sucedido a menudo en las distintas épocas que han tomado por auténtica y original una representación “clásica” de la belleza que en realidad era ficticia, o producto de la proyección al pasado de una visión del mundo moderno (p. 39).

Este valor de lo “bello”, usado también como adjetivo para calificar algo que gusta, que suscita el deseo y que estimula la admiración y el placer, equivale en alguna medida a ser “bueno” y aquello que sea digno merecedor de este adjetivo (u otros similares) adquiere la categoría de un “bien” que se quiere poseer.

En principio, se cree que un objeto “bello” lo es en virtud de su forma ya que satisface los sentidos. Sin embargo, Eco (2004, p. 41) propone que “en el caso del cuerpo humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente más que con los del cuerpo”; lo cual convierte a la belleza en algo intangible, trascendente y dependiente del valor moral.

En los orígenes de la cultura occidental, es posible hablar de una primaria comprensión de belleza basada en “la armonía del cosmos”, en la “medida proporcionada”, el “ritmo adecuado” y en la “simetría de las partes”. Esta comprensión se presenta ligada a las diversas artes que las expresan como el canto, la poesía, la escultura, la retórica, u otras. Estos criterios se aplican a distintas cosas, entre ellas, los cuerpos humanos. Es Platón quien más adelante establecerá

dos concepciones sobre la belleza que se han elaborado a lo largo de los siglos: la primera, consiste en la belleza en relación con la proporción de las partes, y la segunda, consiste en la belleza como esplendor. Para él, “la belleza tiene una existencia autónoma, distinta del soporte físico que accidentalmente la expresa; no está vinculada, por tanto, a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes” (Eco, 2004, p. 50).

Eco (2004) también plantea que en la concepción griega de la belleza permanecen algunas antítesis sin resolver sustentadas en los principios apolíneos y dionisiacos que Nietzsche retoma en la Edad Moderna y desarrolla como “belleza apolínea”. Esta belleza se entiende como cercana a los principios de la razón, y se caracteriza por una armonía serena que es entendida como orden y medida. Sin embargo, funciona al mismo tiempo como una “pantalla que pretende borrar la presencia de una belleza dionisiaca, perturbadora, que no se expresa en las formas aparentes, sino más allá de las apariencias” (Eco, 2004, p. 58). La belleza dionisiaca, en contraste, perturba la razón por su alegría y peligrosidad. Esta última belleza permanecerá oculta hasta la época moderna en oposición a la armonía clásica que Heráclito define como “equilibrio” entre los opuestos (cf. Eco 2004). Al respecto, Eco (2004) anota:

[S]i en el universo existen contrarios, realidades que parecen no conciliarse, como la unidad y la multiplicidad, el amor y el odio, la paz y la guerra, la quietud y el movimiento, la armonía de estos contrarios no se producirá anulando uno de ellos, sino precisamente dejando que ambos vivan en una tensión continua (p. 72).

Dicha tensión produce simetría a partir de dos entidades opuestas, las cuales neutralizan sus polaridades mutuamente. En el caso del cuerpo humano, uno de los criterios más preponderantes consiste, según el canon clásico occidental, en la justa simetría y la proporción. Es decir, “todas las partes del cuerpo han de adaptarse recíprocamente según relaciones proporcionales en el sentido geométrico” (Eco, 2004, p. 74).⁵

En otros momentos históricos, por ejemplo, en la Edad Media, no se aplicó una matemática de las proporciones a la valoración o a la reproducción del cuerpo humano, hecho que Eco (2004) relaciona con “la falta de aprecio de la corporeidad en favor de la belleza espiritual” (p. 77), asociada con Dios, quien ha dispuesto las cosas en el mundo según orden y medida. No obstante, “la naturaleza, y no el número, es la que rige este mundo”. (p. 85).

En el siglo XVIII, se percibe un cambio importante, una nueva concepción de lo bello, y se imponen algunos términos como “genio”, “gusto”, “imaginación” y “sentimiento”, que interpelan al sujeto que es quien, en última instancia, produce o juzga lo bello, en consideración de los efectos producidos (cf. Eco, 2004).

En la segunda mitad del siglo XIX, en plena Revolución Industrial, emerge la burguesía y con ella prospera una nueva idea de belleza: “las clases burguesas alcanzan la máxima capacidad de representar sus propios valores en el ámbito del comercio y las conquistas coloniales, pero también en la vida cotidiana” (Eco, 2004,

⁵ Según Umberto Eco (2004), en *Historia de la Belleza*, las relaciones geométricas que responden al canon de la belleza clásica, Vitrubio las expresará en fracciones de la figura humana entera: el rostro ha de constituir $1/10$ de la longitud total, la cabeza $1/8$ de la longitud del tórax, por ejemplo, y dicho canon presenta distintas proporciones que las de los cánones de otras culturas como la egipcia.

p. 361), que se caracterizan por los valores del mundo victoriano, regido por una simplificación de la vida donde no caben categorías ambiguas. Todo se rige por un sentido genuinamente práctico, es decir, “las cosas son correctas o equivocadas, hermosas o feas” (Eco, 2004, p. 362). Por lo tanto, la belleza victoriana expresa la función práctica en el dominio de lo bello, en complacencia con los valores de la civilización: la fe en el progreso y la razón, y con ella la concepción de mente/ cuerpo como oposición, como algo codificado por la oposición cultura/naturaleza, dualidades que podrían considerarse fundacionales del pensamiento occidental.

En este sentido, el par binario belleza/fealdad es una más de las dualidades del pensamiento occidental⁶ que ha sido aplicada históricamente al cuerpo femenino y que separa los cuerpos en bellos y feos, según los valores que la cultura patrilineal occidental le ha asignado al cuerpo femenino. Juliano (2011) explica que las culturas patrilineales han alentado la sexualidad masculina, mientras que la sexualidad femenina ha sido reprimida como medida de control para asegurar una progenie “legítima”. De acuerdo con esto, el cuerpo femenino ha sido objeto de una serie de controles que muchas veces intervienen las funciones y prácticas culturales corporales, tales como reprimir la sexualidad femenina, exigir la virginidad, la castración física y psicológica, la reclusión femenina, la persecución legal del

⁶ Se puede considerar una concepción maniquea del mundo sustentada en las dualidades mente/cuerpo, masculino/femenino, civilización/naturaleza, sujeto/objeto, objetivo/subjetivo, pasivo/activo, racional/emocional, lenguaje/experiencia, entre otras. Al respecto se puede consultar Calvo (2012, p. 188) en la entrada “pensamiento binario machista”, pero también Bourdieu (2000) plantea una serie de oposiciones asociadas con la diferencia sexual y el sistema de géneros dominante.

adulterio, la división entre “buenas” y “malas” mujeres e incluso la división entre mujeres “bellas” o feas”.⁷

En su reflexión sobre las concepciones de belleza a lo largo de la historia, Eco (2004) propone que la primera mitad del siglo XX y quizá hasta cerca de la década de 1960, “es el escenario de una lucha dramática entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo” (p. 414). La primera se relaciona con los movimientos vanguardistas, los cuales no se proponen ofrecer una imagen de belleza, sino que pretenden “enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta” (p. 415), mientras que la segunda sigue los ideales de belleza del mundo de consumo comercial que han producido los medios de comunicación masiva, los cuales ofrecen modelos democráticos que ya no responden a un modelo unificado, es decir, un ideal único de belleza:

Los medios proponen de nuevo una iconografía decimonónica, el realismo fabuloso, la exuberancia de Mae West y la gracia anoréxica de las últimas modelos, la belleza negra de Naomi Campbell y la nórdica de Claudia

⁷ Eco (2007) plantea, en su libro *Historia de la Fealdad*, que en todos los sinónimos de lo bello se puede observar una valoración positiva de apreciación desinteresada, mientras que en la categoría de lo feo y sus sinónimos aparece implicada una reacción de disgusto, incluso de violenta repulsión, horror o terror como lo ejemplifica en la siguiente cita:

Si se examinan los sinónimos de “bello” y “feo”, se ve que se considera *bello* lo que es bonito, gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, maravilloso, delicado, gentil, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, prodigioso, fantástico, mágico, admirable, valioso, espectacular, espléndido, sublime, soberbio, mientras que *feo* es lo repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, sucio, terrible terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado (por no hablar de cómo el horror puede aparecer en terrenos como el de lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico y lo sublime, asignados tradicionalmente a lo bello) (p. 11)

Schiffer, la gracia del claqué tradicional de *A Chorus Line* y las arquitecturas futuristas gélidas de *Blade Runner*, la mujer fatal de tantas transmisiones televisivas o de tantos mensajes publicitarios y la muchacha con la cara recién lavada al estilo Julia Roberts o de Cameron Diaz (Eco, 2004, p. 428).

Mari Luz Esteban (2013) plantea que en la sociedad occidental contemporánea el cuerpo es considerado como sede de la razón, las experiencias y las emociones y es puesto en relación con la construcción social del concepto de persona a través de la formación del “yo”. Se le asigna un papel protagónico en la conformación de la subjetividad de las personas como seres individuales y sociales. Por lo tanto, sobre el cuerpo recaen una serie de regulaciones y controles. Estos han estado presentes a lo largo de la historia, pues desde hace siglos ha existido una disciplinarización de los cuerpos; sin embargo, hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se han acentuado y diversificado gracias a la cultura de una admiración total al cuerpo potenciado por la participación de los medios de comunicación de masas y la publicidad. Al respecto, Laqueur (1994) afirma:

Permanecemos en suspenso entre el cuerpo como esa masa de carne extremadamente frágil, sensible y pasajera con la que todos estamos familiarizados –demasiado familiarizados– y el cuerpo que de forma tan irremisible está vinculado a sus significados culturales como para impedir un acceso no mediatizado (p. 34).

Según Esteban (2013), en Occidente mujeres y hombres están influidos de manera distinta y específica en cuanto a su cuerpo y apariencia, lo cual se relaciona directamente con la definición de lo femenino y lo masculino:

[L]a belleza sigue estando más asociada a lo femenino y la fuerza a lo

masculino, con un diferente tratamiento de la sexualidad y el deseo para hombres y mujeres, así como una mayor dedicación de las mujeres a trabajos y actividades donde la presencia y la interacción social son determinantes. (p.75)

En la sociedad occidental contemporánea, tanto las mujeres como los hombres negocian su lugar en la sociedad a partir de gestionar su imagen, forman parte de un proceso cotidiano de reafirmación, negación o discusión de una identidad en la que el “cuerpo externo”, el “cuerpo visto”, “es un aspecto fundamental, y en el que influyen en gran manera los modelos ideales que se proyectan desde espacios como la publicidad y el diseño, los medios de comunicación o el mundo de la cultura el arte o el deporte” (Esteban, 2013, p. 78). Estos modelos ideales se someten a las normas dominantes de la sociedad de consumo, las leyes de mercado y las industrias de belleza. Todas ellas dictaminan los parámetros bajo los cuales se cultiva la imagen de cuerpo “bello”. En la actualidad, tener un cuerpo “bello”, no exclusiva pero sí determinadamente para las mujeres, se ha convertido en un fin de aceptación y reafirmación identitaria. Para Elsa Muñiz (2014):

En nuestras sociedades actuales, la búsqueda de la belleza y la perfección ha desplegado una de las industrias más exitosas. Los cosméticos, los tratamientos, las clínicas y salas de belleza, llamadas "estéticas", así como las modificaciones faciales y corporales, son constitutivas del dispositivo de la corporalidad; son un conjunto de prácticas complejas que, por un lado, podemos considerar como alegorías de la reapropiación de los cuerpos y formas de expresión de la consabida auto-creación de la identidad, y por otro

como mecanismos disciplinarios en el proceso de controlar los cuerpos (pár.18).

Si bien es cierto, los movimientos feministas han cuestionado algunos roles tradicionalmente asignados a las mujeres, pero estas, y por lo tanto sus cuerpos, arrastran todavía una serie de mandatos reguladores de la sociedad patriarcal occidental, que ha establecido durante siglos una distribución (nada equitativa) entre géneros, que les asigna a las mujeres características propias de su posición subordinada, como paciencia, docilidad, amabilidad y otras tantas capacidades y responsabilidades como la complacencia y el cuidado de otros, así como la sumisión y la pasividad, en fin, todo lo necesario para ser “femeninas”. Esto equipara la ostentación de estas cualidades a alcanzar al ideal de belleza femenino tradicional.

Cuanto más delicada, dulce, desvalida, incompetente e incapaz de realizar u obtener algo por sí misma sea una mujer, más femenina es y, por lo tanto, más “bella” es su feminidad. En este sentido, tales características serán las estrategias que la sociedad patriarcal impondrá, para su perpetuación, a través de la imposición de una disciplina a los cuerpos femeninos y en complicidad con ciertas instituciones como las escuelas, la familia, los hospitales, la religión, la policía, los medios de comunicación y otras.

Esteban (2014) plantea que, a finales del siglo XX, el feminismo puso el cuerpo (femenino) en el centro de la lucha y la reivindicación y ha logrado separar la sexualidad de la función estrictamente reproductiva, pues colocó al cuerpo como un cuerpo sexual en el que ha quedado claro el derecho del placer, pero, además, se ha acentuado el peso de ser un cuerpo deseable, hermoso, admirable:

La situación social y política ha cambiado y creo que se puede afirmar que el cuerpo femenino de la época actual es en gran medida el cuerpo de la estética, de la imagen, de lo visible, algo que tiene que ver con dinámicas sociales y culturales más allá del sistema de género (p. 34).

La autora agrega que, si el cuerpo social es el cuerpo estético, entonces el cuerpo político debe partir de esos hechos para abordar la experiencia concreta de las mujeres y sus cuerpos, sin parámetros homogeneizadores, y concebir el cuerpo como sede de resistencia y como agente de cambio debido a que “el empoderamiento en las mujeres es una experiencia de cuerpo vivido” (p. 47). Dicha experiencia recorre un largo camino entre reconocer el cuerpo femenino como lugar de la desigualdad social y, al mismo tiempo, como lugar de empoderamiento en el que se negocia constantemente con las normas que lo controlan en función de responder al sistema capitalista y las dinámicas que impone la sociedad de consumo.

En Occidente, el cuerpo femenino es sometido a la mirada constante de la sociedad, mirada que ha sido y continúa siendo heteronormativa. En estos términos, el cuerpo femenino se sigue configurando en función de agradar a la mirada masculina, y responde tanto a la reproducción como a la seducción y al deseo del “otro”. Es este “otro” el que mira, evalúa, desea o rechaza desde los valores y las desigualdades del patriarcado. Esteban (2013), resume lo expuesto de la siguiente manera:

No solo se siguen manteniendo niveles de desigualdad para las mujeres, sino que uno de los elementos claves y mantenedores de esta desigualdad en la

actualidad es la potenciación de la diferenciación respecto a la imagen y la identidad corporal entre hombres y mujeres (pp. 82-83).

En este sentido, la regulación de los cuerpos femeninos está dirigida a la potenciación del consumo y al fomento del autocontrol y la disciplina; además, en las distintas culturas patriarcales las mujeres “tienen una responsabilidad mayor en la preservación de los valores tradicionales y estéticos a través de sus apariencias” (Esteban, 2013, p. 103). Por lo tanto, para las mujeres la vida se estructura en gran medida alrededor del eje consumo/control del cuerpo que, según Esteban (2013), se manifiesta en cuatro áreas definidas como centrales en el uso del cuerpo, a saber: alimentación, sexualidad, ejercicio físico y cuidado estético.

La forma en la que estas áreas se vinculan con el cuerpo femenino determinará su cercanía o lejanía del ideal de belleza establecido, por lo tanto, un cuerpo femenino “bello” es aquel que cumple con los parámetros que estas áreas determinan y que son admirados socialmente. Al respecto, Muñiz (2014) plantea que:

La belleza considerada como un atributo de la feminidad participa de los esquemas reguladores que hacen inteligibles los cuerpos de las mujeres únicamente si se ajustan a los requerimientos de ciertos modelos de belleza aceptados y promovidos. Entonces, las prácticas y los discursos de la belleza forman parte del proceso de materialización de los sujetos femeninos, entre ellos la cirugía cosmética, al participar de dicha materialización de los cuerpos sexuados, gobernada por normas reguladoras que determinan que un cuerpo sea viable (p. 423).

En el siglo XX y lo que va del XXI el arte, la publicidad y los medios de comunicación se han encargado de legitimar la belleza como un atributo no solo valorable sino destacable socialmente, a la vez que refuerzan el ideal de un cuerpo “bello” femenino basado en un canon de belleza difícil, incluso imposible de alcanzar para la mayoría de las mujeres, con lo cual se normalizan cuerpos irreales y sustentados en la “vacuidad yoica” característica del mundo posmoderno determinado por el consumo capitalista:

Lo peligroso de este modelo es no aceptar las limitaciones normales de nuestro cuerpo para vivir una felicidad viable y asequible, por el contrario, nos encontramos con un ideal ilusorio y frustrante que muestra un canon inalcanzable que conduce al consumo, produce insatisfacción y merma la autoestima” (Muñoz y Martínez, 2015, p. 376).

La rigidez de los cánones impuestos por la cultura occidental contemporánea se manifiesta en las cuatro áreas propuestas por Esteban (2013): en lo que respecta a la alimentación, un cuerpo “bello” es definido por su delgadez, pues la gordura es vista como enfermedad. En consecuencia, el mercado impone estrategias para alcanzar el peso “ideal” con miles de productos alimentarios, tecnologías, dietas, planes de ejercicios, incluso intervenciones quirúrgicas agresivas, porque adelgazar es sinónimo de éxito.

En cuanto a la sexualidad, el cuerpo es objeto de la industria del sexo, la cual no deja de crecer. El cuerpo femenino no deja de cumplir su rol de reproductor, pero aparecen nuevas opciones como la “liberación sexual”, que por un lado permite la expresión de sexualidades alternativas, pero por otro, recibe el peso del mandato de una sociedad sexuada que “objetiviza” el cuerpo. De esta forma, persiste la visión

de un cuerpo para satisfacer a un “otro”, que mira desde los parámetros de la sociedad patriarcal y que establece la sexualidad heteronormada como la legítima, promovida por los medios de comunicación y la publicidad.

Por otra parte, el cuerpo ejercitado, tonificado, saludable, responde a la tercera de las áreas: el ejercicio físico. Existe toda una industria alrededor de ejercicios, aparatos, técnicas diversas para tener un cuerpo tonificado, activo, sinónimo de un cuerpo joven, fuerte y saludable, a lo que Mari Luz Esteban (2013) llama la “auténtica mitificación del ejercicio”.

Por último, pero no menos importante, se encuentra el campo de la estética, la cual está específicamente comprometida con el diseño de la apariencia a través del maquillaje, así como también tratamientos médico-estéticos, como la cirugía que esculpe para convertir los cuerpos femeninos reales en cuerpos femeninos “bellos”, es decir, cuerpos que responden al ideal de belleza vigente: la delgadez y la eterna juventud. Todas estas áreas trabajan en conjunto con el fin último de alcanzar el modelo estético “ideal”, lo que conlleva pagar un alto costo:

La lucha por la consecución de este “ideal”, produce una “asimilación hostil” de la propia imagen corporal y en cierta medida del propio cuerpo, que pasa a ser experimentado como un “envoltorio” inadecuado, como respuesta a la imposibilidad de alcanzar la belleza corporal culturalmente definida (Rigol, 2006, p. 48).

2.2 Los cuerpos modélicos presentes en el corpus seleccionado

En este apartado se realizará una descripción detallada de los cuerpos modélicos ominosos representados en los cuatro cuentos del corpus, con el fin de

determinar el modelo de cuerpo femenino presente en cada cuento y señalar en qué consiste la ominosidad de cada uno de ellos. Para esto, se estudiará cada cuerpo desde dos dimensiones que interactúan entre sí: la primera es la dimensión objetiva, que corresponde a la materialidad del cuerpo femenino y su configuración física; la segunda, la dimensión subjetiva de ese cuerpo femenino relacionado con las características que configuran el “yo” y por lo tanto la identidad de la persona que es ese cuerpo: el carácter, la personalidad, lo que expresa ese cuerpo en términos de identidad, la imagen auto-percibida y la imagen que las otras u otros perciben de ese cuerpo, es decir, la imagen que la sociedad construye de ese cuerpo femenino en particular.

2.2.1 “La casa de Adela”

Desde el título, este cuento hace referencia al nombre del personaje principal (una niña de unos ocho o nueve años) al mismo tiempo que señala la casa embrujada que la engulle y que atormenta en sueños a la narradora del relato, quien fue testigo de los acontecimientos que envolvieron la desaparición de Adela. La narradora, de nombre Clara, conoce lo ocurrido porque ella y su hermano Pablo eran, prácticamente, los únicos amigos de Adela. En el relato se menciona que Adela y Clara tenían la misma edad y que Pablo era el mayor de los tres; sin embargo, la diferencia de edad no impide que Adela y Pablo desarrollen una gran afinidad, lo que se podría traducir en la sutil atracción de una incipiente pubertad, que es alimentada por el encanto que comparten por las películas de terror como se puede apreciar en la siguiente cita:

Era el único que la enfurecía. Y, sin embargo, nunca peleaban del todo. Él disfrutaba con sus mentiras. A ella le gustaba el desafío. Yo solamente escuchaba y así pasaban las tardes después de la escuela hasta que mi hermano y Adela descubrieron las películas de terror y cambió todo para siempre (Enríquez, 2016, p. 67).

En términos de la dimensión objetiva del cuerpo de Adela, se trata del cuerpo femenino de una niña que todavía no enfrenta los cambios corporales visibles de la pubertad. Su descripción física es la siguiente: de tez caucásica pálida, muy blanca, de un color enfermizo, cabello rubio muy fino, pecosa y dientes amarillos, esto último es reflejo de una higiene bucal descuidada. Nació con un solo brazo, le falta el brazo izquierdo y en su lugar le cuelga un muñón, lo que hace que cuando corre se vaya de lado, aunque la falta de un brazo no parece limitarla de tener una vida normal para una niña de su edad.

En cuanto a la dimensión subjetiva, Adela se presenta como una niña de clase alta, segura al punto de ser un poco engreída, consentida, fuerte, confrontativa y no se deja intimidar por ningún comentario respecto a la ausencia de su brazo. Reconoce que no tener un brazo es una circunstancia que incomoda a las demás personas y la usa para defenderse de cualquier tipo de humillación: "Si veía repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas" (Enríquez, 2016, p. 66). Ante la curiosidad de la gente de saber qué le había sucedido con su brazo ausente, Adela siempre responde con una serie de historias que inventa y que contradicen la versión de sus padres de que se trataba de un defecto congénito: "Adela decía que sus padres

mentían” (2016:66). Le gusta exhibirse y ser observada por su muñón, ya que de alguna forma siniestra la hace sentir especial: “A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar el brazo ortopédico” (p. 66).

En términos de su personalidad, Adela disfruta de las historias de terror. Disfruta tanto de escucharlas como de ver alguna película o inventar las propias. Principalmente, tiene debilidad por las historias de cuerpos mutilados y amputados:

Adela tenía debilidad por las historias de animales, otra sobre un hombre que había descuartizado a su mujer y había ocultado sus miembros en una heladera y esos miembros, por la noche, habían salido a perseguirlo, piernas y brazos y tronco y cabeza rodando y arrastrándose por la casa, hasta que la mano muerta y vengadora mató al asesino apretándole el cuello –Adela tenía debilidad, también, por las historias de miembros mutilados y amputaciones–; otras sobre el fantasma de un niño que siempre aparecía en las fotos de cumpleaños, el invitado terrorífico que nadie reconocía, de piel gris y sonrisa ancha (Enríquez, 2016, p. 69).

Además, Adela es una niña de clase alta, viste con botas de gamuza y un vestido blanco con breteles, vive en un chalé inglés, insertado en Lanús, un barrio de clase media o baja, la condición socioeconómica de sus padres le permite a Adela tener las mejores fiestas de cumpleaños y juguetes importados de Estados Unidos. Además, goza de los avances de la tecnología como tener televisión a colores y un proyector para ver películas en su propia casa, a diferencia de los demás habitantes del barrio, que todavía tenían televisor blanco y negro. Estas condiciones son las que hacían que sus amigos, Pablo y Clara, la consideraran una “princesa mimada de suburbio”.

Sobre Adela recaen otras apreciaciones negativas de los otros niños del barrio, las cuales tienen que ver con sentir miedo o asco hacia su cuerpo sin brazo: "Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina" (Enríquez, 2016, p. 66). Para ellos, el cuerpo de Adela ocupa la categoría de fenómeno antinatural o extraordinario. En oposición a este discurso, la madre de Clara y Pablo considera que Adela "tenía un carácter único, era valiente y fuerte, un ejemplo de dulzura" (Enríquez, 2016, p. 66), reflejo de la "buena crianza" ofrecida por sus padres.

De los cuerpos de otros personajes del relato se sabe poco. Clara, la narradora, es una niña de la misma edad que Adela, pero no tiene, al parecer, ningún defecto físico o característica que la haga extraordinaria. Pablo, por su lado, comparte con Adela el hecho de que también le falta una parte de su cuerpo, su apéndice: "Y le mostraba su propia cicatriz de apendicitis, en la ingle, como ejemplo" (Enríquez, 2016, p. 67). De los padres de Adela no se tiene ninguna referencia física, solo se menciona en el relato que comparten rasgos con los dueños de la casa embrujada, un matrimonio de adultos mayores que dejaron en herencia la casa a sus hijos: "Y los viejitos eran rubios, transparentes. Como vos, como Adelita, como tu mamá. Polacos debían ser. De por ahí" (p. 72).

Los aspectos más sobresalientes del cuerpo de Adela que le otorgan ominosidad se pueden sintetizar en tres elementos que, en los capítulos siguientes, serán abordados en profundidad. El primero tiene que ver con que se trata de un cuerpo mutilado porque le falta un brazo: es un cuerpo femenino incompleto. El origen de esta mutilación está rodeado de una gran ambigüedad: ¿defecto

congénito o mordedura de perro? Además, se presenta como un accidente traumático.

El segundo aspecto se relaciona con las características físicas de Adela: ya desde antes de ser tragada por la casa embrujada presenta algunas características que la relacionan con una especie de fantasma porque el relato la presenta como demasiado blanca, casi transparente, o bien una forma de vestir particular: "Esa tarde llevaba un vestido blanco, con breteles; me acuerdo de que, cuando corría, el bretel del lado izquierdo caía sobre su resto de bracito y ella lo acomodaba sin pensar, como si se sacara de la cara un mechón de pelo" (Enríquez, 2016, p. 71).

Por último, pero no menos importante, la amenaza de su retorno que, en los recuerdos o sueños de la narradora se asocia a la misteriosa desaparición, justo donde jamás se vuelve a encontrar el cuerpo de Adela y la única referencia que queda de ella es la casa embrujada.

2.2.2 “Fin de curso”

La narradora de este cuento es una compañera del colegio de mujeres donde estudia la protagonista, Marcela, una chica que se autolesiona por orden de un ente que la acosa y la obliga a hacerlo: "Es un hombre, pero tiene un vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino pero es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga" (Enríquez, 2016, pp. 121-122). Los eventos "autolesivos" ocurren en el colegio y en cada ocasión las profesoras intervienen muy poco. Solo se sabe de estos eventos por una mínima mención en el relato. El cuerpo de Marcela pertenece a una chica adolescente, quien posee múltiples estrategias para ocultarlo, por lo que no hay descripciones de su cuerpo ni de sus rasgos

característicos. A diferencia del cuento anterior, en este relato el cuerpo no tiene ninguna marca de origen. La particularidad que define este cuerpo es la transformación que va experimentando por las autolesiones y la vestimenta que lo cubre, y tanto la primera como la segunda se corresponden entre sí: "Lo único que la diferenciaba era que vestía mal, feo y algo más: la ropa que usaba parecía elegida para ocultar su cuerpo. Dos o tres tallas más grande, camisas cerradas hasta el último botón, pantalones que no dejaban adivinar sus formas" (Enríquez, 2016, p. 117).

En cuanto a la dimensión subjetiva de este cuerpo femenino, se dice de Marcela que es una chica que habla poco, mantiene un perfil bajo en el colegio y es más bien ordinaria:

Era una de esas chicas que hablaban poco, que no parecen demasiado inteligentes ni demasiado tontas y que tienen esas caras olvidables, esas caras que aunque una las ve todos los días en el mismo lugar, es posible que no las reconozca en un ámbito distinto, y mucho menos que pueda ponerles un nombre (Enríquez, 2016, p. 117).

La narradora la describe como una chica que es ignorada por sus compañeras del colegio, es una chica en la que "nadie se fija", un cuerpo que nadie ve. No es posible precisar detalles de su condición socioeconómica, pero su forma de vestir hace que se fijen en ella para señalar que tiene mal gusto o que se viste como vieja. Tampoco es notada por sus profesores, pues es mala alumna, pero no se preocupan demasiado por ella, y es tan insignificante que no prestan atención a sus ausencias frecuentes. Se puede inferir que Marcela es una estudiante segregada y aislada de sus grupos de pares, no obstante, su condición cambia de ignorada a

famosa cuando comienzan a ocurrir los eventos autolesivos en el colegio. A partir de este momento, el cuerpo autolesivo de Marcela se torna visible: sus dedos sangrantes o vendados por arrancarse sus uñas de raíz con sus propios dientes, sus ojos sin pestañas, su cabeza sin mechones de cabello, lacio y rubio, que se arranca a pedazos y deja ver su cuero cabelludo rosado y brillante, o el corte de la mejilla con una “gillette”.

En este cuento son dos los aspectos determinantes que disparan la ominosidad del cuerpo de Marcela: el primero se relaciona con la ambigüedad entre ser un cuerpo oculto, invisible o escondido, al mismo tiempo que un cuerpo que revela, que es visible. Sin embargo, no muestra las formas o las curvas del cuerpo femenino, sino el control que se ejerce sobre este cuerpo, es decir, la violencia, que estalla como un brote sangriento, de uñas, cabellos o cortadas. El segundo aspecto tiene que ver con la ambigüedad de donde surge y se ejerce el control sobre ese cuerpo femenino: primero, pero más visible, el acontecimiento sobrenatural de donde proviene el mandato: un hombre vestido de primera comunión, y segundo, el grupo de pares de Marcela, todas chicas colegialas que juzgan este cuerpo femenino y a Marcela como insignificante, fea e invisible por no ajustarse a los cánones de belleza hegemónicos ni a las dinámicas aceptables según sus normas, es decir, por no seguir los mandatos que la heteronormatividad define para las mujeres y sus cuerpos.

2.2.3 “Nada de carne sobre nosotras”

En este relato no se describe explícitamente la dimensión objetiva del cuerpo femenino de la protagonista, pero es posible inferir, a partir de lo que ella expresa

sobre su cuerpo u otros cuerpos, la imagen autopercebida de ese cuerpo femenino, así como de la relación que establece con Vera, una calavera que encuentra entre un montón de basura, abandonada sobre las raíces de un árbol cercano a la avenida. Por lo tanto, aquí se procurará describir detalladamente la imagen autopercebida de la protagonista, de los otros cuerpos femeninos de referencia en el relato y de Vera, determinante para señalar la ominosidad de este cuerpo femenino en particular.

La protagonista, cuyo nombre no se conoce, es una mujer joven, trabajadora, clase media, con un mejor salario que su novio y que constantemente hace referencia a lo que ha comprado: "porque el futón que compré con mi dinero -a él le pagan poco- es de excelente calidad" (Enríquez, 2016, p. 127), o a lo que piensa comprar: "Mañana voy a comprarle una peluquita" (p. 127). Se puede inferir la imagen autopercebida de la protagonista al establecer la diferencia con respecto a otras mujeres que considera románticas, eróticas, sensuales, "sexys", es decir, apropiadas de su cuerpo erótico/romántico: "Y está rodeada de velas aromáticas, de esas que las mujeres que no son como yo ponen en el baño o en la habitación para esperar a algún hombre entre llamitas y pétalos de rosa" (p. 127). Solo se hacen dos referencias directas a su cuerpo y ambas están asociadas a la pérdida de peso, como se puede observar en el siguiente ejemplo, en el que ella misma habla de los cambios de su cuerpo:

Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me sienta sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los

huesos van a travesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro." (Enríquez, 2016, p. 128)

También se describe el cuerpo por medio de otro personaje, como en el siguiente ejemplo, cuando su madre la visita en su casa: "Estás más flaca, me dijo. Es el estrés de la separación, le contesté" (Enríquez, 2016, p. 128). En otros momentos solo se refiere a prácticas alimenticias, como cuando menciona que empezará a comer menos.

Por otra parte, Vera, la calavera, tiene un nombre, "Tati", y un número, 1975, inscritos, pero no queda claro si se trata de una fecha o de alguna clasificación. Al inicio la llama "calavera", de manera genérica, pero cuando ya se ha familiarizado con ella le asigna un nombre propio. Es una calavera frágil y pequeña, tanto que podría pertenecer a un niño, y está incompleta, pues le faltan la mandíbula y los dientes: "La levanté con las dos manos por si se desarmaba. A la calavera le faltaban la mandíbula y la totalidad de los dientes, mutilación que me confirmó el accionar de los protodontólogos. Revisé alrededor del árbol, entre los residuos. No encontré la dentadura" (Enríquez, 2016, p. 125).

Finalmente, en el cuento también se describe el cuerpo de Patricio, novio de la protagonista. Ella lo percibe como obeso y sedentario: "Lo vi más gordo que nunca, con las mejillas caídas como las de un mastín napolitano" (Enríquez, 2016, p. 127). Además, se presenta como un hombre aburrido, desatento y violento: "Me gritó. Por qué trajiste esto, me gritó exagerado, de dónde la sacaste. Juzgué que estaba haciendo un escándalo y le ordené que bajara la voz" (p. 126).

En este cuento, los aspectos sobre los que se sustenta la ominosidad del cuerpo femenino de la protagonista son principalmente tres: el primero tiene que ver

con un cuerpo que no es nombrado ni descrito. Es un cuerpo del que no se habla a menos que sea a partir de la comparación con otros cuerpos, para despreciarlos o para admirarlos e idealizarlos. El cuerpo no existe, pero habla, se relaciona con otros cuerpos y las personas a las que pertenecen esos otros cuerpos (el novio o la madre, por ejemplo). El segundo aspecto está asociado a los desórdenes alimenticios y su estrecho vínculo con la calavera, pues se trata de un cuerpo que va restringiendo el consumo de alimentos y va perdiendo peso progresivamente para parecerse a Vera, entendida como ideal de belleza femenina, en un paulatino proceso de descarnación proyectiva hasta quedar en los huesos. El tercer aspecto consiste en el reconocimiento de que Vera no tiene cuerpo, es decir, la angustia de la incompletud.

2.2.4 “Las cosas que perdimos en el fuego”

En este relato el cuerpo femenino principal es el de “la chica del subte”, quien sirve de modelo a las otras mujeres: “La primera fue la chica del subte” (Enríquez, 2016, p. 185). Ella tiene la cara y los brazos totalmente “desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda” (p. 185). No es el único cuerpo femenino representado en el cuento, pero sí es quizá el más importante porque se constituye como un cuerpo modélico a lo interno del relato. Se trata de un cuerpo reconstruido quirúrgicamente por las lesiones de las quemaduras provocadas por su exmarido, quien le roció la cara con alcohol y después le acercó un encendedor, para asegurarse de que “no fuera de nadie más” (Enríquez, 2016, p. 186). Este cuerpo femenino ha pasado por una serie de procesos muy dolorosos y su recuperación ha sido larga y difícil:

[E]lla explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara roda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas" (Enríquez, 2016, p. 185).

A pesar de que parte de su cuerpo fue desfigurado por las quemaduras, se hace énfasis en que la chica del subte tiene un cuerpo muy sensual, por lo que "se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras de cadenitas colgando del cuello" (p. 186). Es morena y siempre anda las manos sucias por manipular el dinero que mendiga. En cuanto a su carácter, se la describe como una persona atrevida, osada, que utiliza métodos audaces para conseguir el dinero de los pasajeros del subte, esto es, desafiante y confrontativa.

La chica del subte no es la única mujer desfigurada, pues se mencionan otras mujeres que también fueron víctimas de sus parejas, como Lucila, cuerpo de modelo, hermosa, encantadora, exitosa, cerraba los desfiles y había logrado conseguir los mejores contratos de publicidad: "En entrevistas de televisión parecía distraída e ingenua, pero tenía respuestas inteligentes y audaces y por eso también se hizo famosa" (Enríquez, 2016, p. 188). Lucila no resistió a las quemaduras de su cuerpo pues estas cubrían el 70%, alcanzó a sobrevivir una semana, pero murió. Sus quemaduras fueron provocadas por su novio Mario Ponte, un futbolista de segunda división, después de una pelea. De igual forma que a la chica del subte, su novio le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo mientras ella estaba

en la cama y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo de ella (p. 188).

Se mencionan otros cuerpos de mujeres quemadas por sus compañeros, como Lorena Pérez y su hija (que era apenas una niña), cuyos cuerpos habían sido quemados por el padre de esta antes de suicidarse con el mismo método de la botella de alcohol, y también el caso de una mujer que fue arrojada sobre neumáticos ardientes en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores.

Otros cuerpos femeninos referidos son los de las Mujeres Ardientes, que se diferencian de las anteriores porque de manera voluntaria ofrecen sus cuerpos para entrar en la hoguera y quemarse, con el fin de sobrevivir a las quemaduras gracias al cuidado de otras mujeres aliadas que administraban hospitales clandestinos destinados para tal fin.

Dos de estas mujeres son Silvina, la narradora, y su madre, quienes forman parte del movimiento de las hogueras voluntarias, aunque sus cuerpos no son cuerpos quemados. Silvina es descrita como “poco entrenada”, mientras que su madre es una mujer mayor de sesenta años, alta, de cabello corto y gris, de gran autoridad y potencia, activista colaboradora de las Mujeres Ardientes; forman parte de un cuerpo colectivo, al igual que las reclusas que quieren entender y aprender sobre las quemaduras históricas de mujeres.

Lo ominoso en estos cuerpos desfigurados radica en el hecho de que se constituyen como un modelo ideal para un grupo de mujeres que carga con una apariencia deforme, pero la asume con total y absoluta naturalidad. Se trata de cuerpos reconstruidos para que esa deformidad sea la norma y que ese cuerpo singular se pueda tomar un café en alguna avenida o transitar sin ser notado. Otro

aspecto que forma parte de esa ominosidad es el vínculo entre estas mujeres y las hogueras, con su carácter siniestro asociado a las brujas que amenazan con retornar y poblar toda la ciudad.

2.3 *Los cuerpos modélicos ominosos frente al cuerpo bello femenino occidental*

En las páginas anteriores se describieron los cuatro tipos de cuerpos modélicos ominosos presentes en el corpus elegido, a saber:

- El cuerpo femenino mutilado, en *“La casa de Adela”*.
- El cuerpo femenino "autolesivo", en *“Fin de curso.”*
- El cuerpo femenino alterado por los trastornos alimenticios, en *“Nada de carne sobre nosotras”*.
- Los cuerpos desfigurados por el fuego en *“Las cosas que perdimos en el fuego”*.

Ahora, es pertinente contrastar estos cuerpos modélicos ominosos con el cuerpo bello femenino occidental. Según las cuatro áreas propuestas por Esteban (2013), alimentación, sexualidad, ejercicio físico y cuidado estético, los cuerpos estudiados no se apegan al modelo canónico de cuerpo bello occidental.

- *Alimentación*: no estamos frente a cuerpos saludables en términos alimenticios, sino todo lo contrario, son cuerpos que presentan trastornos alimenticios, que oscilan entre la obesidad y la extrema delgadez (incluso la anorexia), por lo tanto, son cuerpos enfermos, en oposición al canon de cuerpo bello, y no cumplen con las características del cuidado personal ni mantienen un esquema saludable. Además, esta condición particular hace

que las mujeres tengan una imagen auto-percibida distorsionada de la realidad, como es el caso del cuento “*Nada de carne sobre nosotras*”, en el que la protagonista está obsesionada con el peso y con adelgazar, hasta alcanzar el ideal de una calavera, es decir, que la carne y la piel se desprenda de los huesos.

- *Sexualidad*: estos cuerpos femeninos no se presentan como sexualizados, según los parámetros exigidos por el canon occidental actual. Se trata de cuerpos que rompen la asimetría y las proporciones que la publicidad y los medios de comunicación promueven como deseables. Es decir, no son cuerpos que estimulan la admiración y el deseo de la mirada heteronormada de la sexualidad heterosexual hegemónica, pues están lejos de ser voluptuosos, sensuales, sexys, proporcionados y no resaltan sus partes íntimas como senos o glúteos para mostrarse como provocativos. Por el contrario, se trata de cuerpos que no estimulan el placer masculino. Son, en sí mismos, cuerpos que encarnan una gran ambigüedad, como es el caso de Marcela en “*Fin de curso*”, quien no exhibe su cuerpo femenino, sus curvas no saltan a la vista, no existe un cuidado en la vestimenta que resalte la función sexual del cuerpo en un intento de estimular la mirada y el deseo de los hombres, sino más bien existe una anulación del cuerpo femenino atractivo, ya que se oculta y se disimula con la vestimenta. Por otra parte, también se presentan cuerpos asimétricos, nada proporcionados y hasta deformes: una niña a la que le falta un brazo, una adolescente que no se maquilla ni se viste para provocar o ser deseada y que incluso sugiere una sexualidad alternativa no heterosexual.

- *Ejercicio físico y cuerpos tonificados*: los cuerpos representados se oponen al canon de cuerpo bello occidental principalmente porque son desproporcionados, incompletos, mutilados y lesionados. No son cuerpos esculpidos por el ejercicio físico, sino más bien fragmentados y nada armoniosos en términos escultóricos.
- *Cuidado estético*: se trata de cuerpos radicalmente opuestos al canon de belleza occidental, no son cuerpos cuidados estéticamente. Ni siquiera Adela, que es una niña, se escapa de esto, pues el amarillo de sus dientes habla de un cuerpo que descuida su aseo personal. Todos son cuerpos dañados de distintas maneras, algunos incompletos, otros deformes, otros delgados hasta la enfermedad y la violencia como, por ejemplo, el cuerpo en extremo delgado de *“Nada de carne sobre nosotras”* o el cuerpo de Marcela en *“Fin de curso”*, que ha perdido sus uñas, su cabello, sus pestañas, todos atributos que una mujer debería cuidar según la estética imperante, o bien el cuerpo sucio y deforme de la chica del subte.

En términos de la construcción de la feminidad canónica occidental, los rasgos de personalidad de los personajes femeninos de los cuentos, y cada uno de manera particular, desestabilizan el canon de feminidad tradicional, pues no se trata de mujeres que cumplan de manera homogénea con las características de pasividad, obediencia, dulzura, amabilidad, sociabilidad, dependencia e inutilidad. Más bien, son personajes femeninos fragmentados y dañados, que en algunos cuentos más evidentemente que en otros se perfilan fuertes, contradictorias, inestables, confrontativas, valientes, activas, inconformes, lastimadas y enfermas, entre otras características valoradas negativamente desde la feminidad hegemónica.

En síntesis, los cuerpos representados en este corpus, según el actual paradigma occidental de belleza, no son cuerpos bellos, sino más bien feos. Sin embargo, en esta investigación se procurarán dejar de lado las fáciles clasificaciones binarias o maniqueas, por ello, en los siguientes capítulos se analizarán en profundidad las complejidades de estos sujetos femeninos y sus cuerpos no bellos, a fin de entender cómo funciona lo ominoso en cada uno de estos cuerpos y cómo llegan a constituir modelos alternativos que se vuelven monstruosos porque desafían al modelo canónico que los excluye.

3 Cuerpo femenino mutilado: “La casa de Adela”

En este capítulo se estudiará el cuerpo femenino mutilado representado en el cuento “*La casa de Adela*”, así como los espacios, los personajes y demás estrategias textuales y su relación con las imágenes terroríficas presentes en el relato. Se tomará como punto de partida *la casa* como espacio ominoso y como elemento en el que entran en relación los planos de la realidad y la irrealidad, en los cuales *la casa*, más que un espacio, es un cuerpo habitable y un ente de naturaleza siniestra que se traga a Adela. Más adelante, se profundizará en el estudio del cuerpo femenino mutilado, la construcción de la identidad y la relación con los aspectos que cargan de ominosidad ese cuerpo: la incompletud de ese cuerpo, el aspecto fantasmal de Adela y la aparición de Adela en sueños, es decir, la amenaza de su retorno. Finalmente, se analizará la irrupción de lo ominoso, su funcionamiento e implicaciones sociales, culturales, ideológicas y políticas.

3.1 *La casa como símbolo y su valor en el cuento*

En el cuento “*La casa de Adela*”, *la casa* como signo desde su presencia en el título se presenta como un aspecto determinante para el análisis del relato. No sólo por su relación con el cotexto sino también porque ofrece la posibilidad de indagar en los discursos manifiestos o latentes que se asocian con el relato con el fin de vincularlos con la sociedad y la cultura a la que pertenecen. Más allá de la materialidad de la casa como objeto, la casa “revela una adhesión en cierto modo innata, a la función de habitar” (Bachelard, 2010, p. 34), pues se concibe como nuestro lugar en el mundo. Por lo tanto, “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (Bachelard, 2010, p. 35).

Para Bachelard (2010), el beneficio más precioso de la casa consiste en que alberga el ensueño a la vez que protege a quien sueña al permitirle soñar en paz.

En este sentido:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de una casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna (p. 37).

La casa, más allá de ser concebida como un objeto en el espacio o, más bien, un objeto que es espacio se constituye en un lugar vivenciado por el sujeto tanto en su realidad como en su virtualidad, esto es, con el pensamiento y los sueños: “La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (Bachelard, 2010, p. 37).

En el plano físico, es posible considerar el útero materno como un primer espacio habitado. De esto se desprende que muchas de las primeras estructuras habitables concebidas por el ser humano fueran estructuras que hacían referencia a las paredes uterinas íntimas, oscuras y envolventes y, también, que arquetípicamente en las sociedades patriarcales la casa se asocie a la mujer. Por lo tanto, la feminidad se presenta en su visión tradicional centrada en “la imagen de mujer como madre, persona que da alimento, calor y apoyo emocional” (Etxebarria, 2000, p. 27), y a la que se le asigna el espacio de lo privado, lo íntimo y lo familiar. La concepción del cuerpo femenino como espacio primigenio habitado y habitable es frecuente en distintas culturas, entre ellas, la occidental. La homologación casa-

cuerpo y cuerpo-casa se puede encontrar en un sinfín de metáforas tanto en la vida cotidiana como en la literatura, lo cual se relaciona con el hecho de que tanto tener un cuerpo como instalarse en una casa es equivalente a existir en el mundo, es decir, a ocupar una posición en el mundo.

Bachelard (2010) propone que los espacios son constitutivos del ser. Aquellos espacios donde hemos vivido, sufrido, deseado, son imborrables: “en sus mil alvéolos el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (p. 38). El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes y “para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios” (Bachelard, 2010, p. 40). Por lo tanto, *la casa* como espacio habitado y habitable, así como la homologación del cuerpo femenino con las imágenes que se le asocian en el transcurso del relato, serán una ruta fundamental para el análisis de las implicaciones sociales, culturales e identitarias que surgen de la irrupción de lo ominoso en los cuerpos femeninos y, específicamente, en el cuerpo mutilado de este cuento.

En este cuento, *la casa* es un elemento central por varias razones: en primer lugar, aparece en el título de manera singular, aunque en el relato se hace referencia a dos casas *de Adela*, una de ellas es la que habita con sus padres y la otra es en la que queda atrapada al final de la historia. Si bien ambas casas se presentan como un espacio en el que se sitúan los cuerpos y suceden los eventos, es *la casa* abandonada la que se presenta como objeto de leyendas o temores y, posteriormente, como sujeto. Esto último sucede cuando a esta *casa abandonada* se le atribuyen eventos sobrenaturales e, incluso, acciones humanas.

Otro aspecto sustancial para el análisis es la relación entre *la casa* y el tiempo, es decir, *la casa* en pasado y presente. Ambas casas pertenecen al pasado, que es evocado por el recuerdo de Clara, la narradora, testigo de la desaparición de Adela. Por otra parte, en el presente, solo parece haber sobrevivido *la casa* que se tragó a Adela, cada vez más arruinada e intervenida por los habitantes locales, llena de frases escritas en su piso y sus paredes que hacen referencia al evento trágico y sobrenatural de la desaparición de Adela y que, de alguna manera, “sostiene la infancia inmóvil ‘en sus brazos’” (Bachelard, 2010, p. 38).

Finalmente, también es importante considerar que ambas casas son propiedades que destacan entre las casas de clase baja del barrio pobre en las afueras de Buenos Aires donde están ubicadas. Al tomar en cuenta sus estructuras y su pertenencia a una clase social alta, estas casas de Adela comparten más semejanzas entre sí que con las casas seriadas del barrio de Lanús donde se desarrolla la historia.

3.2 *La casa como doble*

En el principio del relato, Clara, la narradora, cuenta que ella y su hermano Pablo se hicieron amigos de Adela e inmediatamente después procede a detallar cómo es la casa de la familia de Adela: un “enorme chalet inglés insertado en nuestro barrio gris de Lanús, tan diferente que parecía un castillo, y sus habitantes los señores, y nosotros, los siervos en nuestras casas cuadradas de cemento con jardines raquíticos” (Enríquez, 2016, p. 65). Se trata de una casa de grandes dimensiones, con escaleras de madera, ventanas de vidrios de color verde, amarillo

y rojo y pisos alfombrados, además, dotada de los mejores avances tecnológicos de la época. Evidentemente, la casa de una familia de clase alta:

Nos hicimos amigos porque ella tenía los mejores juguetes importados, que le traía su papá de Estados Unidos. Y porque organizaba las mejores fiestas de cumpleaños cada 3 de enero, poco antes de Reyes y poco después de Año Nuevo, al lado de la pileta, con el agua que, bajo el sol de la siesta, parecía plateada, hecha de papel de regalo. Y porque tenía un proyector y usaba las paredes blancas del living para ver películas mientras el resto del barrio todavía tenía televisores blanco y negro (Enríquez, 2016, pp. 65-66).

Todos estos aspectos objetivos colocan a esta primera casa en el plano de lo posible, esto es, se concibe como real y, por lo tanto, forma parte de la realidad. Tanto su estructura como los eventos que suceden en ella son cognoscibles, familiares, verosímiles: juegos, fiestas infantiles, tertulias y películas. No obstante, estos eventos también son accesibles a partir del recuerdo idealizado de la narradora. El único momento en el que Adela se refiere a su casa sucede cuando relata cómo el pasto y la pileta quedaron manchados de sangre en una de sus versiones sobre la ausencia de su brazo, atribuida al ataque de su perro llamado Infierno.

Por otro lado, la casa en la que desaparece Adela tiene dos dimensiones interdependientes: una en el plano de la realidad y otra en el plano de la irrealidad. En el primer plano, *la casa* es una casa abandonada que perteneció a un matrimonio de ancianos a quienes sus hijos no visitaban nunca y que cuando murieron nadie se hizo cargo de ella. La información que se tiene sobre esta casa es muy limitada y ambigua:

Nadie les decía nada de importancia. Pero varios coincidieron en la rareza de las ventanas tapiadas y ese jardín reseco les daba escalofríos, tristeza, a veces miedo, sobre todo miedo de noche. Muchos se acordaban de los viejitos: eran rusos o lituanos, muy amables, muy callados. ¿Y los hijos? Algunos decían que peleaban por la herencia. Otros que no visitaban a sus padres, ni siquiera cuando se enfermaron. Nadie los había visto. Nunca. Los hijos, si existían, eran un misterio (Enríquez, 2016, p. 72).

En este mismo plano de la realidad *la casa* se presenta para Clara y Pablo como un elemento posible pero extraño. Es lo suficientemente inquietante para desatar el interés de los hermanos, en especial el de Pablo, debido al temor transmitido por su madre a quién le daba miedo pensar que en *la casa* pudiera esconderse “alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa” (Enríquez, 2016, p. 69). A la vez, es un aspecto que alimenta el morbo de Pablo por las historias de fantasmas:

Mi hermano quiso saber más, pero mi madre no tenía mucho más que decir. La casa había estado abandonada desde antes de que mis padres llegaran al barrio, antes del nacimiento de Pablo. Ella sabía que, apenas meses antes, se habían muerto los dueños, un matrimonio de viejitos. ¿Se murieron juntos?, quiso saber Pablo. Qué morboso estás, te voy a prohibir las películas. No, se murieron uno detrás del otro. Les pasa a los matrimonios viejitos, cuando uno se muere, el otro se apaga enseguida. Y desde entonces, los hijos están peleando por la sucesión (p. 70).

En el plano de la irrealidad, los detalles “inquietantes” de *la casa*, esto es, las ventanas sin vidrios y tapiadas completamente con ladrillos, el jardín amarillo y reseco, así como los vacíos sobre su historia y sus habitantes, le dan ambigüedad

y la recubren de una particular ominosidad. Estos aspectos hacen que se convierta en una obsesión para Adela y, además, permite tanto a los personajes en la historia como al lector, la posibilidad de acceder al plano de lo irreal, de lo fantástico, de lo horroroso:

Y, al día siguiente, mi hermano le contó a Adela sobre la casa. Ella se entusiasmó: una casa embrujada tan cerca, en el barrio, a dos cuadras apenas, era la pura felicidad. Vamos a verla, dijo ella. Los tres salimos corriendo” (p. 70).

Evidentemente, *la casa* se ha deteriorado por el paso del tiempo y el abandono, sin embargo, los “detalles inquietantes” construyen una casa Otra, una casa terrorífica:

Entré. Cruzar el portón oxidado fue horrible. No lo recuerdo así por lo que pasó después: estoy segura de lo que pasó entonces, en ese preciso momento. Hacía frío en ese jardín. Y el pasto parecía quemado, Arrasado. Era amarillo y corto: ni un yuyo verde. Ni una planta (p.71).

Desde el primer contacto de Clara, Pablo y Adela con *la casa*, perciben a *la casa* como extraña y la experiencia de entrar en ella es espeluznante. Se aprecia una sequía infernal en el jardín, pero, al mismo tiempo, es invierno. Sobre todo, *la casa* manifiesta un comportamiento impropio de un inmueble, “la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. Vibraba” (Enríquez, 2016, pp. 71-72). Desde este momento, *la casa* se convierte en una obsesión para Adela y Pablo. Solamente hablan de ella y empiezan una pesquisa con las personas del barrio sobre los pormenores de esta y se dedican a observar el comportamiento de *la casa* minuciosamente:

Se sentaban en el caminito de baldosas amarillas y rosas que partían el jardín seco. El portón de hierro oxidado estaba siempre abierto, les daba la bienvenida. Yo los acompañaba, pero me quedaba afuera, en la vereda. Ellos miraban la puerta, como si creyeran que podían abrirla con la mente. Pasaban ahí horas sentados, en silencio. La gente que pasaba por la vereda, los vecinos, no les prestaban atención. No les parecía raro o quizá no los veían. Yo no me atrevía a contarle nada a mi madre (Enríquez, 2016, p. 73).

La atracción que Adela y Pablo sienten por *la casa* crece al punto de que ejerce sobre ambos un efecto hipnótico. Pasan horas frente al portón escuchando las historias que ella les cuenta. Las películas de terror que solían ver son sustituidas por las historias de *la casa*:

Sobre la viejita, que tenía ojos sin pupilas pero no estaba ciega.

Sobre el viejito, que quemaba libros de medicina junto al gallinero vacío, en el fondo.

Sobre el fondo, igual de seco y muerto que el jardín, lleno de pequeños agujeros como madrigueras de ratas.

Sobre una canilla que no dejaba de gotear porque lo que vivía en la casa necesitaba agua (p. 73).

Una vez que Clara, Pablo y Adela entran a *la casa* la última noche del verano, *la casa*, en una primera impresión, “no parecía rara por dentro” (p. 75). Sin embargo, no calza del todo con la apariencia externa de una casa en ruinas y deshabitada. También la percepción de su tamaño cambia, es más grande de lo que parecía desde afuera y consta de distintos aposentos entre los que destacan un pequeño hall con una mesita con un teléfono negro, el *living* amueblado con sillones color

mostaza, sucios, agrisados por el polvo, en contraste con varios estantes de vidrio apilados a la pared, muy limpios y llenos de adornos. La narradora dice: “recuerdo que nuestros alientos, juntos empañaron los estantes más bajos, los que alcanzábamos: llegaban hasta el techo” (Enríquez, 2016, p. 76).

La noche del incidente de la desaparición de Adela, Clara y Pablo la encuentran frente al portón de *la casa* esperándolos en el jardín muerto. Es la misma Adela quien les abre la puerta y les invita a entrar, "(n)os señaló la puerta y yo gemí de miedo. Estaba entreabierta, apenas una rendija" (p. 75). En este recorrido Adela está distinta, sus acciones al parecer responden a alguien o algo dentro de *la casa* que se comunica con ella. En cuanto a *la casa*, "se sentía más grande de lo que parecía desde afuera "(y) zumbaba, como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes" (p. 75). En este recorrido *la casa* está iluminada:

Recuerdo que caminamos de la mano bajo esa luminosidad que parecía eléctrica, aunque en el techo, donde debería haber lámparas, solo había cables viejos, asomando de los huecos como ramas secas. Parecía la luz del sol. Afuera era de noche y amenazaba tormenta, una poderosa lluvia de verano. Ahí adentro hacía frío y olía a desinfectante y la luz era como de hospital (p. 75).

Durante el recorrido, Adela parece cada vez más perdida, camina entre una habitación y otra atravesando puertas que se abren y se cierran, mientras *la casa* zumba cada vez con más fuerza. Después de un grito de Adela, *la casa* deja a los niños en la oscuridad absoluta, pero con la linterna Pablo ilumina para encontrarla. Encuentran algunos objetos sin sentido aparente, un libro de medicina abierto en el suelo con hojas brillantes, un espejo que cuelga en el techo, una pila de ropa blanca.

Adela desaparece de la vista de Clara y Pablo en la misteriosa habitación, cuyas dimensiones se amplían, al punto de que parece no tener paredes ni límites: “No se la escuchaba en la oscuridad. Dónde podía estar, en esa habitación eterna” (Enríquez, 2016, p. 77).

En medio de la oscuridad Pablo y Clara escuchan a Adela y la ven en la misma habitación. De alguna manera, *la casa* es quien ha jugado a las escondidas con los niños. Sin embargo, Adela continúa en trance y abre la puerta de una de las habitaciones y desaparece:

Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave” (p. 77).

Esta fue la última ocasión en la que Adela fue vista antes de ser ingerida por *la casa*:

Sé lo que Pablo pensó: buscar las herramientas que había dejado afuera, en la mochila, para abrir la puerta que se había llevado a Adela. Yo no quería sacarla: solamente quería salir, y lo seguí, corriendo. Afuera llovía y las herramientas estaban desparramadas sobre el pasto seco del jardín; mojadas, brillaban en la noche. Alguien las había sacado de la mochila. Cuando nos quedamos quietos un minuto, asustados, sorprendidos, alguien cerró la puerta desde adentro (Enríquez, 2016, p. 77).

Una vez que la puerta principal se cierra, *la casa* deja de zumbar. Para Pablo fue imposible abrir la puerta de *la casa* para regresar a buscar a Adela. Finalmente, la policía y los padres de los niños les interroga sobre lo sucedido dentro de *la casa*,

pero lo narrado sobre la desaparición de Adela, la descripción de *la casa* y los hechos ocurridos en su interior parecen no tener coherencia alguna con la casa abandonada que los adultos perciben en el plano de la realidad. Clara y Pablo insisten en que Adela abrió una puerta de la casa, entró a una habitación y desapareció, pero “(l)os policías decían que no quedaba una sola puerta dentro de la casa (...) ni nada que pudiera ser considerado una habitación” (Enríquez, 2016, p. 78). Ambos planos de *la casa*, el real y el irreal chocan para crear una disonancia cuyo valor consiste en que permite acceder a lo inexplicable, lo inhóspito, lo ominoso y reconfigura *la casa* en una triada de aparente “sin sentido”: casa, cáscara, máscara:

La casa es una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas.

Recuerdo que los escuché decir “máscara”, no “cáscara”. La casa es una máscara, escuché (p. 78).

Esta triada es introducida por un juego de palabras en el que la palabra **cáscara** se compone a partir de la condensación de la otras dos: **cas-a**, más-**cara**. Son los policías quienes determinan que *la casa* no es más que las paredes y que adentro no existen ni habitaciones ni divisiones de ningún tipo, lo que invalida las declaraciones de los niños que insisten en que Adela entró en una habitación y cerró la puerta. La voz narrativa que corresponde a Clara adulta asegura haber escuchado que dijeron *la casa* es una “máscara”. *La casa* es entonces una cáscara que enmascara algo:

“El tema de la *máscara* es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las

sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos” (Bajtín, 1999, pp. 41-42).

Entre otras funciones de la máscara, más ligadas a la representación teatral, Patrice Pavis (2002) plantea que la máscara es usada en función de diversas consideraciones, “sobre todo para observar a los demás ‘a escondidas’ de miradas ajenas” (p. 281). Al usar la máscara se renuncia al rostro y, por lo tanto, de manera voluntaria, a la expresión psicológica, es decir, “el cuerpo traduce la interioridad del personaje de una manera extremadamente amplificadora” (p. 282). La máscara desrealiza al personaje, deforma adrede la fisonomía humana, dibuja una caricatura y, al mismo tiempo, es una liberación de la identidad: “La fiesta de máscaras libera las identidades y los tabúes de clase o de género” (Pavis, 2002, p. 282). La conformación de la identidad es parte de un proceso de representación performativa determinada por una serie de esfuerzos culturales de constitución, en el que el juego del enmascaramiento es parte de un complejo proceso de generación de identidad:

La máscara es imagen, pues alude, en primera o última instancia, a un rostro que se ha retirado y del que ha mantenido su molde. Su conformidad a lo real no importa mucho: no necesita parecerse para ser, pero espera para convertirse en lo que es que un rostro lleno, de la misma manera que un

vestido no encuentra significación más que si está ocupado por un cuerpo y al igual que lo imaginario supone la existencia de las cosas para afirmar su verdad (Abirached, 1994, p. 24).

En el cuento “La casa de Adela”, *la casa* enmascara y oculta una identidad “otra”, la que está ligada a aquello que la ocupa, a aquello que la habita: “la casa no me dejaba hablar. La casa no quería que los salvara” (Enríquez, 2016, p. 73). En el cuento, alrededor de *la casa* están las imágenes que se asocian a funciones corporales, por ejemplo, “una canilla que no dejaba de gotear porque lo que vivía en la casa necesitaba agua” (Enríquez, 2016, p. 73), partes de cuerpos humanos, entre ellos uñas y dientes, “(m)uelas con plomo negro en el centro, como las de mi papá, que las tenía arregladas; incisivos, como los que me molestaban cuando empecé a usar aparatos” (p. 76). También, compuestos corporales como la referencia a la sangre alrededor de la puerta de la entrada, así como su comportamiento que la hace parecer un organismo “vivo” y, como ya se señaló más arriba, la presencia de zumbidos de bichos en ella (Enríquez, 2016, p. 75). Esta casa “otra”, es una casa que se aleja de lo conocido y lo cognoscible, y se transforma en inhóspita, extraña, amenazante, que es capaz de devorar e ingerir con sus dientes o desgarrar a su presa con sus uñas como garras.

Una vez que la puerta de *la casa* se cierra, Adela desaparece dentro de ella como si ésta la hubiera devorado. Para los adultos, los padres de Clara y Pablo, los padres de Adela y los policías, *la casa* no es más que la casa abandonada cuyas paredes es lo único que queda de una propiedad en ruinas. No reconocen rastros de dientes, uñas, o muebles y, para estos personajes, ni siquiera existen divisiones

internas en el edificio. El relato de la desaparición de Adela contado por Clara y Pablo es, para los adultos, totalmente inverosímil:

Nosotros mentíamos. O habíamos visto algo tan feroz que estábamos shokeados. Ellos no creían siquiera que habíamos entrado en la casa. Mi madre no nos creyó nunca. Ni siquiera cuando la policía rastrelló el barrio entero, allanando cada casa. El caso estuvo en televisión: nos dejaban ver los noticieros. Nos dejaban leer las revistas que hablaban de la desaparición. La madre de Adela nos visitó varias veces y siempre decía: 'A ver si me dicen la verdad, chicos, a ver si se acuerdan...' (Enríquez, 2016, p. 78).

Como buena máscara, *la casa*, oculta para los ojos de los adultos lo que sucedió adentro y también oculta a Adela, a quién después de ese evento jamás se le volvió a ver. De forma siniestra, Adela queda contenida dentro de *la casa*, "Adela se adelantaba, entusiasmada, sin miedo" (p. 75), porque, de forma voluntaria, se adentra cada vez más en las habitaciones y es ella quien cierra la puerta para que Pablo y Clara no pasen. Adela es presentada, entonces, como conectada con *la casa* y, aparentemente, está convencida de que esta es su casa ahora. Desde la máscara que es *la casa*, Adela observa el afuera como habitante permanente de la casa siniestra.

En el presente, Clara es la única sobreviviente de los tres niños y es la única testigo de lo sucedido. Continúa vinculada a *la casa* mediante el traumático recuerdo de su infancia. Visita frecuentemente *la casa* en intentos frustrados de comprender lo sucedido con Adela:

Desde que Pablo se mató vuelvo a la casa. Entro en el jardín, que sigue quemado y amarillo. Miro por las ventanas, abiertas como ojos negros: la

policía derrumbó los ladrillos que las tapiaban hace quince años y así quedaron, abiertas. Adentro de la casa, cuando el sol la ilumina, se ven vigas y el techo agujereado y basura. Los chicos del barrio saben lo que pasó ahí adentro. En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela (Enríquez, 2016, p. 79).

El imaginario urbano ha dejado fijado en el tiempo el evento misterioso, el cual persiste como leyenda urbana. A través de lo escrito en el piso y en las paredes se ha legitimado que la casa le pertenece a Adela: “Acá vive Adela, ¡cuidado!, dice. Imagino que la escribió un chico del barrio, en chiste o desafío. Pero yo sé que tiene razón. Qué esta es su casa” (Enríquez, 2016, p. 80). De esta forma, el sentido de realidad e irrealidad en torno a la casa de Adela ha cambiado, debido a que Adela se ha mudado. La casa real no es más el chalet inglés que parecía un castillo desde cuyas ventanas coloridas se podía observar el barrio modesto de Lanús. Ahora es la casa abandonada la única que puede albergar a Adela. Este último punto se retomará con más detalle adelante.

3.3 El espacio (in)habitable del propio cuerpo

La primera vez que se hace referencia directa al cuerpo de Adela en el relato es para evidenciar que es un cuerpo diferente y esa diferencia radica en el hecho de su incompletud. No obstante, ese rasgo distintivo es lo que permite que Clara y Pablo se acerquen a ella y establezcan una amistad con la niña: “Pero sobre todo nos hicimos amigos de ella, mi hermano y yo, porque Adela tenía un solo brazo. O a lo mejor sería más preciso decir que le faltaba un solo brazo. El izquierdo” (Enríquez, 2016, p. 66). En esta cita textual extraída del relato, se puede notar que

en la descripción del cuerpo de Adela la narradora se corrige para evidenciar que se trata de un cuerpo femenino que hace equilibrio sobre la imprecisión de dos posibilidades: *ser un cuerpo completo que tiene solo un brazo o ser un cuerpo incompleto por la ausencia de su brazo izquierdo*. Cualquiera de las dos definiciones, hacen de este cuerpo femenino un cuerpo extraño, fuera de la norma y por consecuencia ambivalente.

Esta ambivalencia se refuerza al tratarse de un cuerpo femenino de una niña de unos ocho años de edad, etapa que inicia la pubertad y corresponde a la etapa que Papalia, Wendkos Olds y Duskin Feldman (2009) denominan como la tercera infancia, en la que ocurren una serie de cambios físicos que repercuten en la imagen corporal autopercebida y que se relacionan con la composición del cuerpo: el tamaño, el peso, el cambio de dientes de leche a dientes permanentes, así como el desarrollo inicial de los órganos sexuales y el sistema reproductor.

Además de estos cambios visibles y muy evidentes, se suman otros en el desarrollo cognitivo asociados a una “mejor comprensión de conceptos espaciales y de causalidad, categorización, razonamiento inductivo y deductivo, conservación y número (Papalia, Wendkos Olds y Duskin Feldman, 2009, p. 385), que permiten desarrollar a las niñas y los niños un juicio moral más sutil que en la primera infancia y comprender las intenciones detrás de ciertos comportamientos. También en esta etapa ocurren cambios significativos en el desarrollo psicosocial, “(e)l desarrollo cognitivo que ocurre durante la tercera infancia permite que los niños desarrollen conceptos más complejos acerca de sí mismos y que crezcan en cuanto a comprensión y control emocional” (p. 423).

Es en esta etapa que tanto niñas como niños experimentan el desarrollo del autoconcepto, los juicios acerca del Yo se vuelven más realistas y “(p)ueden comparar su *Yo real* con su *Yo ideal* y pueden juzgar qué tanto alcanza las normas sociales en comparación con los demás” (Papalia, Wendkos Olds y Duskin Feldman, 2009, p. 423), lo cual contribuye al desarrollo de la autoestima. En esta etapa, niñas y niños necesitan aprender las habilidades o características que son valoradas en su entorno sociocultural para lo cual el contacto con sus pares es determinante debido a que comienzan a socializar fuera del entorno familiar. Las niñas y los niños se benefician de esta interacción debido a que les permite desarrollar “habilidades necesarias para la sociabilidad e intimidad y adquieren un sentido de pertenencia” (Papalia, Wendkos Olds y Duskin Feldman, 2009, p. 437).

Es a partir de la relación entre pares que aprenden la interacción en sociedad, es decir, “cómo adaptar sus deseos y necesidades a los de los otros, cuándo ceder y cuándo mantenerse firmes” (p. 437). Sin embargo, en esta relación con los pares también puede reforzarse el prejuicio que se manifiesta con actitudes desfavorables hacia lo “desconocido” o a todo aquello que no se acerque a las normas socioculturales aceptadas. Otro aspecto significativo de la relación entre pares en la tercera infancia consiste en que niñas y niños participan en diferentes tipos de actividades como el juego de roles determinado por las diferencias de género.

Papalia, Wendkos Olds y Duskin Feldman (2009), plantean que algunos estudios sociométricos significativos han logrado identificar al menos cinco grupos de estatus entre pares según la popularidad:

1. *Populares*: quienes reciben muchas nominaciones positivas.
2. *Rechazados*: quienes reciben muchas nominaciones negativas.

3. *Ignorados*: quienes reciben pocas nominaciones de cualquier tipo.
4. *Polémicos*: quienes reciben muchas nominaciones positivas y negativas.
5. *Promedio*: quienes no reciben un número inusual de nominaciones de cualquier tipo (p. 438).

La popularidad se convierte en un aspecto significativo en la autoestima, el desarrollo del Yo y, por lo tanto, en los procesos de construcción de la identidad. Respecto a este tema y su relación con el cuerpo, Judith Butler (1998) plantea que:

El cuerpo no es pues una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica: el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado y lo lleva de modo fundamentalmente dramático. Por dramático sólo quiero decir que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. No se es simplemente un cuerpo, sino que, en un sentido absolutamente clave, el propio cuerpo es un cuerpo que se hace y, por supuesto, cada cual hace su cuerpo de manera diversa a la de sus contemporáneos y también, a la de sus antecesores y sucesores corporeizados (p. 299).

Por lo tanto, para Butler (1998) es un cuerpo que “se hace”, es decir, una materialidad intencionalmente organizada, una encarnación de posibilidades que están condicionadas y circunscritas por la convención histórica que, además, participa activamente de su reproducción a través de dramatizaciones que materializan diversos estilos corporales que “no son otra cosa que esas ficciones culturales reguladas a fuerza de castigos y alternativamente corporeizadas y disfrazadas bajo coacción” (p. 301).

3.4 *La incompletud de la identidad*

Para una mejor comprensión del cuerpo mutilado en el cuento “La casa de Adela” se puede abordar desde tres perspectivas que construyen un discurso particular sobre este cuerpo femenino. La primera tiene que ver con lo que dicen los adultos sobre el cuerpo de Adela. En este grupo están los padres de Adela y la madre de Clara y Pablo. La segunda corresponde al discurso que Adela construye sobre su propio cuerpo. Una tercera perspectiva tiene que ver con lo que los pares dicen sobre este cuerpo.

La primera de las perspectivas es la que aporta la versión oficial sobre el cuerpo de Adela. Según el cuento, “(l)os padres de Adela decían que había nacido así, que era un defecto congénito” (Enríquez, 2016, p. 66). La falta del brazo en el cuerpo de Adela se atribuye a algún tipo de “malformación” posiblemente consecuencia de algún problema que surgió en el embarazo. En el relato es evidente que los padres de Adela han tratado de compensar esta falta a partir de complacer a Adela en todas sus necesidades y gustos como, por ejemplo, tener a su disposición los mejores juguetes, organizarle las mejores fiestas de cumpleaños o vivir en una hermosa casa con pileta, es decir, todo lo que su condición económica de familia de clase alta les facilita.

Esta versión oficial es la que define, en primera instancia, el plano de la realidad de este cuerpo femenino y es la que construye el cuerpo real de Adela: una niña que nació sin su brazo izquierdo. A la vez, es la que legitima y justifica la existencia de este cuerpo que es no canónico, fuera de la norma e incompleto. También, proporciona un marco referencial para que sea asimilado y aceptado por

los “otros”, como en el caso de la madre de Clara y Pablo. Este personaje maximiza las características de Adela que ella considera positivas como su carácter, sus padres y su crianza: “Nuestra madre decía que Adela tenía un carácter único, era valiente y fuerte, un ejemplo, una dulzura, qué bien la criaron, qué buenos padres, insistía” (Enríquez, 2016, p. 66). Pero, al mismo tiempo, invisibiliza la ausencia del brazo como rasgo evidente e ineludible en el cuerpo de Adela y que lo hace un cuerpo diferente.

Sin embargo, las causas y las circunstancias asociadas al embarazo de la madre de Adela sobre lo que provocó este defecto congénito en la niña no son precisadas en ningún momento y quedan señaladas con la frase “así nació”. Esto deja grandes vacíos que permiten y alimentan las versiones que Adela construye sobre su propio cuerpo. Las versiones que Adela ha elaborado sobre la ausencia de su brazo apuntan a contradecir la versión oficial y reelaboran lo que implica psíquicamente la falta de su brazo y, al mismo tiempo, el estigma del cuerpo incompleto:

Pero Adela decía que sus padres mentían. Sobre el brazo. No nació así, contaba. Y qué pasó, le preguntábamos. Y entonces ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho. A veces contaba que la había atacado un perro, un dóberman negro llamado Infierno. El perro se había vuelto loco, les suele pasar a los dóberman, una raza que, según Adela, tenía un cráneo demasiado chico para el tamaño del cerebro; por eso les dolía siempre la cabeza y se enloquecían de dolor, se les trastornaba el cerebro apretado contra los huesos (Enríquez, 2016, p. 66).

Las versiones de Adela están llenas de eventos violentos e imágenes terroríficas: ataques, mutilaciones, sangre, gritos, dolor, armas de fuego, en fin, construcciones ficcionales similares a las que ve en las películas de terror y que alimentan su imaginario infantil:

Decía que la había atacado cuando ella tenía dos años. Se acordaba: el dolor, los gruñidos, el ruido de las mandíbulas masticando, la sangre manchando el pasto, mezclada con el agua de la pileta. Su padre lo había matado de un tiro; excelente puntería, porque el perro, cuando recibió el disparo todavía cargaba con Adela bebé entre los dientes” (Enríquez, 2016, p. 66-67).

Todas estas elaboraciones discursivas que Adela asigna a su cuerpo sin brazo pertenecen al plano de la irrealidad en términos de que es un cuerpo elaborado a partir del recurso de la ficción y en oposición a la versión oficial que se asume como real presentada por el discurso adultocéntrico. Pero, también, en respuesta a la interacción con otros discursos como las construcciones que sus pares hacen sobre este, es decir, la tercera de las perspectivas.

El discurso sobre el cuerpo de Adela que construye el grupo de pares se puede apreciar desde dos puntos de vista: la relación de amistad que han establecido Clara y Pablo con Adela, y el de los otros niños del colegio. Son dos las justificaciones que da la narradora sobre el inicio de esta amistad. La primera se basa en el interés de los niños en acceder al estilo de vida y los privilegios con los que Adela cuenta, como lo podemos apreciar en las siguientes citas: “Nos hicimos amigos porque ella era una princesa de suburbio, mimada en su enorme chalet inglés insertado en nuestro barrio gris de Lanús (...) Nos hicimos amigos porque ella tenía los mejores juguetes importados, que le traía su papá de Estados Unidos” (Enríquez, 2016, p.

65). Además, porque tenía un proyector para ver películas en el *living* de la casa cuando el resto de los niños del barrio todavía tenían televisor en blanco y negro, es decir, la amistad de Clara y Pablo con Adela les ofrece un beneficio secundario que consiste en subir de estatus frente a sus otros grupos de pares. No obstante, la narradora aclara que la razón más importante para esa amistad consistió en la ausencia del brazo de Adela: “Pero, sobre todo, nos hicimos amigos de ella, mi hermano y yo, porque tenía un solo brazo” (Enríquez, 2016, p. 66). Clara y Pablo no manifiestan ningún tipo de hostilidad ni repulsión ante el cuerpo sin brazo de Adela, sin embargo, la narradora sí se refiere a otras características de Adela que les causaban incomodidad y rechazo y que se abordarán más adelante.

Contrario a Clara y Pablo, otros niños del colegio sí tienen actitudes de rechazo hacia Adela muy evidentes en las que se manifiestan su temor y dificultad de asimilar el cuerpo “defectuoso”, incompleto, distinto, de la niña, “(m)uchos otros chicos le tenían miedo, o asco” (Enríquez, 2016, p. 66). Estas reacciones que podrían considerarse defensivas del Yo crecen generando conductas ofensivas y agresivas hacia Adela, como el uso de sobrenombres, burlas y amenazas. En el cuento se narra: “Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina” (p. 66). Con estas acciones terminan de construir alrededor de este cuerpo femenino un discurso que estigmatiza y lo expulsa a la abyección. Esto, se puede afirmar, sucede por tratarse de un cuerpo femenino incomprensible, inexplicable y amenazante que altera la noción de cuerpo canónico femenino precisamente por ser un cuerpo incompleto, en falta, el cual desestabiliza las reglas

y normas que determinan las nociones de cuerpo femenino sobre las que debe construirse la identidad según el sistema y el orden patriarcal.

Las tres perspectivas descritas son tres construcciones discursivas sobre el cuerpo femenino de Adela. De estas, el cuerpo real, que consiste en la versión oficial y el cuerpo abyecto, que corresponde a la construcción discursiva que el grupo de pares hace sobre éste como un cuerpo monstruoso, defectuoso, amenazante, son dos discursos que ejercen sobre Adela dos fuerzas que se oponen entre sí y que ejercen la presión de una violencia sistémica sobre su identidad. La construcción del cuerpo monstruoso que elabora el grupo de pares se impone y expulsa ese cuerpo hacia la abyección. Sin embargo, la construcción del cuerpo real es insuficiente para proteger a Adela de la presión que este discurso ejerce sobre ella porque se trata de un discurso esencialista, es decir, se sustenta en que ha “nacido así”. Por lo tanto, no existe posibilidad de transformación y colabora aumentando la violencia que Adela recibe por tener un cuerpo fuera del canon. En este sentido, el mensaje que Adela recibe es: “soy un monstruo porque así nací”.

La construcción discursiva que Adela ha hecho sobre su propio cuerpo, este cuerpo irreal que ha sido recubierto por recursos ficcionales, construye de manera precaria un cuerpo en resistencia que intenta defenderse de las dos fuerzas discursivas anteriormente descritas como un intento de supervivencia del yo. Consiste en un mecanismo de defensa con el que puede enfrentar de manera insuficiente los embistes de la exclusión sistemática y violenta que recibe por no tener un cuerpo que se ajuste al canon, como se puede observar en la siguiente cita: “Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil,

hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas” (Enríquez, 2016, p. 66). Las conductas de Adela en reacción a las agresiones de los niños son de una violencia proporcional a la que ella recibe por su aspecto.

Sin embargo, en el relato no existe ninguna referencia a que los padres de Adela intervengan de ninguna manera en estas situaciones que enfrenta la niña con su grupo de pares. Esto evidencia que existe una normalización de la violencia encubierta en los “juegos infantiles” y una minimización de los eventos de agresión: “A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón” (Enríquez, 2016, p. 66). Esta situación deja a Adela en total indefensión y la impulsa hacia la aceptación de una monstruosidad que construye el discurso de los otros. La violencia de su entorno la convierte en un monstruo y la terminará expulsando cada vez más hacia la abyección.

Es importante señalar que la relación más cercana de Adela es Pablo. Con este, ha estrechado una amistad gracias a la afinidad que ambos comparten con respecto a las historias de terror. Esta amistad es aceptada por los adultos, pero genera rechazo por el grupo de pares, quienes censuran la atracción incipiente, propia de la pubertad, que ven crecer en Pablo por Adela: “En el colegio, se hablaba de que Pablo y Adela eran novios y los chicos se metían los dedos en la boca, hasta la garganta, haciendo gesto de vómito” (Enríquez, 2016, p. 74). Esta censura se debe a que existe una transgresión que se bifurca en dos direcciones: Pablo siente atracción por Adela quien no posee un cuerpo que responda al canon de belleza occidental, ya que para el grupo de pares Adela ocupa la categoría de fenómeno antinatural o extraordinario: “Tu hermano sale con la monstrea, se reían” (p. 74),

mientras que, por otro lado, la transgresión de ambos consiste en exhibir su relación en vez de ocultarla: “A Pablo y Adela no les molestaba” (p. 74).

Sin embargo, ni Pablo ni Adela son inmunes a esta censura de sus pares y pensar la relación de Adela y Pablo desde una perspectiva que la romantiza sería una aproximación reduccionista que impediría observar que Adela y Pablo, más allá de sus gustos, comparten una similitud menos evidente pero no menos importante: a Adela le falta un brazo y a Pablo su apéndice. Si nos alejamos por un momento de lo concreto que son los cuerpos y echamos un vistazo a los discursos que subyacen en la construcción de estos cuerpos y su relación con la construcción identitaria, se puede percibir que la analogía entre ellos consiste en la *falta*: ambos cuerpos son cuerpos en *falta*. La diferencia entre Pablo y Adela radica en que la *falta* de Adela es un rasgo evidente, es decir, visible para los otros, y por el cual debe ser sometida, violentada, marginada, mientras que en Pablo se trata de una pequeña cicatriz que está oculta y, para poder verla, él tiene que mostrarla y por la cual no recibe con la misma fuerza la violencia del sistema. La falta de Pablo es apenas un rasgo disimulable que no lo expulsa de lo humano, mientras que *la falta* en Adela la convierte en “monstrua”.

La relación entre Pablo y Adela manifiesta una evolución particular que se puede comprender en tres etapas:

- La primera, en la que también está involucrada Clara, se trata de una relación de interés motivada por los privilegios de Adela asociados a su clase social.
- La segunda, el apego entre Pablo y Adela que inicia por sus intereses en común por las historias de terror y que se perfila como una

atracción entre los niños propia de los procesos de la pubertad, en la que ambos comparten tiempo juntos viendo películas de terror. En esta etapa, Clara es marginada del trío que conformaban porque ella tiene la prohibición de ver ese tipo de películas.

- La tercera, que inicia con la aventura de entrar a la casa abandonada hasta la desaparición de Adela.

Tanto en la primera como en la segunda etapa la participación de los otros niños se vuelve un evento muy presente en tanto Pablo y Adela sufren distintos eventos de acoso que se manifiestan con burlas, insultos y amenazas.

Adela y Pablo sufren violencia sistémica por parte de sus pares y esto impacta la construcción de la identidad de ambos mediante la incorporación de actitudes, ideas y creencias sobre sus cuerpos y los cuerpos de los otros. Esto sucede de forma diferenciada según su identidad de género y sucede en conjunto con la introyección de conductas agresivas. En el caso de Adela, desde su identidad de género femenina, estas conductas aparecen en defensa del Yo de dos maneras. En primera instancia, como respuesta a las reacciones de aversión que algunos niños manifiestan hacia ella, como en el evento de acercar el “muñón” a quienes la rechazan el cual fue referido más arriba (Enríquez, 2016, p. 66). En segunda instancia, en la construcción de un discurso ficcional que le permite apenas tolerar e incluso denunciar, desde la fantasía infantil, la hostilidad que el mundo real ejerce sobre ella por ser diferente:

No recuerdo, es cierto, muchas de las historias: apenas una sobre un perro poseído por el demonio —Adela tenía debilidad por las historias de animales—, otra sobre un hombre que había descuartizado a su mujer y había

ocultado sus miembros en una heladera y esos miembros, por la noche, habían salido a perseguirlo, piernas y brazos y tronco y cabeza rodando y arrastrándose por la casa, hasta que la mano muerta y vengadora mató al asesino apretándole el cuello —Adela tenía debilidad, también, por las historias de miembros mutilados y amputaciones (...)” (Enríquez, 2016, pp. 68-69).

Los relatos que construye Adela que se relacionan con la ausencia de su brazo son la forma de gritar que el orden patriarcal occidental le ha mutilado su identidad y que es un proceso doloroso. Por lo tanto, el cuerpo irreal que construye Adela se torna real, pues desde la autopercepción de la niña, su cuerpo es un cuerpo femenino socialmente mutilado.

En el caso de Pablo también ocurre un proceso en el que se internalizan estas dinámicas de violencia recibidas del mundo exterior. Sin embargo, es distinto porque su *falta* consiste en la atracción que siente por Adela, la cual muestra una feminidad no canónica: “recuerdo a Adela sentada en el sofá, con los ojos quietos y sin su brazo, mientras mi hermano la miraba con adoración” (Enríquez, 2016, p. 68). Pablo recibe las burlas de sus pares (p. 74), sin embargo, se trata de un rechazo indirecto porque no es a Pablo a quien rechazan, sino a Adela. Lo que es repudiable en Pablo es la transgresión de su atracción por Adela, su gusto “retorcido”, pero no Pablo en sí mismo ni su cuerpo, ni su cicatriz imperceptible. Sin embargo, Pablo sí internaliza la normalización de la violencia hacia Adela, lo cual se puede observar en varios momentos del relato donde invalida las versiones de Adela y la acorrala hasta hacerla llorar:

Mi hermano no creía en esta versión.

—A ver, ¿y la cicatriz dónde está?

Ella se molestaba.

—Se curó rebién. No se ve.

—Imposible. Siempre se ven.

—No quedó cicatriz de los dientes, me tuvieron que cortar más arriba de la mordida.

—Obvio. Igual tendría que haber cicatriz. No se borra así nomás.

Y le mostraba su propia cicatriz de apendicitis, en la ingle, como ejemplo.

—A vos porque te operaron médicos de cuarta. Yo estuve en la mejor clínica de Capital.

—Bla bla bla —le decía mi hermano, y la hacía llorar. Era el único que la enfurecía. Y, sin embargo, nunca peleaban del todo. Él disfrutaba de sus mentiras. A ella le gustaba el desafío (Enríquez, 2016, p. 67).

Conforme crece el apego entre Adela y Pablo se presentan otros eventos en los que las dinámicas se van acentuando hasta llegar a forzar a Adela a hacer cosas que no desea, como entrar en la casa abandonada: “A Pablo le costó un poco convencer a Adela de que entrara. Fue extraño. Ahora ella parecía tener miedo: se turnaban. En el momento decisivo, ella parecía entender mejor. Mi hermano le insistía. La agarraba del único brazo y hasta la sacudía” (Enríquez, 2016, p. 74).

3.5 La confrontación con la alteridad como experiencia ominosa

Para poder comprender mejor cómo se manifiesta la experiencia de lo ominoso en el cuerpo femenino mutilado de Adela es importante ahondar en la experiencia de la alteridad en el relato. En los apartados anteriores se ha estudiado esta

alteridad al confrontar la relación realidad/irrealidad desde la imagen de *la casa*, así como desde el cuerpo femenino. También se han analizado los discursos que se han elaborado en torno al cuerpo femenino mutilado y las relaciones con los otros (adultos y grupo de pares). En este apartado, se abordará la alteridad desde la relación entre Clara y Adela, la desaparición de Adela en la casa abandonada y la amenaza de su retorno.

Para abordar el primer tema es imprescindible posicionarnos desde Clara como personaje y como narradora testigo de lo sucedido con Adela. Clara fue la única niña, además de Pablo, con quien Adela parecía tener una relación amistosa cercana antes de su desaparición. La historia del evento trágico de la desaparición de Adela se conoce por Clara adulta quien de niña fue testigo de lo sucedido. Por ella se sabe que Adela desapareció esa trágica noche que entraron a la casa abandonada y que jamás hubo una explicación que pudiera considerarse racional con respecto a los hechos. También por Clara se conoce el trágico desenlace de Pablo: su suicidio en las vías del tren, y es por ella que es posible tener una mirada retrospectiva de lo sucedido.

A pesar de que la madre de Clara y Pablo aprueba la amistad que tienen sus hijos con Adela, y no parece tener ningún tipo de rechazo por la condición de que Adela tenga un solo brazo. Es posible observar que, para ella, algunos comportamientos de Adela son impropios en una niña y que configuran un modelo de feminidad abyecto que Clara no debe seguir, por ejemplo, el interés por las películas de terror que comparte con Pablo. En este sentido, a Pablo se le permite una amistad más cercana con Adela porque muchos de los juegos que comparte

con Adela son permitidos y hasta valorados desde el punto de vista de la masculinidad, como se puede observar en la siguiente cita:

No sé cuál fue la primera película. A mí no me daban permiso para verlas. Mi mamá decía que era demasiado chica. Pero Adela tiene mi misma edad, insistía yo. Problema de sus papás si la dejan: ya te dije que no, decía mi mamá, y era imposible discutir con ella.

—¿Y por qué a Pablo lo dejás?

—Porque es más grande que vos.

—¡Porque es varón! -gritaba mi papá, entrometido, orgulloso.

—¡Los odio! —gritaba yo, y lloraba en mi cama hasta quedarme dormida
(Enríquez, 2016, p. 68).

Las apreciaciones que la madre de Clara tiene sobre Adela son ambivalentes. Por un lado, admira su carácter, su valentía y su fuerza, así como la crianza que le han dado sus padres a la niña, pero, por otro lado, justamente esa educación está en entredicho cuando se trata de comportamientos que no se asocian con una feminidad canónica.

Esta ambivalencia hace que Clara empiece a construir una relación ambigua con Adela. Por un lado, comparten juegos y le gusta escuchar sus historias prohibidas: “Lo que no pudieron controlar fue que mi hermano Pablo y Adela, llenos de compasión, me contaran las películas. Y cuando terminaban de contarme las películas, contaban más historias” (Enríquez, 2016, p. 68). Pero, por otro lado, la percibe como un modelo del que hay que distanciarse porque su madre le proyecta ese temor que es difícil de comprender racionalmente por una niña de ocho años, y que paulatinamente va en aumento:

No puedo olvidarme de esas tardes: cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se llenaba de sombras, que corrían, que saludaban burlonas. Yo las veía cuando Adela se sentaba de espaldas al ventanal, en el living (p. 68).

Antes del evento de la trágica desaparición de Adela, ya Clara advertía en ella características físicas que le causaban aversión: “Eso sí me daba asco, no su brazo, o su falta de brazo. No se lavaba los dientes, creo” (Enríquez, 2016, p. 71), y que posteriormente asociará con el carácter fantasmal de Adela: “además, era muy pálida y la piel traslúcida hacía resaltar ese color enfermizo, como en los rostros de las geishas” (Enríquez, 2016, p. 71). Clara es quien ve con anticipación la transformación de Adela. La percibe así mucho antes del evento trágico de la casa abandonada. La descripción de una piel pálida y en extremo traslúcida hace referencia a una apariencia fantasmal. Esto último anticipa como profecía autocumplidora el final de Adela, esto es, ella como una presencia que habitará la casa abandonada que es el único espacio posible habitable para Adela.

El evento trágico de la desaparición de Adela está cargado de una evidente ominosidad asociada a la incapacidad de explicar racionalmente los eventos sobrenaturales sucedidos y a la ambigüedad entre realidad e irrealidad tanto de la casa como del cuerpo femenino de Adela. Para terminar de comprender más integralmente cómo opera la irrupción de lo ominoso, se debe profundizar en lo que sucede después de que Adela desaparece y en el tiempo posterior al momento en el que se agotaron las búsquedas y los interrogatorios.

En estos últimos, tanto Clara como Pablo no contestaban de forma satisfactoria para la policía ni para los padres de Adela, ya que daban una versión de los hechos inaceptable desde la visión adultocéntrica:

Nos pidieron la descripción del interior de la casa. Contamos. Repetimos. Mi madre me dio un cachetazo cuando hablé de los estantes y de la luz, “¡La casa está llena de escombros, mentirosa!”, me gritó. La madre de Adela lloraba y pedía “por favor, donde está Adela, dónde está Adela”.

En la casa, le dijimos. Abrió una puerta de la casa, entró en una habitación y ahí debe estar todavía (Enríquez, 2016, p. 78).

Tanto Clara como Pablo son sometidos a recordar el evento traumático de distintas maneras: leer las revistas de noticias sobre el caso y ver constantemente las noticias en la televisión sobre los allanamientos. Además, una y otra vez asisten a interrogatorios cuyo resultado siempre es el mismo, la invalidación de su discurso:

Nosotros mentíamos. O habíamos visto algo tan feroz que estábamos shockeados. Ellos no querían creer siquiera que habíamos entrado a la casa. Mi madre no nos creyó nunca. Ni siquiera cuando la policía rastreó el barrio entero, allanando cada casa. El caso estuvo en televisión: nos dejaban ver los noticieros. Nos leer las revistas que hablaban de la desaparición. Nos dejaban. La madre de Adela nos visitó varias veces y siempre decía: “A ver si me dicen la verdad, chicos, a ver si se acuerdan...” (Enríquez, 2016, p. 78).

Esta sobre-exposición de los niños a la búsqueda frustrada de Adela y los reclamos de los adultos y las acusaciones de “mentirosos” que reciben constantemente, provocan que Pablo empiece a sintomatizar la culpa de ser él quien persuadió a Adela de entrar en *la casa*: “Mi hermano también lloraba. Yo la

convencí, yo la hice entrar, decía” (Enríquez, 2016, p. 78). El síntoma, es decir, las pesadillas en las que Adela aparece con la boca ensangrentada y sin uñas ni dientes, no es nada menos que la amenaza del retorno de lo reprimido que termina con la cordura de Pablo y con su propia vida:

Nos mudamos. Mi hermano se volvió loco igual. Se suicidó a los veintidós años. Yo reconocí el cuerpo destrozado. No tuve opción: mis padres estaban de vacaciones en la costa cuando se tiró bajo el tren, bien lejos de nuestra casa, cerca de la estación Beccar (p. 79).

Adela sigue presente en la vida de Clara a pesar de su desaparición, como ella misma lo afirma al inicio del relato: “Todos los días pienso en Adela” (p. 65). En el plano de la vigilia Adela está presente a través del recuerdo y también aparece en los sueños de Clara: “Y si durante el día no aparece su recuerdo —las pecas, los dientes amarillos, el pelo rubio demasiado fino, el muñón en el hombro, las botitas de gamuza—, regresa de noche en sueños” (p. 65). También la casa abandonada es parte de la vida presente de Clara debido a que la visita constantemente: “Desde que Pablo se mató, vuelvo a la casa. Entro en el jardín, que sigue quemado y amarillo. Miro por las ventanas abiertas como ojos negros” (Enríquez, 2016, p. 79). Es como si tratara de comprender lo sucedido, como si tratara de descubrir el misterio que rodea la desaparición de Adela, pero, sobre todo, como si pudiera encontrar algún mensaje cifrado. Sin embargo, no se anima a entrar a *la casa*, solo lee los rituales y las advertencias (Enríquez, 2016, p. 80).

Para Clara, Adela es tanto una advertencia como una alteridad en la que se ve reflejada. Es todo aquello que no debería ser: una feminidad que se aleja del canon, un cuerpo deforme que no esconde su falta, una feminidad que se atreve a

hacer lo que está prohibido, una feminidad no canónica que ha recibido las consecuencias de no ajustarse al modelo ideal de feminidad, ser sepultada en una casa tan monstruosa como ella misma.

La aparición de Adela en los sueños de Clara es la forma en la que amenaza el retorno de lo reprimido. Hay un deseo reprimido en Clara de habitar el cuerpo de Adela, de ser Adela y de desafiar al sistema en términos de no cumplir con el canon de feminidad. Pero realizar ese deseo la expone a la expulsión, como le sucedió a Adela que quedó atrapada en una casa sin puertas, en una casa abandonada, sepultada en el ámbito de lo privado, de lo oculto. Adela es la abyección que amenaza a Clara con su retorno:

No me animo a entrar. Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. Acá vive Adela, ¡cuidado!, dice, imagino que la escribió algún chico del barrio (Enríquez, 2016, p. 80).

El personaje de Clara al entrar en contacto con la alteridad que Adela representa, no solo experimenta la ominosidad sino que esta interpela a quien lee, sobre todo a las lectoras. Clara es capaz de percibir su propia falta, su incompletud, pero se resiste a experimentar su propia abyección. Permanece en el lugar seguro. Observa la abyección de Adela y también ve la fisura del sistema patriarcal que expulsa todo aquello que le es incomprensible. Se siente interpelada a desafiar las normas del sistema patriarcal heteronormativo, sin embargo, no está lista para ese cambio. Por eso siempre ve la casa desde afuera, es una testigo desde la periferia, ya que se le ha advertido sobre las consecuencias de no calzar en el modelo de femineidad hegemónico. Es más fácil ver la monstruosidad de Adela que la monstruosidad del sistema que la sepulta en esa casa abyecta.

En el siguiente capítulo, se estudiará otra experiencia similar en la que la protagonista no se adapta a las normas sociales y culturales (heteronormadas) y lo vive en su cuerpo. Ella también se convierte en víctima de la abyección, sin embargo, a diferencia de Adela, no puede proyectar esa violencia hacia el exterior, sino hacia ella misma. Pero, también, presenta en su final la realidad de que la violencia sistémica siempre va a necesitar un emergente que cumpla con el rol de aquello que se rechaza.

4 Cuerpo femenino autolesivo: “Fin de curso”

En este capítulo se analizarán las conductas autolesivas no suicidas en adolescentes como una manifestación sintomática de la violencia sistémica que se ejerce sobre los cuerpos, en particular los femeninos, lo que permitirá comprender los episodios de autoagresión de Marcela, la protagonista del cuento “Fin de curso”. Más adelante, se estudiarán cada uno de los episodios ominosos en el cuento a partir de las imágenes terroríficas asociadas a las conductas de autoagresión de Marcela en el colegio, los vínculos que se establecen entre Marcela y las otras chicas, así como los eventos sobrenaturales en los que se ve involucrada.

4.1 Autolesiones no suicidas en adolescentes: un síntoma de nuestra época

El concepto de autolesiones no suicidas (ANS) surge en los Estados Unidos en la década de 1970 para describir un número significativo de personas que presentan autolesiones asociadas con una manera de aliviar el dolor emocional. Esta definición se hizo necesaria para establecer una clara separación entre aquellas y las que tenían como propósito el suicidio. Se entiende por autolesión no suicida “la destrucción directa y deliberada de la propia superficie corporal sin intención letal” (Vega et al., 2018, p. 146), y es un término que deja por fuera cualquier tipo de lesión accidental o indirecta, así como autolesiones con fines ornamentales o que son aceptadas socialmente como los tatuajes o los piercings. Este tipo de conductas se ha tipificado en la literatura médica psiquiátrica y psicológica como conductas por medio de las cuales las personas se infligen

intencionadamente lesiones en la superficie corporal que suelen producir sangrado, hematomas o dolor, y que conllevan un daño físico leve o moderado con el propósito de aliviar un sentimiento o estado cognitivo negativo, para resolver una dificultad interpersonal, o para inducir un estado de sentimientos positivos (Mollà et al., 2015, p. 52).

La prevalencia de estas conductas autolesivas se ha asociado históricamente a algún trastorno mental severo. Sin embargo, “la visión actual es diametralmente opuesta, ya que sabemos que la ANS ni es rara ni aparece solo en personas con trastorno mental” (Vega et al., 2018, p. 147). Tampoco son un modo menos letal de intento suicida, sino que “constituyen un mecanismo disfuncional para afrontar y regular estados emocionales negativos y abrumadores” (Galarza, Castañeiras y Fernández, 2018, p. 310).

Distintos estudios psiquiátricos y psicológicos han determinado que este tipo de conductas aparecen con fuerza en la adolescencia y, en muchos casos, persisten en el tiempo, incluso en la edad adulta. Esta persistencia hace que las personas que desarrollan este tipo de comportamientos presenten un importante deterioro funcional que impacta con fuerza las áreas social, interpersonal y emocional. Por lo general, se les atribuye una valoración negativa que trae como consecuencia el rechazo, la marginación social y la estigmatización por parte de las personas que las rodean. Esto sucede, en especial, con el grupo de pares, lo cual afecta el rendimiento académico de la persona.

En las últimas décadas se ha presentado un incremento progresivo en las conductas de autolesiones no suicidas, sobre todo en adolescentes que presentan depresión, trastorno de conducta y trastorno de ansiedad. Entre las más frecuentes

se consideran los cortes en distintas partes del cuerpo, quemaduras, sobreingestas medicamentosas, envenenamientos, golpes y saltos desde alturas riesgosas. Fleta (2017) plantea que, en la mayoría de los casos, estas conductas se producen para liberarse de sentimientos de rabia, ira, tristeza, soledad, rencor y dolor emocional que la persona que se autolesiona no puede expresar de ninguna otra manera (p. 39). Ofrece una clasificación compuesta por seis grupos de motivos para que alguien se autolesione:

- Conseguir la atención de otras personas.
- Castigarse, lo que está asociado a una baja autoestima y sentimientos de culpa. Incluso, es un reflejo en la persona de sentimientos de odio o rechazo hacia sí misma.
- Evadir un malestar emocional, es decir, como una especie de bloqueo de un malestar emocional profundo. Generalmente, el dolor físico tiene prioridad sobre cualquier otra sensación, por lo cual puede representar un mecanismo para controlar las emociones. Como si fuera una válvula para liberar tensión.
- Como conducta parasuicida. Esto debido a que muchas personas suicidas previamente habían presentado conductas autolesivas. Se estima que un 15% de las personas que se autolesionan tienen conductas suicidas.
- Asumir control sobre situaciones que sobrepasan a la persona. Al no lograr controlar las circunstancias o a las personas que las rodean, la alternativa es tener control sobre el propio cuerpo.
- Por sentimientos de vacío crónico, pues el dolor de las autolesiones puede suplir episodios de vacío existencial y les brinda la sensación de estar “vivas” (p. 39).

Frías et al. (2012) proponen que se han determinado cuatro variables asociadas a los factores de riesgo de las conductas autolesivas no suicidas: sociodemográficas, caracteriales, psicopatológicas y psicosociales (pp. 36 y ss.).

En cuanto a las primeras, se señala que existe un aumento gradual desde la adolescencia temprana, entre los 11 y los 13 años, y que solo se observa en mujeres, pues en los hombres estas conductas permanecen estables. Las diferencias de género pueden ser parcialmente explicadas por una mayor presencia de sintomatología depresiva, baja autoestima y *disregulación emocional* en las mujeres, como señalan Frías et al. (2012, p. 36) a partir de distintas investigaciones clínicas y comunitarias. Esta sintomatología es la que se ha logrado identificar con mayor presencia en los rasgos de personalidad implicados en la conducta autolesiva, los cuales caracterizan la segunda variable.

En cuanto a la tercera variable, Frías et al. (2012, p. 37) plantean que las personas adolescentes que se autolesionan presentan una serie de características psicopatológicas en mayor medida que las que no se autolesionan. Entre ellas, consumo de alcohol y drogas, humor depresivo, antecedentes de abuso sexual, psicopatologías alimentarias (se presentan más en mujeres, como la bulimia) y la ideación suicida que se postula como desencadenante de los actos autolesivos.

En cuanto a los factores psicosociales, se destaca en esta población la presencia de conflictos interpersonales tanto en el subsistema familiar como en el escolar. Frías et al (2012) plantean que uno de los factores psicosociales tiene que ver con el modelado o la imitación de la conducta autolesiva. Al respecto, existe un consenso significativo al señalar que la conducta autolesiva se produce en *clusters*

(racimos), es decir, las personas adolescentes que se lesionan suelen tener “otros significativos” u “otras significativas” (familiares o personas con las que tienen algún tipo de relación amistosa o afinidad, o que pertenecen a su grupo de pares) que también lo hacen (p. 38). En este sentido, es importante considerar que:

En cuanto a la relación causal entre adolescentes que se autolesionan, diferentes estudios prospectivos constatan que, si bien la presencia de autolesiones por parte de un amigo predice su ocurrencia de novo en el sujeto sin esta psicopatología (Prinstein, Guerry y Rancourt, 2007), el influjo es realmente bidireccional, especialmente en el caso de las mujeres (Prinstein et al., 2010). En conjunto, los hallazgos obtenidos vienen a indicar que la presencia de amigos con autolesiones (modelado), actúa como factor predisponente y mantenedor de la conducta autolesiva (Frías et al., 2012, p. 39).

Según Frías et al. (2012), numerosos estudios coinciden en que la modalidad más extensamente analizada que predispone a una persona a la conducta autolesiva es el acoso escolar, el cual se puede definir de la siguiente manera:

“(F)enómeno en el cual intervienen múltiples factores asociados con los orígenes, el contexto social y cultural, procedencia familiar, nivel socioeconómico de los sujetos involucrados y de la institución escolar que los alberga (...) se caracteriza por una serie de conductas o comportamientos de carácter repetitivo, sistemático que tiene la intencionalidad de causar daño o perjudicar a alguien que habitualmente es considerado más vulnerable” (Castillo-Pulido, 2011, pp. 416-418).

Por supuesto, no solamente más vulnerable, sino también diferente. Esta diferencia coloca a la persona en una desventaja frente a las demás, según el contexto sociocultural en el que se desenvuelva.

Según Cano-Echeverri (2018), los tipos más usuales de acoso escolar están relacionados con agresiones físicas, es decir, aquellas acciones que utilizan la fuerza corporal o mecánica y que buscan “intimidar o ejercer superioridad mediante la generación de dolor, incomodidad o privación” (p. 61). Son acciones como agresiones verbales, que nacen del “uso de la palabra para ofender, humillar, estigmatizar, discriminar o generar burla” (Cano-Echeverri, 2018 p. 61), acoso escolar social, el cual “incluye estrategias para difamar, ridiculizar, inducir a la discriminación o al desprecio, aislar o excluir a la víctima de grupos de interacción escolar, actividades recreativas o deportivas y eventos sociales” (p. 61), y acoso escolar psicológico que pretende, por diversas modalidades de humillación a la víctima, hacerla sentir inferior, disminuirla y “fomentar su sensación de temor, desamparo e inseguridad (p. 62).

En opinión de Castillo-Pullido (2012), un aspecto fundamental para comprender el fenómeno del acoso escolar son los actores participantes. En primer lugar, se encuentran las *víctimas de acoso*, es decir, quienes reciben el hostigamiento de manera directa o indirecta. La mayoría de estas personas presentan personalidades ansiosas, inseguras, sensibles y retraídas. Además, poseen baja autoestima y tienen una autoimagen negativa.

En segundo lugar, las personas *agresoras o acosadoras*, es decir, quienes sienten la necesidad de dominar y controlar a las demás, utilizando diversas estrategias como burlas, apodos, insultos y habladurías que generan exclusión e

intimidación, lo cual provoca en sus víctimas serios problemas psicológicos y sociales, y afecta su adaptabilidad social.

En tercer lugar, posiblemente el menos estudiado, se encuentran *los espectadores*. Son aquellas personas que no participan de las intimidaciones o no toman la iniciativa en las conductas de hostigamiento, pero cuya no intervención sostiene o contribuye a la dinámica del hostigamiento.

4.2 *Las conductas autolesivas como síntoma y su relación con lo ominoso en “Fin de curso”*

En el apartado anterior se abordó el tema de las autolesiones no suicidas a partir de sus causas, consecuencias y manifestaciones, así como la problemática del acoso escolar como detonante de estas. Con base en estos planteamientos, en el presente apartado se analizará el cuerpo femenino autolesivo de Marcela, la protagonista del cuento “Fin de curso”. Las autolesiones se plantearán como síntoma, es decir, como indicio de hostilidad contra este cuerpo femenino no canónico en relación con su grupo de pares en el contexto escolar.

El cuento comienza con una referencia a Marcela en la introducción: “Nunca le habíamos prestado demasiada atención” (Enríquez, 2016, p. 117). Como se puede apreciar en esta cita, la primera referencia a ella es indirecta, pues describe a Marcela a partir de una actitud generalizada que el grupo de chicas compañeras del colegio tienen hacia ella y refiere lo que Marcela significa para ellas:

Era una de esas chicas que hablan poco, que no parecen demasiado inteligentes ni demasiado tontas y que tienen esas caras olvidables, esas caras que, aunque una las ve todos los días en el mismo lugar, es posible que

no las reconozca en un ámbito distinto, y mucho menos pueda ponerles un nombre (Enríquez, 2016, p. 117).

Este mismo ejemplo se puede apreciar en el Capítulo 2 de esta investigación, en el que se hace referencia a la dimensión subjetiva del cuerpo de Marcela. En este caso, el ejemplo nos permite apreciar que desde el grupo de pares se ha hecho un “borrado” de la identidad de Marcela. Esto se evidencia porque no es posible “reconocerle” en ningún otro lugar que no sea el colegio, no es posible “nombrarla” en ningún otro contexto. Este hecho demuestra que Marcela ha sido víctima de un proceso de invisibilización, exclusión y marginación por parte de sus compañeras, quienes “nunca le habían prestado atención”.

Esto cambia el día en que Marcela se vuelve protagonista, en medio de la clase de Historia, gracias a un acontecimiento terrorífico que rompe con el protocolo de la clase y que llama por primera vez la atención de sus compañeras sobre ella, especialmente la de la narradora. Además, es posible deducir que esta exclusión ha sido una dinámica frecuente y que ha perdurado en el tiempo de manera sistemática.

Según la narradora, el único rasgo que hace destacar a Marcela es una característica considerada como no deseable: su “mal gusto” para vestir. El cuento relata lo siguiente: “Solo la ropa hacía que nos fijáramos en ella, apenas para comentar su mal gusto o dictaminar que se vestía como una vieja” (Enríquez, 2016, p. 117). En el Capítulo 2 de esta investigación se estudió el cuerpo femenino de Marcela como un cuerpo fuera del canon. No obstante, a partir de este ejemplo es posible determinar que Marcela recibe críticas y burlas sobre su aspecto que han contribuido a reforzar en ella una personalidad callada: “Era una de esas chicas que

hablan poco” (Enríquez, 2016, p. 117). Ella se muestra en el cuento como aislada y con problemas psicológicos, emocionales y sociales que afectan su adaptabilidad social: “Faltaba mucho, pero nadie comentaba su ausencia” (p. 117), y su rendimiento académico: “Era mala alumna, pero rara vez recibía la desaprobación de los profesores” (p. 117).

Además, posee una baja autoestima por estar expuesta a dinámicas que la reducen a “objeto” de burla de las otras chicas, o sea, ella es víctima de un proceso en el que se le ha despojado incluso de su identidad: “Podría haberse llamado Mónica, Laura, María José, Patricia, cualquiera de esos nombres intercambiables, que suelen tener las chicas en las que nadie se fija” (Enríquez, 2016, p. 117).

Marcela siempre ha sido una chica extraña, que no parece calzar en la generalidad de las chicas de un colegio conservador exclusivo de “señoritas”. En su mayoría, las estudiantes están muy preocupadas por ajustarse a una feminidad canónica, es decir, su apariencia personal es determinante para la construcción de la identidad femenina heteronormada y salirse del canon es censurado por el grupo de pares. En esta censura también participan otros actores en calidad de espectadores como es el caso de las profesoras de la misma institución, o padres y madres de familia.

Por otra parte, la identidad sexual de Marcela se muestra como difusa. Se rehúsa a revelar su cuerpo femenino por lo que elige ropa que anula los contornos o pantalones que no dejan adivinar sus formas. Se revela en el cuento que “oculta su cuerpo” detrás de camisas dos o tres tallas más grandes, cerradas hasta el último botón, y cuellos de “prolijo varón”. Se trata de una persona lo suficientemente

andrógina como para ser reconocida como una “chica anormal” dentro de los parámetros que establece la heteronormatividad.

El cuerpo femenino “extraño” de Marcela es el punto de partida para comprender la ominosidad en este cuento debido a que es un cuerpo inexplicable desde el canon de feminidad. Se trata de un cuerpo que se ha tornado inhóspito para Marcela porque al no ser canónico ha tenido que ser reprimido y ocultado. Pero que, en el proceso de ocultar, “muestra” aquello que reprime. Es un cuerpo cargado de una gran ambigüedad, un cuerpo “sin lugar”, difícil de ubicar en los parámetros del canon. Por lo tanto, ha sido expulsado a la abyección con miras a la supervivencia del yo.

El ambiente hostil en el que se desenvuelve Marcela contribuye a que su cuerpo, que le es familiar en su vida psíquica, se torne extraño. La experiencia *de* ese cuerpo y *con* ese cuerpo es una experiencia angustiante que amenaza con la disolución del yo. La violencia del entorno y del grupo de pares, que se proyecta hacia ella y se manifiesta en dinámicas de rechazo, exclusión, marginación, burlas y menosprecio, ha sido introyectada por Marcela y reprimida como estrategia de supervivencia. Pero esta violencia emerge de forma no racional: el cuerpo de Marcela habla de manera siniestra a través de las conductas autolesivas para “gritar” la violencia que recibe de su entorno y que evidencia la condición depresiva que la afecta.

En este sentido, el cuerpo femenino autolesivo es un cuerpo ominoso que ha sido violentado por una regulación política y discursiva de los cuerpos canónicos y se ha convertido en el instrumento de sometimiento de Marcela. Esto la arrastra allá donde el sentido se desvanece. La sola existencia de Marcela en el colegio es

transgresora, pues amenaza el orden patriarcal e irrespeta las reglas de la heteronormatividad.

4.3 *Los episodios terroríficos y su relación con lo ominoso*

En este apartado se estudiarán las imágenes terroríficas en el cuento asociadas al cuerpo femenino autolesivo de Marcela, a partir de los tres momentos en que ocurren los episodios de autolesión en el colegio. Cada uno de estos episodios es importante porque a partir de ellos Marcela cambia de lugar simbólico entre su grupo de pares, es decir, se moviliza del lugar marginal al que ha sido expulsada y donde ha permanecido ignorada durante todos sus años en la institución y comienza a hacerse terroríficamente visible para sus compañeras.

4.3.1 Primer episodio: “una chica desequilibrada”

El primer episodio es breve y es también el primer evento terrorífico en el relato. Sucede en el colegio de Marcela en el salón de clases durante la clase de Historia. A pesar de ser un episodio corto es traumático para las compañeras que comparten el salón de clases, debido a que es un momento aterrador en el que Marcela se causa daño a sí misma frente a todas ellas y su profesora. Hasta este momento, Marcela era una compañera indeterminada por las demás chicas, o sea, goza de un estatus degradado casi espectral entre el grupo de pares. Apenas es inapreciablemente visible para ellas y lo que saben de su existencia es mínimo: “No sabíamos si tenía plata, de qué trabajaban los padres, en qué barrio vivía. No nos importaba” (Enríquez, 2016, p. 117).

Durante la clase de Historia, de forma violenta, Marcela se arranca con los dientes las uñas de su mano izquierda. Este acto es presenciado directamente por Guada, una de las compañeras que se sienta a su lado, quien lanza un grito asqueado en respuesta al evento violento e inesperado que acaba de presenciar. Su reacción llama la atención de toda la clase. El hecho de que Marcela se arrancara las uñas con los dientes, a “sangre fría”, provoca terror y angustia entre las chicas: “Algunas chicas vomitaron” (Enríquez, 2016, p. 118). Sin embargo, un aspecto significativo que provoca un gran desconcierto entre las chicas es que Marcela no parece ser consciente de lo que ha hecho y tampoco parece sentir dolor: “Los dedos sangraban, pero ella no demostraba ningún dolor” (p. 118). Ante esta situación, lo que hace la profesora de Historia es llamar a la preceptora y sacan a Marcela del aula, pero las chicas no reciben ninguna explicación oficial sobre el evento. Lo único que sucede es que ella no regresa a clases por una semana.

En el colegio el suceso es silenciado. No existe ningún tipo de pronunciamiento de la dirección de la institución dirigido hacia las compañeras de Marcela. La única intermediación que se hace por parte de las autoridades acontece con los padres y madres de familia de las otras chicas, los cuales protestan preocupados porque sus hijas comparten el salón de clases con una chica que presenta problemas mentales: “Algunos padres querían llamar a una reunión, para tratar el caso, porque no estaban seguros de que fuera recomendable que nosotras siguiéramos en contacto con una chica “desequilibrada” pero lo arreglaron de otra manera” (Enríquez, 2016, p. 118). Tanto el discurso institucional como el parental estigmatizan a Marcela una vez más y la colocan en el lugar de la enfermedad y la patología. Esto se constituye en una evasión del hecho de que las conductas

autolesivas de Marcela son un síntoma de la violencia sistémica de la que ella es víctima en el colegio.

Los padres de Marcela, presionados por las autoridades del colegio y los otros padres y madres de familia, se ven forzados a justificar los comportamientos de Marcela y a excusarla para que la chica no sea expulsada de la institución: “Los padres de Marcela aseguraron que ella se pondría bien, que tomaba medicación, hacía terapia, que estaba contenida. Los otros padres le creyeron” (Enríquez, 2016 p. 118). Esta excusa más bien legitima el estigma de enfermedad mental que recae sobre Marcela y la convierte nuevamente en amenaza que desestabiliza el orden.

Marcela se ausenta del colegio por varios días, pero su ausencia no limita la efervescente popularidad que crece alrededor de ella vertiginosamente: “Cuando volvió, había pasado de chica ignorada a chica famosa. Algunas le tenían miedo, otras querían hacerse amigas de ella. Lo que había hecho era lo más extraño que nosotras hubiéramos visto” (Enríquez, 2016, p. 118). Durante la ausencia de Marcela su fama se expande por los pasillos del colegio como un murmullo de algo que trata de resurgir. Este primer episodio es una puerta que conduce hacia la experiencia de lo ominoso, ya que las conductas autolesivas de Marcela son conductas emergentes que revelan “algo” que ha sido reprimido, que está oculto, que ha sido y continúa siendo silenciado, pero que, al surgir, trae una fuerza subterránea y oscura ligada a la relación con la alteridad.

Esta alteridad que Marcela representa para las demás chicas se transforma repentinamente y pasa de ocupar un lugar marginal a un lugar protagónico. Igualmente, pasa de ser una chica introvertida y “rara” pero hasta cierto punto familiar, a ser fuente de lo ominoso: un cuerpo femenino que hasta ese momento

ha sido invisible e invisibilizado, de pronto, se convierte en un cuerpo atterradoramente visible. En el caso de Marcela, su cuerpo femenino no canónico alcanza su punto máximo de abyección al reconocer su propia falta y, por lo tanto, comienza a autolesionarse compulsivamente.

4.3.2 Segundo episodio: “Una sonrisa que podía enamorar a cualquiera”

Después del primer episodio, a Marcela se la llevan del colegio para ser atendida mientras en la institución no se habla abiertamente de lo sucedido ni se hace ningún tipo de intervención con las estudiantes. Desde el discurso institucional y parental la responsabilidad de un suceso tan abominable recae sobre Marcela y su personalidad desequilibrada. La chica se incorpora a las clases y muestra algunas mejorías: “Marcela estuvo bien durante un tiempo. Volvió con los dedos vendados, al principio con gasa blanca, después con curitas. No parecía recordar el episodio de las uñas arrancadas” (Enríquez, 2016, p. 118).

A pesar de la popularidad que alcanza entre las demás chicas y de que muchas de ellas la buscan para hablarle, Marcela permanece en una especie de trance que la hace migrar de chica “rara” a alguien cuyo cuerpo es terrorífico (violentado, ensangrentado y herido). No obstante, la reacción de las chicas hacia el cuerpo de Marcela es ambivalente: por un lado, provoca miedo, pero por otro, genera interés, curiosidad e incluso atracción. Además, en Marcela, quien sufre los efectos del shock postraumático, se acentúa su actitud retraída y ensimismada:

No se hizo amiga de las chicas que se le acercaron. En el baño, las que querían ser amigas de Marcela nos contaban que no se podía, que ella no

hablaba, que las escuchaba pero nunca respondía, y que se quedaba mirándolas tan fijo que, al final, les dio miedo (Enríquez, 2016, p. 118).

La presencia de Marcela genera cada vez más angustia entre su grupo de pares, sobre todo porque parece no tener contacto con la realidad. La mejoría que había presentado al regresar parece deteriorarse: “Marcela estuvo bien un tiempo” (p. 118), hasta el momento en que ocurre el segundo episodio autolesivo. En esta ocasión, Marcela está en el baño mirándose en el espejo mientras la narradora discute con otra compañera:

Fue en el baño donde todo empezó de verdad. Marcela estaba mirándose en el espejo, en la única parte donde realmente podía hacerlo porque el resto estaba descascarado, sucio o tenía declaraciones de amor o insultos de alguna pelea entre dos chicas rabiosas escritos con fibra o lápiz labial. Yo estaba con mi amiga Agustina: tratábamos de resolver una discusión importante. Hasta que Marcela sacó de algún lado (el bolsillo, probablemente) una gillette. Con rapidez exacta se cortó un tajo en la mejilla. La sangre tardó en brotar, pero cuando lo hizo salió casi a chorros y le empapó el cuello y la camisa abotonada, como de monja o de prolijo varón (Enríquez, 2016, pp. 118-119).

En la descripción anterior sobre cómo inicia el segundo episodio autolesivo, es importante observar algunos aspectos que envuelven de ominosidad el suceso. En principio, este segundo ataque ocurre en el baño, mientras Marcela contempla su imagen frente a un espejo descascarado y sucio que le devuelve un reflejo distorsionado de su propia imagen. Este espejo como imagen ominosa remite de inmediato al enfrentamiento con el doble; el corte que Marcela se hace en el rostro

revela su Yo escindido. Podría decirse que la existencia del espejo revela “dos Marcelas”. Por un lado, la que se mira *en* el espejo, es decir, la real, la que ha recibido las consecuencias de un entorno violento y conservador, así como burlas, marginación, invisibilización, expulsión y que ha asumido la culpa de su propia existencia y, por ende, las consecuencias de desestabilizar el orden. Por otro lado, la que pertenece al plano de la irrealidad, aquella que mira *desde* el espejo, violenta y punitiva, que descarga su ira contra ella misma en una confrontación de alteridades. Esta última es la que ha introyectado la violencia sistémica y censura su existencia mediante autoagresiones.

Este desdoblamiento de Marcela frente al espejo es presenciado por la narradora y su amiga Agustina, mientras resuelven un altercado. Este segundo episodio autolesivo de Marcela es más crudo que el anterior y se convierte en otra experiencia terrorífica para las chicas. La acción de Marcela de cortarse la mejilla sucede tan rápido y de una forma tan decidida que ni la narradora ni su amiga Agustina tienen tiempo de hacer algo para impedirla y quedan por unos segundos imposibilitadas para reaccionar, inmóviles y en estado de shock. No es hasta que otra de las chicas que estaba dentro del baño, y quien no presenció directamente el corte en la mejilla, acude en su auxilio para detener la sangre que salía a chorros del rostro de Marcela. Lo que causa el shock en la narradora tiene que ver con que la noción de realidad se desdibuja: “Marcela se seguía mirando al espejo, estudiando la herida, sin un gesto de dolor. Eso fue lo que más me impresionó: no le había dolido, estaba claro, ni siquiera había fruncido el ceño o cerrado los ojos”. (Enríquez, 2016, p. 119).

El espejo sucio y descascarado muestra la imagen turbia de Marcela cortándose el rostro ante sus ojos de forma abrupta e inesperada y, a su vez, revela a “otra” Marcela. Por un momento, Marcela deja de ser “una”, aquella tímida muchacha, reservada, silenciosa e invisible, pues se desdobra y aparece “otra”, sonriente y hermosa a la vez que desconocida y perturbadora: “La sonrisa de Marcela, que seguía mirándose mientras se apretaba la cara con el pañuelo, era hermosa. Su cara era hermosa” (Enríquez, 2016, p. 119). Se trata de “otra” Marcela, diferente, que no siente dolor y disfruta de hacerse daño, “otra” Marcela que se escapa de la razón. La experiencia se vuelve ominosa en ese justo momento en que la relación con Marcela se carga de ambivalencia: por un lado, continúa siendo la chica “rara” del colegio, la rechazada, la marginal, y, por otro lado, se torna hermosa y seductora a partir de los actos de autolesión que ejerce sobre su cuerpo:

Le ofrecí acompañarla hasta su casa o hasta una salita para que la cosieran o le desinfectaran la herida. Ella pareció reaccionar entonces y dijo que no con la cabeza, que se tomaba un taxi.

Le preguntamos si tenía plata. Dijo que sí y volvió a sonreír. Una sonrisa que podía enamorar a cualquiera (Enríquez, 2016, p. 119).

Esta sensación de atracción hacia Marcela expresada por la narradora está ligada a la pulsión de muerte. Puede interpretarse como una proyección del deseo, la ominosa atracción hacia conductas agresivas que amenazan la disolución del Yo. Este evento no es presenciado por ninguna figura de autoridad, ya que ocurre en el baño de estudiantes. En general, la presencia de profesoras es limitada.

Sin embargo, el episodio sí tiene repercusión en la actitud de la institucionalidad en complicidad con los padres y las madres de familia quienes

insisten en la necesidad de separar a Marcela de las demás chicas, esta vez con medidas más represivas, por lo que sugieren internar a Marcela en un hospital psiquiátrico: “Alguien me había dicho que se hablaba de internarla” (Enríquez, 2016, p. 119). Su respuesta ante los hechos sigue siendo segregacionista, es decir, separar a Marcela colocándola en el lugar simbólico de “aquello” que no funciona, que está descompuesto, que está enfermo, que fisura el orden de la normalidad en la institución. Esto es posible debido a que encuentra su justificación en el discurso de que es Marcela quien debe ser protegida del daño que pueda ocasionarse a ella misma. Sin embargo, Marcela vuelve a recuperarse en su casa y se ausenta del colegio solamente por una semana.

Al regresar, su rostro provoca en sus compañeras una reacción ambivalente que oscila entre el rechazo y la atracción: “Cuando volvió todos trataban de no mirar la venda que le cubría la mitad de la cara y nadie lo conseguía” (Enríquez, 2016, p. 119). La relación de la narradora con Marcela también cambia, pues la popularidad de esta como trastornada mental crece y acercarse a ella se vuelve cada vez más atractivo. Cuantas más lesiones presenta el cuerpo femenino de Marcela y más deteriorado está su aspecto, más atractivo se vuelve. La enfermedad mental emerge como una idea romántica que encaja muy bien con la adolescencia y acentúa el interés obsesivo de la narradora por acercarse a Marcela:

Ahora yo trataba de sentarme cerca de ella en las clases. Lo único que quería era que me hablara, que me explicara. Quería visitarla en su casa. Quería saber todo. Alguien me había dicho que se hablaba de internarla. Me imaginaba el hospital con una fuente de mármol gris en el patio y plantas violetas y marrones, begonias madreselvas jazmines -no me imaginaba un

instituto para enfermos mentales sórdido y sucio y triste, me imaginaba una hermosa clínica llena de mujeres con la mirada perdida (Enríquez, 2016, pp. 119-120).

El trastorno mental de Marcela comienza a hacerse cada vez más visible para sus compañeras. El deterioro físico continúa con una serie de acciones autolesivas menos abruptas, pero más progresivas que las anteriores. Posteriormente, la situación se vuelve en una experiencia casi sobrenatural, lo que refuerza la relación ambivalente de temor-fascinación que las otras chicas tienen con Marcela. Estas conductas inician con una especie de temblores, repeticiones no intencionales y sobresaltos, que parecen ser reacciones de Marcela hacia algún ente sobrenatural:

Sentada a su lado vi, como todas las demás, pero de cerca, lo que estaba pasando. Todas lo veíamos, asustadas, maravilladas. Empezó con sus temblores, que no eran temblores sino más bien sobresaltos. Sacudía las manos en el aire como si espantara algo invisible, como si intentara que algo no la golpeará. Después empezó a taparse los ojos mientras decía que no con la cabeza, Los profesores lo veían, pero trataban de ignorarlo. Nosotras también. Era fascinante. Ella se derrumbaba en público sin pudores y a *nosotras* nos daba vergüenza (Enríquez, 2016, p. 120, cursivas en el original).

Posteriormente, la narradora comienza a notar una relación directa entre los sobresaltos y las conversaciones de Marcela con ese “algo” terrorífico y sus episodios autodestructivos: “Empezó a arrancarse el pelo poco después, el de la parte de delante de la cabeza. Se iban formando mechones enteros sobre su banco, montoncitos de pelo lacio y rubio. A la semana empezó a adivinarse el cuero cabelludo, rosado y brillante” (Enríquez, 2016, p. 120).

4.3.3 Tercer episodio: “El engominado”

El tercer episodio terrorífico ocurre de nuevo en el baño. Esta vez Marcela está sola cuando la encuentra la narradora gritando y llorando como en un berrinche infantil, mientras se defiende de algo o alguien cerca de uno de los inodoros. Desde que la narradora entra en el baño percibe que el ambiente es aterrador y angustiante: “Había algo en el ambiente, demasiada luz, y el aire apestaba más de lo habitual a sangre, pis y desinfectante” (Enríquez, 2016, p. 120). La narradora trata de acercarse a Marcela para saber con quién pelea, y ella la toma del brazo y la fuerza a que vea lo que ella ve:

—No, no veo nada, no hay nada —le dije.

Desconcertada por un momento me agarró del brazo. Nunca antes me había tocado. Miré su mano: todavía no le habían crecido las uñas o, a lo mejor, se arrancaba lo poco que crecía. Se veían sólo las cutículas ensangrentadas.

—¿No? ¿No? —Y mirando el inodoro otra vez—: Sí que está. Está ahí. Hablale, decile algo (Enríquez, 2016, p. 121).

En el ejemplo anterior, distintos aspectos tornan la experiencia en ominosa: el cuerpo aterrador de Marcela, la herida de su cara (“La venda se le había caído y pudimos ver los puntos de la herida”, Enríquez, 2016, p. 120), las cutículas ensangrentadas, los ojos sin pestañas, la monstruosidad de un cuerpo femenino deteriorado con heridas y cicatrices y, además, la presencia sobrenatural que atormenta y acosa a Marcela: un hombre vestido de comunión que la hostiga, que la obliga a hacer “cosas” y al que debe someterse.

—No le des bola a estas taradas, Marcela, ¿qué dice?

—Que no se va a ir. Que es verdad. Que me va a seguir obligando a hacer cosas y no le puedo decir que no.

—¿Cómo es?

—Es un hombre, pero tiene un vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino pero es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga (Enríquez, 2016, pp. 121-122).

En el caso de Marcela, la experiencia de lo ominoso toma fuerza cuando se desdibujan los límites entre realidad e irrealdad, es decir, cuando estos dos territorios simbólicos incompatibles chocan. El cuerpo femenino autolesivo de Marcela manifiesta un origen siniestro y sobrenatural por la presencia de un ente que la obliga a hacerse “cosas”, hacerse daño, lo cual es angustiante y aterrador. Su propio cuerpo se torna inhóspito, desconocido. En este evento, más que en cualquiera de los anteriores, su cuerpo femenino se le revela “ajeno”, “impropio”, desconocido, sometido a la tiranía del “otro” que lo vuelve monstruoso.

La narradora, quien presencia este episodio, no solo es testigo, sino que comparte con Marcela la angustia que le genera esta disociación del Yo. La narradora insiste en saber qué es aquello que “el engominado” obliga a hacer a Marcela, pero su interrogatorio se ve interrumpido por el ingreso de una profesora que otra de las chicas de nombre Tere fue a buscar para que atendiera la situación. Una vez más el evento es presenciado por un grupo de chicas que escuchan y cuchichean detrás de la puerta.

Esta es la última vez que Marcela asiste al colegio. Después de este evento, la chica no se incorpora de nuevo a las clases. Sin embargo, para la narradora se ha vuelto obsesiva la necesidad de saber lo que “el engominado” obliga a hacer a

Marcela, descifrar lo que quedó latente, lo que “el engominado” trató de decirle a ella en el baño por medio de Marcela:

—¿No lo escuchás?

—No.

—¡Pero te dijo algo!

—Qué dijo, contame (Enríquez, 2016, p. 121).

Si bien es cierto el episodio en el baño es una experiencia cargada de ominosidad por los aspectos anteriormente señalados, no es la única forma en la que se manifiesta la experiencia con lo ominoso. Esta se desdobra más allá como consecuencia de la situación sobrenatural compartida entre Marcela y la narradora, quien ha creado un vínculo que se extiende entre ambas a pesar de la salida de Marcela del colegio:

Yo decidí visitarla. No fue difícil conseguir su dirección. Aunque su casa quedaba en un barrio al que nunca había ido, me resultó fácil llegar. Toqué el timbre temblando: en el colectivo había preparado la explicación de mi visita que iba a darles a sus padres, pero ahora me parecía estúpida, ridícula, forzada” (Enríquez, 2016, p. 122).

Cuando la narradora llega a la casa de Marcela y esta le abre la puerta, su primera sensación es de extrañamiento, pues Marcela ha cambiado:

Me quedé muda cuando Marcela me abrió la puerta, no solamente por la sorpresa de que ella atendiera el timbre —la había imaginado en cama, drogada—, sino también porque se la veía muy distinta, con una gorra de lana que le cubría la cabeza seguro ya casi pelada, un jean y un pulóver de tamaño

normal. Salvo por las pestañas, que no habían crecido, parecía una chica sana común (Enríquez, 2016, p. 122).

Marcela, fuera del sistema represivo del colegio, ha iniciado un viaje de regreso que va del deterioro a la recuperación de su salud física, mental y emocional. Su cuerpo lo refleja. Lejos del colegio, de las burlas de sus compañeras, de la marginación y la invisibilización, en un ambiente menos hostil, las conductas autolesivas se han reducido. La visita inesperada de su compañera es angustiante para Marcela, la percibe como peligrosa y amenazante, “No me invitó a pasar. Salió, cerró la puerta y quedamos las dos en la calle. Hacía frío; ella se abrazaba el cuerpo con los brazos, a mí me ardían las orejas” (Enríquez, 2016, p. 122). Existe una evidente mejoría en Marcela, y una nueva relación con su cuerpo empieza a aflorar, un cuerpo que necesita protección, no solo de la violencia del engominado, sino también de la hostilidad de sus compañeras que participan de la violencia sistémica que se ejerce a través de las exigencias de los cuerpos canónicos femeninos. Los encuentros con “el engominado” son alucinaciones ocasionadas por algún síndrome paranoide vinculado a los discursos violentos e intolerantes que circulan en el colegio asociados a la heteronormatividad del sistema patriarcal y legitimados por los prejuicios de la religión, como lo evidencia el hecho de que “el engominado” esté vestido de comunión y sea hombre.

Se puede considerar que el surgimiento de las conductas autolesivas en Marcela ocurre como consecuencia de los rígidos parámetros que se establecen desde los cuerpos femeninos canónicos y el uso que debe dársele a estos cuerpos, así como de los roles asignados que se ajustan a las feminidades también canónicas.

El final del relato es siniestro, pues la narradora le insiste a Marcela en su necesidad de saber qué tenía que decirle a ella “el engominado” y la respuesta de Marcela es aterradora: “— Ya te vas a enterar. Él mismo te lo va a contar algún día. Te lo va a pedir, creo. Pronto” (Enríquez, 2016, p. 123). Marcela entra a su casa y la narradora se va. Sin embargo, la respuesta de Marcela no es otra cosa que el desplazamiento del síntoma:

A la vuelta, sentada en el colectivo, sentí cómo palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta, bajo las sábanas, la noche anterior. No dolía. Me masajeeé la pierna con suavidad, pero con la suficiente fuerza para que la sangre, al brotar, dibujara un fino trazo húmedo sobre mis jeans celestes” (Enríquez, 2016, p. 123).

Las autolesiones como síntoma que se manifiestan en distintos episodios siniestros son la forma en la que Marcela logra simbolizar la violencia sistémica que ejerce el patriarcado por tener un cuerpo no canónico. En el colegio, Marcela es excluida y expulsada simbólicamente hacia el lugar de lo abyecto. Entre su grupo de pares, Marcela es a la vez el “chivo expiatorio” que recibe las censuras y reprobaciones de sus compañeras, de la institución y de los padres y madres de familia. Por esto carga con la culpa de no cumplir con el canon y, al mismo tiempo, es el “emergente” que, a través de su síntoma, grita y denuncia la fisura del orden patriarcal. Es ella quien recibe por todas las demás la violencia sistémica, las restricciones y las exigencias de la disciplina sobre los cuerpos femeninos y que se perpetúa en el colegio. Cuando Marcela no regresa al colegio, la angustia crece entre las chicas que quedan y esa angustia representada por la narradora como

nueva “emergente” es, en realidad, la ineludible y ominosa amenaza del retorno de lo reprimido.

5 Cuerpo femenino y trastornos alimenticios: “Nada de carne sobre nosotras”

En el siguiente apartado se abordará el tema de la anorexia como síntoma para estudiar la representación del cuerpo femenino de la protagonista del cuento “Nada de carne sobre nosotras” y su relación con lo ominoso. Además, se analizará la función del doble ominoso y el vínculo a través de la anorexia como síntoma para comprender la complejidad psíquica de la protagonista relacionada con la imagen de su propio cuerpo femenino y las relaciones significativas que construye con su novio y su madre.

5.1 Anorexia, ¿psicopatología o modo de ser?

La anorexia ha sido categorizada como un trastorno alimenticio cuyo origen es de orden neurótico. Se presenta principalmente en mujeres jóvenes, aunque no exclusivamente, y su manifestación más evidente consiste en el rechazo sistemático y progresivo por la ingesta de alimentos. Conforme esta condición se prolonga en el tiempo, tiene consecuencias en el peso provocando el adelgazamiento extremo, la desaparición del ciclo menstrual e, incluso, la muerte. La anorexia como trastorno se ha incrementado en las últimas décadas y se asocia con la canonización de cuerpos modélicos femeninos “bellos” que respondan a un ideal de belleza vigente de delgadez y eterna juventud. Sobre este tema se puede consultar el Capítulo 2 de esta investigación, en el que se estudiaron los cuerpos bellos femeninos canónicos en la cultura occidental. Al respecto, Nardone y Valteroni (2018) señalan:

Hay que tener en cuenta, además, el papel bastante relevante que tiene el atractivo social de una enfermedad padecida desde siempre por princesas, actrices, y otras mujeres que representan modelos imitables para el mundo juvenil femenino. Y este factor ha cobrado mayor importancia en estos últimos decenios debido a la influencia de la moda sobre las nuevas generaciones. Está a la vista de todos que las modelos que pisan las pasarelas de los desfiles y cuyas fotografías aparecen en las páginas de las revistas, ya no solamente de moda, representan un ideal de belleza de tipo anoréxico (p. 13).

Uno de los aspectos más controversiales alrededor de la anorexia consiste en que, mientras que para las personas alrededor de ésta es considerada una peligrosa enfermedad, entre las personas que la padecen es percibida como una virtud. Esta percepción se debe a que la abstinencia alimentaria “se ha considerado desde siempre y en todas las culturas un camino para alcanzar estados de éxtasis de tipo religioso y esotérico” (Nardone y Valteroni, 2018, p. 12).

También es importante considerar que en las primeras etapas de restricción alimentaria y en las posteriores etapas de pérdida de peso, el cuerpo “sufrir modificaciones biológicas causadas por el sistema nervioso central: una de ellas es la producción de endorfinas, que provocan estados de bienestar y efectos de excitación comparables a los derivados del consumo de cocaína” (p. 12). Esto explica lo seductora y, al mismo tiempo, engañosa que resulta la anorexia. La paradoja consiste en que se trata de “un fenómeno que asusta tanto como atrae y una enfermedad grave que se confunde con una virtud a la que se aspira” (p. 13).

Hinojosa (2009) cuestiona la concepción médica de la anorexia como una enfermedad. En sus argumentaciones plantea que “(c)uando alguien está enfermo,

padece de cualquier tipo de dolencias o siente molestias en alguna parte de su cuerpo, sabe que, en realidad, no es él quien está enfermo —aunque padezca la enfermedad— sino su cuerpo” (p. 13). En cambio, la anorexia consiste en un profundo “compromiso” personal de la anoréxica con aquello que la lleva a no comer. Por lo tanto, plantea que “(l)a anorexia no es una enfermedad, es un *modo de ser*” (p. 13, cursivas en el original).

En la anorexia, el síntoma de “no comer” es asumido desde la intimidad de la persona anoréxica y, por lo tanto, adquiere un valor subjetivo que radica en el mérito de su voluntad que se aferra a mantenerse en la privación, con el fin de triunfar y ser digna de admiración por ello. En este sentido, la victoria anoréxica es efecto de una acción en la que la persona está profundamente implicada:

La anorexia no es, pues, un funcionamiento biológico o genético, —aunque tales procesos influyan—, sino un *modo de ser*. No solo porque el sujeto consienta el síntoma y haga de él un medio para relacionarse con los otros, sino también porque somete a su cuerpo a un riguroso control ético en el que reconoce su dignidad. En esa vigilancia busca, desde la rígida ley que se autoimpone, una “espiritualización” y una dimensión estética (Hinojosa, 2009, p. 21).

Hinojosa (2009) aclara que el hecho de que exista una subjetivación del síntoma no significa que la persona sea consciente del *por qué* lo hace. Desde una perspectiva psicoanalítica, la causa de esta privación debe ser reconocida por la misma persona y habría que localizarla en una situación traumática en su historia personal:

Un trauma es un impacto psíquico imposible de asumir por la vía normal del pensamiento o la palabra. Pero ese impacto, dice Freud, tiene una raíz sexual. Para aclarar esto, imaginemos la siguiente situación: un niño toma usualmente la leche, o cualquier alimento, suponiendo que quien se lo da lo hace como signo del amor que le profesa; pero una experiencia concreta, la de su manejo, delata la verdadera intención, muy alejada de ese cariño. Ausencia de caricias, mirada ausente, rigidez de movimientos, ejecución de los mismos de manera precisa y distante, etc. Esta experiencia de ser *nada* para aquel o aquella de quien se espera todo puede acercarnos a la experiencia traumática (Hinojosa, 2009, p. 27).

Si esta experiencia traumática se reedita cuando el sujeto está en un proceso más complejo de relaciones, se elabora una formación fantástica que cumple una función sustitutiva del vacío que dejó la experiencia traumática: “Tal vivencia adquiriría la forma de un drama que se repite, sin que sepa el sujeto que es, a la par, actor y autor de la escena” (Hinojosa, 2009, p. 25). En respuesta al rechazo de la vivencia traumática, el sujeto responde creando una ficción como síntoma.

La ficción que se elabora es una ficción patógena, que viene a ocupar el hueco de lo no vivido y no encajado. Por esto, “la representación teatral” guarda el sello de ese impacto, a diferencia de la histeria en la que el lugar del Otro se reclama para provocar deseo. “En la anorexia, mostrando la evidencia del horror de su cuerpo, ese lugar del Otro no se reclama, y por eso mismo angustia. Es el nudo último del drama: no se convoca al público, pero se le hace saborear la muerte” (Hinojosa, 2009, p. 28). El síntoma es una forma fallida de simbolización, emerge para poder hablar aquello que no pudo ser pensado ni dicho, pero que causó gran impacto en

la psique. En el caso del bebé, recibir el alimento no es un simple objeto de la satisfacción de una necesidad alimentaria, es un don de amor:

Ocurre, a veces, que ese don, que debiera ser también de amor, falla por no dejar oportunidad alguna a ser pedido. Y como no se dio lugar a la demanda del bebé y se saturó con la demanda materna, se impidió que el pequeño pudiera encontrar satisfacción en lo que le daba. Es ese drama de no poder pedir, de no poder estar en falta para pedir, lo que constituye el núcleo traumático. Desde luego, este no caer en falta se vivirá de modo distinto por cada individuo. Pero en todos se juega un exceso “intragable” puesto en escena (Hinojosa, 2009, p. 29).

En la anorexia, todo el rechazo al alimento real, toda esa privación, toda esa angustia que provoca en los “otros”, constituye una escena que cambia sus exigencias con el tiempo. En el cuento “Nada de carne sobre nosotras”, el síntoma de la anorexia en la protagonista emerge sorpresivamente cuando la protagonista se encuentra de forma casual una calavera y se la lleva para su apartamento. En el siguiente apartado se analizará la relación entre el síntoma y la calavera como “doble” ominoso, como fenómeno que incorpora “todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión de libre albedrío” (Freud, 2006, p. 2494).

5.2 “Vera” la calavera o la identificación con el “doble” ominoso

Un aspecto que diferencia el cuento “Nada de carne sobre nosotras” de los demás cuentos analizados en esta investigación, consiste en que es el único de los cuatro en que la narradora es también la protagonista. Se trata de una mujer joven que relata su experiencia personal con Vera, una calavera incompleta a la que le falta la mandíbula y la mitad de los dientes. El encuentro se produce por casualidad: “La vi cuando estaba a punto de cruzar la avenida. Estaba entre un montón de basura, abandonada sobre las raíces de un árbol” (Enríquez, 2016, p. 125). Con esta calavera desarrolla un estrecho vínculo afectivo.

Este encuentro está teñido de una familiar extrañeza, es decir, el hecho de encontrarse una calavera en la calle podría significar un evento extraordinario y terrorífico; sin embargo, para la protagonista el evento sorpresa es asimilado con aparente naturalidad y sin ningún tipo de rechazo. Al respecto, el cuento continúa de la siguiente manera: “Estaba entre un montón de basura, abandonada sobre las raíces de un árbol. Los estudiantes de Odontología, pensé, esa gente desalmada y estúpida, esa gente que solo piensa en el dinero, empapada de mal gusto y sadismo” (Enríquez, 2016, p. 125).

Como se puede observar en el ejemplo anterior, la protagonista crea un drama que justifica el extraño y ominoso encuentro con la calavera. El hecho de que se tratara de un cráneo utilizado para fines académicos le permite a la protagonista asimilar el acontecimiento terrorífico (restos humanos a la vista de cualquiera) que, de lo contrario, causaría angustia. La protagonista busca concienzudamente en el sitio, aunque sin éxito, las partes faltantes de la calavera.

Finalmente, motivada por la compasión, establece una impronta con ella que le permite llevársela a su apartamento. El cuento narra estos eventos de la siguiente

forma: “Revisé alrededor del árbol, entre los residuos. No encontré la dentadura. Qué pena pensé y fui hasta mi apartamento, apenas a doscientos metros, con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana” (Enríquez, 2016, p. 125). Al llegar a su casa la coloca en la mesa del *living*, mientras la examina detalladamente y elabora una serie de especulaciones sobre la posible identidad: “(e)ra pequeña. ¿La calavera de un niño? Lo ignoro todo sobre anatomía y temas óseos. Por ejemplo: no entiendo por qué las calaveras no tienen nariz. Cuando me toco la cara, siento la nariz pegada a mi calavera” (Enríquez, 2016, p. 125).

Este proceso de reconocimiento está muy lejano de ser un reconocimiento forense especializado; se trata más bien de un proceso de familiarización necesario para soportar la angustia del enfrentamiento con el doble ominoso. En este sentido, la creación de una identidad cumple una función proyectiva y posibilita que la protagonista se identifique con la calavera y que su presencia sea soportable:

Examiné la calavera un poco más y encontré que tenía un nombre escrito. Y un número. “Tati, 1975”. Cuántas opciones. Podía ser un nombre, Tati, nacida en 1975. O su dueña podía ser una Tati parida en 1975. O el número quizá no era una fecha y tenía que ver con alguna clasificación. Por respeto decidí bautizarla con el genérico Calavera. Por la noche, cuando mi novio volvió del trabajo, ya era solamente Vera (Enríquez, 2016, pp. 125-126).

Con respecto a la identidad de la protagonista se presenta muy poca información en el transcurso del relato. Nunca se identifica con su nombre. En ningún momento es nombrada por alguno de los otros personajes. Se sabe que se

trata de una mujer adulta joven, sin hijos, trabajadora y de clase media. Las únicas dos relaciones significativas reconocibles en el relato son con su madre y su novio Patricio. En ningún fragmento del cuento existe una descripción explícita que permita determinar los detalles que podrían conformar la identidad de la protagonista.

Lo que sí es evidente es que la protagonista, sin embargo, tiene una necesidad casi compulsiva de otorgar una identidad a la calavera. Este proceso, que inicia cuando la bautiza como Vera y, de esta manera, la lleva a “vivir” entre los vivos, la hace existir y esto es lo que permite el desdoblamiento de la protagonista en la calavera. Es un proceso en el que la protagonista pierde el dominio de su propio Yo y coloca el Yo ajeno en el lugar del propio. Poco a poco, la protagonista se va cediendo a la “otra” que es la calavera; esa “otra”, cuya inesperada aparición no es otra cosa que la sorpresiva y angustiante presencia de la muerte.

Este desdoblamiento pasa por un proceso de afectivización a partir del reconocimiento de la calavera como “víctima”: “A la calavera le faltaban la mandíbula y la totalidad de los dientes, mutilación que me confirmó el accionar de los protodontólogos” (Enríquez, 2016, p. 125). La protagonista le construye a la calavera, con muy pocas pistas, un pasado violento ficticio: ha sido usada por los protodontólogos, lo cual despierta en ella angustia y, a la vez, compasión. Logra sobrellevar la angustia gracias al acto altruista de “adoptar” a la calavera y llevársela a “vivir” a su apartamento: “Traté de explicarle con tranquilidad que la había encontrado tirada en la calle, bajo un árbol, abandonada, y que hubiese sido totalmente indecente por mi parte actuar con indiferencia y dejarla ahí” (Enríquez, 2016, p. 126). A pesar de las resistencias de su novio, para quién tener una calavera

en su casa es un acto irracional, la protagonista se deja la calavera como compañía y para convertirla en su confidente:

—Vera, no sé que hago con él.

Si ella pudiera hablar, sé que me diría que lo deje. Es de sentido común. Antes de dormir, rocío la cama con mi perfume favorito y le paso un poquito a Vera bajo los ojos y por los costados.

Mañana voy a comprarle una peluquita. Para que mi novio no entre en la habitación, cierro la puerta con llave (pp. 126-127).

Una vez que la protagonista cierra la puerta de su habitación, la calavera deja de ser un objeto y empieza a ser reconocida por la protagonista como “Vera”. Más adelante, lo ominoso reaparece. Esta vez tiene que ver con la imagen de los ojos vacíos de Vera. La vacuidad de las cuencas le genera angustia a la protagonista porque Vera no mira, sus ojos siguen muertos:

Le compré a Vera unas luces de decoración, las que se usan para alumbrar el árbol de Navidad. No podía seguir viéndola sin ojos, o, mejor dicho, con los ojos muertos, así que decidí que dentro de las cuencas vacías brillaran las lamparitas; como son de colores, se pueden ir cambiando y Vera un día tendrá ojos rojos, otro día verdes, otro día azules” (Enríquez, 2016, p. 128).

Para superar la angustia, la protagonista suplanta los ojos de Vera con ojos vivos que observan, que cambian de color, mientras expresan aquello que está guardado en su interior y que se vincula con la proyección de su deseo.

5.3 *El deseo de un cuerpo femenino “otro” como experiencia ominosa*

Hasta donde es posible comprender en el plano de la realidad, “Vera” se reduce a los restos de un cráneo humano de pequeñas dimensiones al que le faltan partes. Esas partes están asociadas a la función de la alimentación: sus dientes y su mandíbula, aspecto sobre el cual se profundizará más adelante. A pesar de haberle sido asignada una identidad, Vera no tiene cuerpo. Este aspecto es importante para comprender la relación de angustia y alteridad que define el complejo vínculo ominoso que desarrolla la protagonista con la calavera. La protagonista inicia con el proyecto de “completar” a Vera, el cual adquiere un carácter ritual y estético a la vez. Lo primero que hace es perfumarla, como un rito inicial de conservación para preservar su integridad, e inmediatamente después piensa en ponerle cabello.

La imagen del cabello como símbolo es potente, debido a que “parece tener vida propia; continúa creciendo después de la muerte, y los antiguos cadáveres humanos fosilizados que presentan cabellera dan una espeluznante sensación de estar vivos” (The Archive for Research in Archetypal Symbolism, 2011). Con el cabello, Vera empieza a parecer una persona y, además, este le otorga un aire de sensualidad. Esa sensualidad está asociada a un canon de belleza europeo, blanco, rubio y que expresa riqueza y clase, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Es que vio a Verita, que tiene su peluca carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo, seguramente cortado en un pueblo ex soviético de Ucrania o de la estepa (¿son rubias las siberianas?), las trenzas de alguna chica que todavía no encontró quién la saque de su pueblo miserable. Me parece muy extraño que haya rubios pobres, por eso se la compré. También le compré unos

collares de cuentas de colores, muy festivos. Y está rodeada de velas aromáticas, de esas que las mujeres que no son como yo ponen en el baño o en la habitación para esperar algún hombre entre llamitas y pétalos de rosa. (Enríquez, 2016: 127).

Esta declaración de la protagonista al final del párrafo anterior pone en evidencia que la protagonista ha construido una imagen de sí misma poco erotizada y que proyecta en estas “otras” mujeres sensuales y románticas sus faltas, al distanciarse de ellas. No obstante, el ejemplo está teñido de una gran ambigüedad sobre su apariencia y sobre su identidad, pues no queda claro si esta diferenciación también se puede aplicar al resto del ejemplo, es decir, no es posible precisar si la protagonista es rubia o no o si su cabello podría ser rubio artificial, si estas mujeres que describe (jóvenes, rubias, blancas) representan sus aspiraciones de un cuerpo femenino idealizado; tampoco es posible determinar con certeza si ella sueña, como estas jóvenes que describe, con encontrar a “alguien” que “la saque de su pueblo miserable”.

Por otra parte, lo que sí es posible identificar es que la protagonista proyecta en Vera un cuerpo ideal. Esto es posible justamente porque el cuerpo real de Vera es una ausencia, la cual deja un vacío de sentido que la protagonista puede llenar a partir de la construcción de una ficción de lo que es el cuerpo de Vera ausente. Este cuerpo que le asigna la protagonista a Vera es una proyección idealizada de un cuerpo etéreo que desea tener ella misma, pero que no posee: “Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la foresta, bailes de la muerte.

(Enríquez, 2016: 127-128). Además, en esta idealización se puede observar que este cuerpo femenino idealizado es un cuerpo sin carne; la belleza radica en los huesos, pero, a la vez, en una delgadez que perdura, que trasciende la muerte de la carne corporal. En este sentido, la imagen de cuerpos descarnados danzando en la foresta asemeja un ritual de reanimación de una persona muerta; es, de una forma bastante siniestra, regresar a Vera a la vida.

La imagen de la danza siniestra de la protagonista con Vera está cargada de sensualidad y atravesada por el deseo de un cuerpo “otro”. La protagonista y Vera comparten un rito de transmutación: mientras la protagonista se imagina bailando con Vera, se proyecta *en Vera*, se *cede a Vera*, se establece un vínculo muerte-vida-muerte. Vera cada vez está más viva, mientras que la protagonista se acerca a la hermosa imagen de la muerte: “Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras.” (Enríquez, 2016: 128). La protagonista se imagina descarnada, en los huesos, como la calavera, pero cada vez más cerca de su deseo, el deseo de un cuerpo hermoso, el deseo de un cuerpo “otro”. La protagonista desea un cuerpo sin carne y, para esto, desde que Vera llegó a su casa inicia un régimen de restricción alimenticia:

Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me sienta sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar piel desde adentro.” (Enríquez, 2016: 128)

La imagen de huesos en lugar de nalgas, de huesos que atravesarán la carne y cortarán la piel desde adentro es terroríficamente desgarradora. La piel asociada con la sensualidad y el erotismo, ese envoltorio que contiene el cuerpo y que lo protege de la intemperie, en la que se refleja tanto la salud como la enfermedad, en el ejemplo anterior es atravesada por los huesos afilados, cortada desde el interior. Esta imagen aterradora y angustiante, una señal de alerta que advierte peligro para el yo, revela que el cuerpo idealizado es un cuerpo femenino descarnado que coquetea con la muerte. Este cuerpo se impone violentamente, rompe la carne y hace que el cuerpo se desangre dejando un rastro de muerte en el suelo. Los huesos quedan expuestos y un nuevo cuerpo sustituye a la carne, dejando entrever la vida psíquica de la protagonista y, a través de ella, el síntoma.

5.4 *El descarnado grito de los huesos*

La protagonista de *“Nada de carne sobre nosotras”* exhibe un modelo de cuerpo femenino sometido a los trastornos alimenticios. Específicamente, la anorexia es el síntoma, que amenaza con emerger desde el primer momento, en su encuentro casual con la calavera, en la calle, a simple vista. Que la calavera esté visible es un detalle importante porque lo que intenta sugerir es que simbólicamente hay “algo” que la protagonista ha tratado de reprimir y que no está “enterrado” lo suficientemente profundo como para que no retorne. Cuando encuentra la calavera, lo primero que se describe de ella es que le faltan las partes que están asociadas a la función de la alimentación: sus dientes y su mandíbula. El hecho de que la calavera no tenga ni dientes ni mandíbula significa que Vera no puede comer, lo

cual es una diferencia radical entre ella y Patricio, el novio de la protagonista, que, por el contrario, se caracteriza por su sobrepeso y su relación con la comida. Estas características le resultan desagradables a la protagonista, ya que las asocia con otras que le afectan directamente en la relación, como la desatención y la pereza; por lo tanto, las rechaza: “Cuando la vio, dio un respingo, pero no se levantó. También es perezoso y se está poniendo gordo. No me gustan los gordos.” (Enríquez, 2016: 126).

La misma relación que tiene la protagonista con Patricio va fortaleciendo el incipiente vínculo con Vera, quien, por el contrario, no está gorda. La llegada de la calavera al apartamento causa una fuerte molestia en Patricio, a quien le toma por sorpresa el objeto que su novia ha dejado sobre la mesita del living:

- ¿Qué es esto? ¿Es de verdad?
- Claro que es de verdad -le dije-. La encontré en la calle es una calavera.

Me gritó. Por qué trajiste esto, me gritó, exagerado, de dónde la sacaste. Juzgué que estaba haciendo un escándalo y le ordené que bajara la voz. (Enríquez, 2016:126)

A pesar de que Patricio muestra su disgusto ante la presencia de la calavera y la especie de culto pagano que a sus ojos su novia construye alrededor de esta, la protagonista conserva la calavera y se encierra con ella en la habitación para protegerla y para *protegerse* de la actitud agresiva de Patricio.

Vivir con la calavera en el apartamento es una experiencia ominosa y, sobre todo, muy angustiante para Patricio, quien se siente inquieto con la presencia de Vera, que amenaza con desplazarlo y, de alguna manera siniestra, suplantar el lugar que ocupa en el vínculo con su novia. En este sentido, la calavera cumple la función

de un “tercero” que amenaza la diada que conforman él y su novia como pareja, es decir, ya no son dos, sino que ahora se trata de una triada. Vera está entre él y su novia, interponiendo una distancia terrorífica, esto le genera la angustia de la ruptura del vínculo y, además, para él la calavera empieza a abandonar su categoría de objeto y, de manera siniestra, va adquiriendo “vida”, a partir del vínculo sobrenatural o irracional que la protagonista desarrolla con ella. Vera no es nada menos que la inminente presencia de la muerte.

Comprender la relación de la protagonista con su novio Patricio es muy importante para entender cómo se desencadena el síntoma de la anorexia. Si bien es cierto desde que la protagonista encuentra la calavera el síntoma amenaza con surgir, no es sino hasta la ruptura de la relación con Patricio que se desencadena la anorexia:

Me amenazó con llamar a mi madre. Le dije que podía hacer lo que quisiera.

Lo vi más gordo que nunca, con las mejillas caídas como las de un mastín napolitano, y esa noche, después de que se fue con la valija y un bolso colgado del hombro, decidí empezar a comer poco, bien poco. (Enríquez, 2016: 127).

Sobre la relación de la protagonista con Patricio se sabe poco: no se sabe hace cuánto están juntos, cómo se conocieron, cómo llegaron a vivir juntos; en general, está recubierta de una gran opacidad. Sin embargo, sí es posible identificar que se trata de una relación en la que la protagonista ha sido víctima de violencia psicológica y agresiones, como algunas actitudes de desatención, gritos, amenazas, insultos y exigencias, según se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Sé que él esperó un rato por si yo salía a hacerle la comida. No tiene que comer más, se está poniendo gordo, los muslos ya se le rozan, y si usara

pollera de mujer, estaría siempre paspado entre las piernas. Después de una hora lo oí insultarme y usar el teléfono para pedir una pizza. La pereza: prefiere el delivery a caminar hasta el centro y comer en un restaurante. El gasto es el mismo.” (Enríquez, 2016: 126)

La presencia de Vera acentúa las conductas agresivas de Patricio y una crisis que al parecer ya venía asomándose antes de su aparición. Los temores de Patricio se vuelven realidad, la protagonista lo expulsa de la habitación y de su intimidad, y el vacío que deja lo llena con Vera, con quien comparte mucho más que su habitación. Patricio percibe que ha sido desplazado por Vera de manera siniestra, se angustia y reclama ese lugar:

Mi novio dice que está asustado y otras pavadas. Duerme en el living, pero no es un sacrificio, porque el futón que compré con mi dinero -a él le pagan pocas de excelente calidad. De qué estás asustado, le pregunto. Él balbucea tonterías sobre que me la paso encerrada con Vera y que me escucha hablándole.” (Enríquez, 2016: 127)

Sus reclamos no tienen resonancia en su novia y, finalmente, decide irse para no enfrentar lo que está emergiendo despiadadamente; *huye*, no sin antes amenazarla con llamar a su madre y contarle todo lo que está sucediendo. A la protagonista, la partida de Patricio parece no importarle, pues con su ausencia alcanza cierta tranquilidad que había perdido; sin embargo, esta paz es solo aparente. La partida de Patricio deja un vacío que es sustituido con el síntoma de la anorexia que, de una forma similar que el doble ominoso, confronta a la protagonista con la muerte. Su “ex obeso” se lleva toda la carne consigo, se ha devorado todo y lo ha acumulado en capas de grasa: “Él no tiene nada que ver con

la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimiento” (Enríquez, 2016: 128). La protagonista queda sola con Vera, si la carne se la ha llevado Patricio a ella le quedan los huesos, que gritan el dolor que ha dejado el descarnado sometimiento al deseo del “otro”.

5.5 Cavar hasta encontrar los huesos olvidados

Patricio cumple su amenaza. La madre de la protagonista acude sin ser llamada: “Cuando estaba contemplando el efecto de Vera con ojos desde la cama, oí que unas llaves abrían la puerta de mi apartamento. Mi madre, la única que tiene copia, porque a mi ex obeso lo obligué a entregarme la suya” (Enríquez, 2016: 128).

El vínculo con la madre es difuso y ambivalente: por un lado, como se puede observar en el ejemplo anterior, la protagonista parece compartir un vínculo de confianza, pues es la única que tiene copia de las llaves de su apartamento, es la “única” persona que puede entrar en la intimidad de la protagonista sin tocar la puerta, a pesar de que no vive en el lugar; por otro lado, la forma en la que se relacionan cuando están juntas parece ser evasiva, pues evitan abordar en profundidad la situación: “Me levanté para hacerla pasar. Le preparé un té y me senté a tomarlo con ella. Estás más flaca, me dijo. Es el estrés por la separación, le contesté. Nos quedamos calladas.” (Enríquez, 2016: 128). Llama la atención que la madre nota la delgadez de su hija; sin embargo, es el único comentario que se hace en relación con el síntoma de la anorexia. La protagonista lo justifica como parte de las consecuencias de la separación y, por un acuerdo tácito, ambas evitan tocar el tema.

Mientras la protagonista se muestra evasiva respecto de la ruptura con Patricio, la madre, por su parte, parece tener interés en confirmar la versión que Patricio le dio sobre esta y sobre el extraño comportamiento de su hija:

- Me dijo Patricio que estás en algo raro.
- ¿En qué? Por favor, mamá, inventa cosas porque lo eché.
- Dice que te obsesionaste con una calavera.

Me reí.

- Está loco. Con unas amigas estamos armando disfraces y maquetas de terror para la Noche de Brujas, es para divertirnos. (Enríquez, 2016: 128-129)

También se evita hablar de la presencia de Vera, se evade la angustia del doble ominoso y se acepta la ficción que la protagonista construye para maquillar el síntoma, al mismo tiempo que apela a su complicidad en el ocultamiento:

No tuve tiempo de comprar un disfraz, así que armé un retablo vudú y voy a comprar otras cositas, velas negras, una bola de vidrio tipo bola de cristal, para ambientar, ¿me entendés? Porque hacemos la fiesta en casa. (Enríquez, 2016: 129).

Así pues, la relación con la madre se presenta tan ambigua que, por un lado, aparece para “ayudar”, acude en el momento de necesidad, pero su labor consiste en ayudar a sepultar el síntoma; la protagonista sabe qué hace, pero no tiene conciencia de por qué lo hace, por lo tanto, es necesario ocultarlo. Su madre parece entender perfectamente el proceso de enterramiento y colabora: “es mejor no hablar de aquello que escarbarlo puede volverlo inmanejable”:

No sé si entendió mucho, pero le resultó una estupidez razonable. Quiso conocer a Vera y se la mostré. Le pareció macabro que la tuviera en la

habitación, pero se creyó por completo lo de la ambientación para la fiesta, a pesar de que yo jamás organicé una fiesta en mi vida y detesto los cumpleaños. También creyó mis mentiras sobre el despecho de Patricio. (Enríquez, 2016: 129).

La madre parte tranquila. La hija ha respetado el pacto simbólico: no abrir ninguna fosa en su presencia. No obstante, una vez que se va su madre la protagonista se hace cargo de la angustia que Vera le brinda, exhibiéndole su falta: “Está muy bien, quiero estar sola porque ahora me tiene angustiada la incompletud de Vera. No puede seguir sin dientes, sin brazos, sin columna vertebral. Nunca voy a poder recuperar los huesos que le corresponden, eso es obvio.” (Enríquez, 2016: 129).

Esta angustia por la incompletud de Vera que inquieta a la protagonista, se torna esperanzadora, es la promesa de morir y nacer “otra”, pero para eso debe investigar, indagar, reconstruir. Iniciar un proceso para nombrar los huesos, reconocer su aspecto. El primer camino que toma es acudir al recuerdo del padre: “No puedo profanar tumbas, no sabría cómo hacerlo. Mi padre solía hablar de las fosas comunes de los cementerios, que estaban al aire libre, como una piscina de huesos, pero creo que no existen más. Si aún existen, ¿no estarán custodiadas?” (Enríquez, 2016: 129). Este parece un camino insuficiente, superficial, ilegítimo y, por lo tanto, incapaz de dar frutos: “Veo muy difícil caminar por las calles con un costillar humano” (Enríquez, 2016: 129). Por otro lado, existe una certeza y es el reconocimiento de que el camino es psíquico, personal e introspectivo:

Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las

manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados. (Enríquez, 2016: 129-130).

En el relato, tanto el surgimiento del síntoma como la aparición del doble ominoso se enlazan con la amenaza de la muerte. En el caso de la protagonista, ella la hace corpórea dejando de alimentarse. Esta supresión revela que ella ha reprimido la violencia sistémica de la que ha sido víctima y que ha dejado secuelas como una imagen corporal abyecta y una identidad difusa. Esto se puede constatar en el hecho de que la única nombrada es Vera, su doble. La protagonista está nadando entre huesos que no reconoce, mientras Patricio se ha alimentado de la psique de la protagonista.

La anorexia aparece aquí como una alerta, una llamada de auxilio que avisa que la protagonista está en medio de un proceso de duelo, la ruptura de la relación, y esa ruptura es descarnada. La muerte es inminente para que alguien pueda vivir. Para que la protagonista viva es necesario que la relación muera. Patricio se va, y con él se va la carne. Los huesos quedan y con ellos la tarea más difícil: decidir si morir descarnada sometida al deseo de "otro" o escarbar hasta encontrar aquello que ha sido expulsado, reconocerlo, identificarlo y asumirlo.

6 Cuerpos femeninos desfigurados por el fuego: “Las cosas que perdimos en el fuego”

En relación con los otros tres cuentos estudiados previamente, este relato presenta una diferencia significativa: el hecho de que no existe *una* mujer protagonista, sino que participan en el relato una colectividad de mujeres y una multiplicidad de perspectivas. En este cuento, ninguno de los personajes es quien cuenta la historia, la voz narrativa es extradiegética y lo hace en tercera persona. Si bien es cierto se puede percibir que unos personajes femeninos tienen más presencia que otros, se puede seguir a lo largo del relato su interrelación e interdependencia, así como la experiencia de cada una de ellas y sus cuerpos con el *fuego*, y con la experiencia de lo ominoso.

En esta colectividad de mujeres destacan distintas categorías. En primer lugar, “las brujas”. Aunque en el relato no hay ningún personaje al que se le reconozca abiertamente como bruja, sí se hace referencia a las brujas como mujeres históricas que fueron perseguidas y quemadas por la Inquisición, bajo la acusación de practicar la brujería, y que siempre han ocupado un lugar ambiguo que las recubre de ominosidad. Estas mujeres se mencionan en el relato y constituyen un referente simbólico importante que ha persistido por siglos en la psique colectiva de las mujeres, y que continúa vivo para las mujeres que están presentes en el relato.

En segundo lugar, están las “mujeres quemadas”. Son aquellas que han sido asesinadas víctimas de la violencia patriarcal ejercida por los hombres, en la mayoría de los casos sus novios o esposos, aunque también entran en este grupo padres u otros hombres anónimos.

En tercer lugar, se encuentran “las mujeres ardientes”, que son un grupo de mujeres convencidas de entrar en las hogueras clandestinas y quemar sus cuerpos con el fin de que queden desfigurados.

En cuarto lugar, está “la mujer desfigurada por el fuego”. Se hace referencia aquí al personaje llamado la chica del subte, cuya particularidad es que ella también fue una “mujer quemada” por su marido. Este último le prendió fuego mientras dormía, pero sobrevivió a las quemaduras, lo que la hace distinta a las “mujeres quemadas” que murieron por el fuego.

Como quinta categoría se encuentran las “mujeres clandestinas”. Son mujeres que administran las clínicas clandestinas y que reciben a las “mujeres ardientes” y les ofrecen atención médica y soporte emocional. Forman parte de una red de mujeres que organizan las hogueras y, posteriormente, les ayudan a su reinserción en la sociedad.

En sexto lugar, se encuentran las “mujeres confinadas”, en el que se encuentran las reclusas y, finalmente, en séptimo lugar, se encuentra “la mujer expectante”, que es el personaje de Silvina. Ella también colabora con las mujeres ardientes y, a la vez, con las mujeres clandestinas, pero su posición es distinta por razones que se detallarán más adelante.

6.1 *Las brujas y el miedo de una minoría organizada*

Es muy difícil imaginar cuerpos femeninos desfigurados por el fuego sin remover o evocar el referente primario: las hogueras y la caza de brujas como prácticas de la Inquisición. Esta institución fue creada por la Iglesia Católica para luchar contra el librepensamiento y los movimientos populares anti-feudales, así

como para examinar y castigar aquellos delitos que se consideraba atentaban contra la fe. La Inquisición se enmarca en un extenso periodo de la Edad Media y la Edad Moderna, se expandió por todo Europa y también alcanzó a América colonial. No obstante, “la creencia en brujas data de épocas muy antiguas, y surgió y se propagó en muchas religiones” (Cosacov, 2011, p. 31). En esta investigación no se ahondará en los aspectos históricos y políticos que rodearon la Inquisición; sin embargo, sí se puntualizará un aspecto significativo que consiste en que, a pesar de que la figura del Diablo es masculina, la mayoría de las personas juzgadas y acusadas como brujas eran mujeres.

En cuanto a la persecución de las brujas, Cosacov (2011) propone dos tipos de teorías explicativas que considera son las más paradigmáticas. La primera es la tesis de la egiptóloga Margareth Murray, que expone que “lo que se persiguió en la Edad Media eran los resabios del paganismo que aún subsistían en Europa, que con el advenimiento del cristianismo se convirtieron en el diablo o aliados del diablo” (p. 39). Varios aspectos le dan validez a esta tesis. El primero de ellos es que se encuentran similitudes entre la simbología egipcia y la brujería, en cuenta también su interés por la magia. El segundo se relaciona con que el cambio de sistemas religiosos es un fenómeno gradual con periodos de mayor o menor tolerancia. El tercer aspecto consiste en que explica el sesgo de género, en cuanto a que la mayoría de inculpados eran mujeres, debido a que “eran las sacerdotisas de las religiones paganas, contrario a lo que sucedió luego de la difusión de las religiones monoteístas, donde el sacerdocio fue monopolizado por varones” (Cosacov, 2011, p. 40).

La segunda teoría explicativa es la tesis política que, a pesar de que no es incompatible con la anteriormente expuesta, sí plantea que la persecución encubría otras razones más importantes que eliminar a los practicantes del culto pagano. Afirma Cosacov (2011), que “(b)uscaba principalmente perseguir a enemigos políticos, intelectuales librepensadores, o cualquier oposición que rivalice con el orden establecido como las llamadas sectas herejes (Maniqueos, Cátaros, Abiguenses y Valdenses, y luego del siglo XVI también detectar protestantes y criptojudíos)” (pp. 40-41).

Sin embargo, en cuanto a la persecución de la brujería, el sesgo de género en las personas acusadas es evidente, y todos los historiadores coinciden en que las mujeres acusadas y enjuiciadas superaban significativamente al número de los acusados de género masculino. Para Cosacov (2011), no existe una explicación racional, en términos evolutivos darwinianos de supervivencia de la especie humana, que explique la diferencia entre la cantidad de hombres y de mujeres enjuiciadas y condenadas por la Inquisición, e insiste en que para comprender este fenómeno “la clave debe buscarse en la naturaleza irracional de la mente humana” (p. 46).

La hipótesis que Cosacov (2011) defiende consiste en la idea de que “en los estratos inconscientes del psiquismo la mujer está asociada tanto al nacimiento — lo cual deja la impresión de ser algo naturalmente evidente— como a su complementario, la muerte, lo cual ya no es evidente, conformando el enigma a develar” (p. 47). Por lo tanto, propone una lectura psicoanalítica del fenómeno a partir de la misoginia asentada en la *angustia de castración*, que evoca un sentimiento siniestro ligado a la idea de la muerte subyacente en las culturas

patriarcales (Cosacov, 2011, p. 57). Insiste también en que, para comprender el fenómeno de la persecución ocurrida en Europa hacia las mujeres, se debe indagar en los estratos más profundos e inconscientes de la psique en las que la figura femenina se asocia con la muerte.

Si se presta atención a los cargos que se les formulaban a quienes eran acusados de brujería según el *Malleus Maleficarum*, conocido como el manual del inquisidor, se puede reconocer también el sesgo de género. Entre los cargos figuraba en primer lugar practicar el “maleficium”, el cual consistía en dañar cosechas, producir impotencia sexual, esterilidad, o mantener relaciones sexuales con *íncubus* o *súcubus* (demonios que adoptaban forma de hombre o mujer, respectivamente) y, en segundo lugar, formar parte de un *aquejarre* que era “la reunión de 13 brujas presididas por el Diablo con el objeto de practicar antropofagia, especialmente de niños, acceder al goce sexual sin distinción de sexos, parentescos ni edades, pudiéndose buscar placer incluso con animales, degradar los símbolos cristianos y homenajear la muerte” (Cosacov, 2011, p. 17).

Para Yuri Lotman (2008), la caza de brujas es un ejemplo de cómo una sociedad se convierte en víctima del miedo de masas. En este caso específico, se trata de que la sociedad es presa de un ataque de miedo cuyas causas reales desconoce:

En esta situación aparecen unos destinatarios mistificados, contruidos semióticamente: no es la amenaza la que crea el miedo, sino el miedo el que crea la amenaza. El objeto del miedo resulta ser una construcción social, la creación de códigos semióticos, con cuya ayuda la sociedad en cuestión se codifica a sí misma y al mundo circundante (Lotman, 2008, p. 12).

Lotman (2008) comparte con Cosacov (2011) la opinión de que es problemático tratar de explicar este fenómeno exclusivamente a partir de causas racionales. Por lo tanto, desde la perspectiva semiótica del primero, es necesario poner la atención en la estructura sincrónica del fenómeno y el lugar que ocupa en la “cultura del miedo”. Al respecto, Lotman (2008) explica que:

Es característico de las sociedades arcaicas y sus representaciones de culto la identificación de los conceptos de “otro” y de “principio sobrenatural maligno”. A lo “ajeno”, lo “extranjero” y al demonio, representante de las fuerzas mágicas del mal, se les asignan rasgos comunes. Esta vinculación se mantiene estable en la conciencia de las masas hasta épocas muy tardías, si bien no deja de sufrir cambios bajo la influencia de modelos culturales más complejos. En la práctica real, la persecución de las brujas se cruza continuamente con la representación del pérfido influjo de Satanás y la existencia, igualmente maligna, de comunidades secretas que causan un daño similar al de Satanás” (Lotman, 2008, p. 17).

Para Lotman (2008) es un hecho relevante, no una casualidad, que todas las persecuciones de brujas tuvieran como objetivo descubrir *conjuras* y supuestas comunidades malignas. Por lo que considera que el miedo obedece a una representación del enemigo como una colectividad peligrosa. De esta manera, las brujas se presentan ante esta comunidad como una peligrosa *minoría organizada*, que las coloca en el lugar de lo ominoso. Lotman (2008), al respecto, señala que “(l)a primera característica del objeto del miedo es ser una minoría. La sociedad elige verdaderamente su parte más indefensa, la parte que sufre el mayor número

de ofensas sociales y la eleva a la categoría de enemigo” (p. 20). Con respecto a la cacería de brujas, esta minoría está representada por mujeres de distintas edades:

Si intentamos analizar los signos que hacían más probable que estas personas atrajeran sobre sí la acusación de brujería, es decir, provocar la posibilidad de que la sociedad empezase a codificarlas con el concepto de “bruja”, podemos llegar a las siguientes conclusiones: habitualmente, una característica de la bruja es la edad. La “bruja” típica es una vieja. Aunque también es típico el caso contrario: la bruja puede ser una niña o una muchacha (Lotman, 2008, p. 21).

Las cualidades de las víctimas que atraían a sus acusadores parecen estar más relacionadas con el hecho de presentar peculiaridades especialmente visibles: viejos y jóvenes, monstruosos y bellos, muy pobres o ricos. Por ejemplo, en las listas de personas condenadas a la hoguera, figura a menudo la anotación “mujer gorda”. Otra búsqueda que interesó mucho a la Inquisición eran aquellas señales que presentaban indicios de una *comunidad*:

Otra de las principales acusaciones es que la minoría que forman los hechiceros está unida en la trama de una conspiración: son parte de una conjura. En la mente de los acusadores se ha formado una idea precisa de que existe un vínculo entre todas las brujas mediante un pacto contraído con Satanás. Por ello, cuando ante el tribunal desfilan mujeres que afirman no conocerse unas a otras, aquel no las cree y pasa a considerarlas miembros de una conjura (Lotman, 2008, p. 23).

Otros medios para distinguir a las brujas residían en encontrar particularidades objetivas en el cuerpo, como manchas que se asociaban con el diablo y la

especificidad de su comportamiento: “Así es como nace el estudio de las manchas y de los diferentes estigmas que el diablo imprime en el cuerpo de las brujas como señal de su pacto con ellas” (Lotman, 2008, p. 24). Sin embargo, la falta de signos no indicaba ausencia de culpa, sino que en muchos de los casos llegaba a aumentar las sospechas de los inquisidores. Para comprobar su condición de brujas se utilizaban dos tipos de pruebas: la del fuego, como meter la mano en un caldero hirviendo con agua, aceite o plomo, y la del agua. Esta última, en la conciencia cristianizada, se explicaba a partir de que, “el cuerpo de las brujas es ‘impuro’ y el agua, bendita por el bautismo de Cristo en el Jordán, es una esencia pura. Por eso el agua no acoge el cuerpo de la bruja y aunque la metamos atada en ella, de modo que no pueda nadar, no se hundirá” (Lotman, 2008, p. 24).

Desde un punto de vista psicológico, se crea una atmósfera ominosa en torno a la cacería de brujas que se caracteriza por dos fases. En la primera, “las brujas representan para sus perseguidores un número especialmente reducido de seres malévolos con rasgos claramente reconocibles (se las puede distinguir incluso por su aspecto exterior y su comportamiento, sin necesidad de llevar a cabo ningún tipo de investigación)” (Lotman, 2008, pp. 24-25). En la segunda fase, un aspecto que contribuye a reforzar su carácter ominoso consiste en que “la atmósfera de sospecha creciente, lleva a pensar en la astucia del demonio, que oculta hábilmente sus adeptos. La falta de signos exteriores resulta aún más sospechosa que su presencia: se ve en esto las maquinaciones y arterías de Satanás (Lotman, 2008, p. 25). Según Lotman (2008), “(e)l carácter antifeminista de los procesos contra las brujas se manifiesta en este aspecto del mito sobre éstas con la misma claridad con que aparecen en los mitos racistas sobre la lujuria y el desenfreno sexual de las

“razas inferiores” la pretensión de mantener la superioridad de la nación dominante” (Lotman, 2008, p. 30).

En este sentido, Bourdieu (2000) plantea que el orden jurídico en las sociedades diferenciadas no está aislado de las visiones y divisiones sobre las que se sustenta el sistema mítico ritual, en el cual “las diferencias sexuales permanecen inmersas en el conjunto de las oposiciones que organizan todo el cosmos, los comportamientos y los actos sexuales están sobre cargados de determinaciones antropológicas y cosmológicas” (p.19). Por lo tanto, la división de las cosas y de las actividades (sexuales o no) es un aspecto en el que la división entre sexos parece estar “en el orden de las cosas”. De esta manera, una topología de los cuerpos socializados organiza la división de las cosas en el mundo social, de acuerdo con un sistema de oposiciones homólogas a la oposición masculino/femenino: alto/bajo, delante/atrás, derecha/izquierda, recto/curvo, seco/húmedo, duro/blando, claro/oscuro, fuera/dentro, privado/público. Es por esto por lo que “(e)l programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en sí*” (Bourdieu, 2000, p. 22).

Desde esta perspectiva, es posible asociar lo clasificado como femenino con todo aquello que remite a adentro, abajo, lo oficioso, lo mágico, lo ordinario, lo húmedo, el vientre, la tierra, la tumba, el agua, mientras que lo masculino con el afuera, arriba, lo oficial, lo dominante, lo religioso, lo público, la luz, lo seco y el fuego. La bruja como símbolo es ambivalente, por un lado, personifica la naturaleza en su aspecto oculto y se le concibe como maestra del disfraz, por otro lado, “desconcierta, confunde, vela y revela sus bellos, encantadores, horribles, ponzoñosos, mágicos, sexuales y mortales secretos” (The Archive for Research in

Archetypal Symbolism, 2011, p. 702), cuyo territorio son los misterios de la feminidad que, como fuerza subterránea, amenaza al patriarcado.

En el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, se habla de las brujas cuando María Elena es encarcelada y comienzan a acercarse a ella las reclusas, quienes están interesadas en saber lo sucedido con las hogueras y las mujeres ardientes. En el cuento, las brujas regresan como una leyenda a través de la elaboración que hace María Elena de ellas como víctimas arquetípicas del sistema patriarcal: “Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas” (Enríquez, 2016, p. 196). Las reclusas nunca han escuchado de las brujas quemadas por la Inquisición; sin embargo, este relato alimenta su interés, despierta la inquietud y la angustia por saber más sobre un tema que para ellas ha permanecido oculto: las brujas y las hogueras.

Estas brujas arquetípicas son el referente ominoso que articula a todas las mujeres del relato. A las mujeres quemadas, debido a que comparten una historia de violencia y muerte; a las mujeres ardientes, por su relación con las hogueras; a las clandestinas, porque también son una minoría organizada y en esto recae gran parte de su ominosidad; a las mujeres confinadas, o sea, las reclusas, que han sido juzgadas y condenadas; a la chica del subte, porque se trata de un cuerpo estigmatizado que al igual que el estigma de las brujas genera miedo y rechazo y, por último, también a Silvina, que representa la mujer expectante, que observa tanto a las brujas como a las otras mujeres desde la ambigüedad, la ansiedad y el peligro.

6.2 *Las mujeres quemadas*

6.2.1 Lucila

El grupo de las mujeres quemadas lo conforman tres mujeres. En este apartado y el siguiente, se desarrollará el estudio de tres de los casos. El caso que se va a estudiar en este apartado corresponde a Lucila, una modelo profesional, la cual es descrita como una mujer muy hermosa, pero sobre todo “encantadora”. Se trata de una mujer cuyo cuerpo femenino se ajusta al canon de cuerpo bello occidental, de la misma manera que su personalidad se ajusta a una feminidad canónica: bella e inteligente, ingenua y audaz y, además, heterosexual. Sin embargo, a pesar de que sus atributos le han dado cierta popularidad, alcanza su verdadera fama gracias al noviazgo con un famoso jugador de fútbol que la legitima como figura pública:

En las entrevistas de la televisión parecía distraída e ingenua, pero tenía respuestas inteligentes y audaces y por eso también se hizo famosa. Medio famosa. Famosa del todo se hizo cuando anunció su noviazgo con Mario Ponte, el 7 de Unidos de Córdoba, un club de segunda división que había llegado heroicamente a primera y se había mantenido entre los mejores durante dos torneos gracias a un gran equipo, pero, sobre todo, gracias a Mario, que era un jugador extraordinario" (Enríquez, 2016, p. 188).

Posterior al momento en que se anuncia el noviazgo de Lucila y Mario Ponte, Lucila comienza a recibir los beneficios sociales que le otorga una relación prototípica dentro del marco de la heteronormatividad del sistema patriarcal: “Ella

consiguió mejores contratos para publicidades y cerraba todos los desfiles; él se compró un auto carísimo” (Enríquez, 2016, p. 188).

Por su lado, Mario Ponte también recibe los beneficios sociales de la relación con Lucila, sobre todo porque a pesar de ser considerado un jugador extraordinario y hasta haber rechazado algunas ofertas de clubes europeos, sus capacidades estaban siendo cuestionadas porque está alcanzando el ocaso de su carrera. El cuento relata que “algunos especialistas decían que, a los treinta y dos y con el nivel de competencia de los campeonatos europeos, era mejor para Mario convertirse en una leyenda local que en un fracaso transatlántico” (Enríquez, 2016, p. 188). En este sentido, Lucila es el perfecto complemento que legitima la masculinidad hegemónica patriarcal, y que sostiene a Mario como masculinidad prototípica, exitosa por conseguir una mujer hermosa que lucir a su lado.

No obstante, esta relación “perfecta” a simple vista, expuesta como modélica por los medios de comunicación, al mismo tiempo genera ambigüedad, es tan perfecta que es poco creíble: “Lucila parecía enamorada y, aunque la pareja tenía mucha cobertura en los medios, no se le prestaba demasiada atención; era perfecta y feliz, y sencillamente faltaba drama” (Enríquez, 2016, p. 188). Cierta sospecha difícil de precisar se dejaba entrever detrás de la supuesta perfección de la relación hasta que, de manera sorpresiva, aquello tan familiar e inofensivo se vuelve una historia terrorífica: “El drama llegó de madrugada cuando sacaron a Lucila en camilla del departamento que compartía con Mario Ponte; tenía el 70% del cuerpo quemado y dijeron que no iba a sobrevivir. Sobrevivió una semana” (Enríquez, 2016, p. 188).

A partir de este evento terrorífico, surge la angustia y queda atrás la imagen de perfección de la relación. El hecho revela su ominosidad al evidenciar la fisura:

la violencia sistémica y misógina que se esconde detrás de los comportamientos modélicos que exige la heteronormatividad patriarcal:

(É)l la había quemado durante una pelea. Igual que a la chica del subte, le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo —ella estaba en la cama— y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subte, que había sido ella” (Enríquez, 2016, pp. 188-189).

El cuerpo femenino de Lucila, o mejor, el cuerpo femenino bello de Lucila se convierte en un cuerpo desfigurado, monstruoso. Es sometido al fuego de la violencia patriarcal ejercida por la masculinidad hegemónica. Por más que Lucila se acerque al canon de belleza y de feminidad hegemónico, sigue siendo un cuerpo femenino y, por lo tanto, un cuerpo abyecto, devaluado y sometido a la violencia machista, la cual requiere, para preservar su funcionamiento, de masculinidades modélicas como la de Mario Ponte:

Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces, como Ponte (por lo demás el héroe de muchos), pero también con ácido, y en un caso particularmente horrible la mujer había sido arrojada sobre neumáticos que ardían en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores (Enríquez, 2016, pp.189-190).

6.2.2 Lorena Pérez y su hija

Además de Lucila y la mujer anónima que se menciona en la cita anterior, se suman a este grupo de las mujeres quemadas Lorena Pérez y su hija, a quienes “(e)l padre antes de suicidarse, les había prendido fuego a madre e hija con el ya clásico método de la botella de alcohol” (Enríquez, 2016, p. 190). La tragedia tiene una gran cobertura mediática, sobre todo porque una de las víctimas es una niña. Esta dimensión del suceso lo recubre también de una gran ominosidad, pues una niña quemada es una imagen grotesca, porque destruye el mito de una “niñez” feliz y sin violencia.

Lo ocurrido a estas dos mujeres desata la angustia generalizada propia de la experiencia terrorífica. También desata la furia y la indignación de un grupo de mujeres de distinta procedencia y despierta una fuerza subterránea e inquietante que convierte la tragedia en un hecho que convoca y moviliza, no solo a Silvina y su madre, que “recién se movilizaron —sin consultarlo entre ellas— cuando pasó lo de Lorena Pérez y su hija, las últimas asesinadas” (Enríquez, 2016, p. 190), sino a otras desconocidas. Todas ellas se aglomeran fuera del hospital en vigilia por una causa común: protestar y acompañar a Lorena e hija en su agonía.

A pesar de esto y de los medios de comunicación que cubrían la noticia, lo que torna la tragedia en una experiencia ominosa es que la muerte de estas dos mujeres, de forma contrastante con las mujeres que se movilizan, parece ser tomada con indiferencia por las personas en general, como si la violencia se estuviera volviendo algo aterradoramente familiar. Esto sucede con los compañeros de trabajo de Silvina, que ni siquiera se habían enterado de la noticia: “Sus

compañeros ni estaban enterados de la quema de la madre y la niña. Se están acostumbrando, pensó Silvina. Lo de la niña les da un poco de más impresión, pero sólo eso, un poco” (Enríquez, 2016, p. 190). Finalmente, la madre y la niña mueren durante la noche.

6.3 La mujer desfigurada por el fuego: una “nueva belleza”

La chica del subte es una mujer cuyo cuerpo ha sido desfigurado por el fuego porque su marido, Juan Martín Pozzi, le rocía alcohol en su cara mientras ella duerme y, posteriormente, le prende fuego. Una vez cometido el acto, declara que fue ella la responsable de sus propias quemaduras, como se relata en el siguiente fragmento del cuento: “Pozzi dijo que se había quemado sola, se había derramado alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada” (Enríquez, 2016, p. 186). Afortunadamente, la chica del subte logra sobrevivir y en su estancia en el hospital, cuando puede hablar, relata los hechos sucedidos y denuncia al verdadero responsable, que es condenado a prisión.

Aunque la chica del subte sobrevive a sus quemaduras, su cuerpo queda desfigurado, lo cual significa para ella un tipo de muerte social debido a que la aísla de otras personas: “Era cierto: la chica del subte sólo predicaba en las seis líneas del tren subterráneo de la ciudad y nadie la acompañaba” (Enríquez, 2016, p.185). Su aspecto le impide recuperar la vida que tenía antes de la tragedia de la que fue víctima, porque su apariencia le resulta desagradable a las personas, por lo cual no puede tener un trabajo digno. Esto la obliga a vivir de la mendicidad y la compasión de las personas: “Cuando pedía dinero lo dejaba muy en claro: no estaba juntando para cirugías plásticas, no tenían sentido, nunca volvería a su cara normal, lo sabía.

Pedía para sus gastos, para el alquiler, la comida —nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla—” (Enríquez, 2016, p. 186). Lo cierto es que el rostro y el cuerpo desfigurados la convierten en una especie de mujer monstruosa que deambula por el subte con su imagen grotesca y aterradorante para conseguir dinero y garantizarse la supervivencia a costa de la compasión, el asco y el terror que inspira en las demás personas, para quienes toparse con la chica del subte resulta una experiencia ominosa e inolvidable:

Pero resultaba inolvidable. Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado. Tampoco había alcanzado las manos, que eran morenas y siempre estaban un poco sucias de manipular el dinero que mendigaba (Enríquez, 2016, p. 185).

Varios rasgos, además de las quemaduras en la piel, convierten este cuerpo femenino en un cuerpo ominoso. En primer lugar, el aspecto grotesco de su rostro como máscara deforme que oculta y, a la vez, exhibe su monstruosidad sin pudor, creando la sensación de que es un cuerpo irreal, ficticio, peligroso. Otro aspecto consiste en que la chica del subte no oculta su cuerpo quemado, a pesar de ser un cuerpo expulsado por el canon del cuerpo bello femenino occidental, niega su propia abyección y se mueve transgresoramente en espacios públicos, cuando debería

estar contenido en el ámbito de lo privado o, mejor aún, resguardado en alguna institución, como algún hospital que controle sus interacciones o una prisión que contenga su amenaza.

Además, no solamente es un cuerpo que se mueve en el espacio de lo público, sino que también exhibe su sensualidad: “La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (Enríquez, 2016, p. 186). Esto se constituye en una acción transgresora, pues la sensualidad es un atributo de los cuerpos bellos, según el canon de belleza occidental, y el cuerpo de la chica del subte es un cuerpo que existe al margen del canon.

Es un cuerpo abyecto, un cuerpo ominoso que aterroriza a los pasajeros del subterráneo en sus viajes y genera una ambigüedad de sensaciones entre asco, rechazo, lástima, aborrecimiento, antipatía, empatía, desapego, piedad, pero sobre todo angustia y ansiedad:

Su método era audaz; subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. Algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado; algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos; algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos, y si ella lo notaba, en verano cuando podía verles la piel al aire, acariciaba con los dedos mugrientos los pelitos asustados y sonreía con su boca que era un tajo. Incluso había quienes se bajaban del vagón cuando la veían subir: los que ya conocían el método y no querían el beso de esa cara horrible (Enríquez, 2016, pp. 185-186).

Su presencia en el subterráneo es siniestra y la chica del subte lo sabe. No solamente ha sido víctima de la violencia de su marido celoso, cuya historia se relata de la siguiente forma: “Llevaba tres años casada con él. No tenían hijos. Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces” (Enríquez, 2016, p. 186), sino que, además, es víctima de la censura, del rechazo, el asco y el miedo de las demás personas, que la niegan. Sin embargo, la chica del subte toma el silencioso terror que causa y lo transgrede, lo usa como su escudo, lo grita, lo exhibe en la propia cara de los que cierran sus ojos al contemplar el horror: “Cuando se iba del vagón, la gente no hablaba de la chica quemada, pero el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así” (Enríquez, 2016, pp. 186-187).

El cuerpo femenino desfigurado de la chica del subte es ominoso, pero también es un cuerpo modélico que se opone al canon occidental. Se convierte en un modelo para las mujeres ardientes que la conocen en las afueras del hospital en la protesta contra el crimen de Lorena Pérez y su hija:

Pero ya no estaba sola. La acompañaba un grupo de mujeres de distintas edades, ninguna de ellas quemada. Cuando llegaron las cámaras, la chica del subte y sus compañeras se acercaron a la luz. Ella contó su historia, las otras asentían y aplaudían. La chica del subte dijo algo impresionantemente brutal:

—Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva (Enríquez, 2016, p. 190).

La chica del subte instituye, desde la marginalidad, un cuerpo modélico con una “nueva belleza”, que es ominosa: “La primera fue la chica del subte. Había quien lo discutía o, al menos, discutía su alcance, su poder, su capacidad para desatar las hogueras por sí sola” (Enríquez, 2016, p. 185). Si las mujeres han sido vistas como seres monstruosos, ligados al pecado y al demonio, merecedoras de su exterminio en las hogueras, es hora de imponer un cuerpo monstruoso desfigurado por las llamas, una “nueva belleza”.

6.4 *Las mujeres ardientes*

El grupo de las mujeres ardientes se consolida, en primer lugar, como consecuencia de la epidemia de mujeres quemadas por hombres, principalmente sus parejas. Estos actos de violencia contra las mujeres se acentúan con el acto realizado por Ponte al quemar viva a su novia Lucila. Este acto se convierte en una conducta modélica para cierto tipo de masculinidad hegemónica y se establece como conducta legítima, la cual se propaga vertiginosamente:

Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar; era tan complejo informar, decían, porque por un lado había que alertar sobre los feminicidios y por otro se provocaban esos efectos, parecidos a lo que ocurre con los suicidios entre adolescentes” (Enríquez, 2016, p. 189).

En segundo lugar, toma fuerza a raíz de la convocatoria que, sin proponerse, genera la muerte de Lorena Pérez y su hija. El grupo de estas mujeres es heterogéneo y de distintas procedencias. Protestan motivadas por la rabia y el dolor ante la vulnerabilidad y la indefensión de la que han sido víctimas las mujeres, así

como por la urgencia de responder a la violencia que están recibiendo por esa misma condición. Este grupo de mujeres ardientes lucha por distinguirse de aquellas que han sido víctimas; tratan de reivindicarse como mujeres que han ofrecido su cuerpo al fuego al entrar voluntariamente a las llamas de las hogueras clandestinas.

El objetivo de las mujeres ardientes es quemarse, dejar que las llamas consuman su cuerpo y lo desfiguren, pero seguir vivas: “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enríquez, 2016, p. 192). No obstante, sobre ellas recae una gran incredulidad por parte de los “otros”, para quienes resulta inconcebible realizar un acto tan terrible por voluntad propia. “El problema es que no nos creen. Les decimos que nos quemamos porque queremos y no nos creen” (Enríquez, 2016, p. 192). Esta incredulidad se sustenta en dos razones: la primera salta a la vista con facilidad y tiene que ver con el hecho de que efectivamente, muchas mujeres han sido quemadas por “otros”, generalmente masculinos, y la segunda, menos evidente pero no menos importante, es que las mujeres han sido históricamente expropiadas de su propio cuerpo, es decir, se les ha negado el derecho a decidir sobre su propio cuerpo, sobre todo si estas decisiones se dirigen en dirección contraria o deslegitiman los valores del sistema patriarcal.

En este sentido, las mujeres pueden intervenir y transformar su propio cuerpo siempre y cuando esa transformación implique acercarse al canon de belleza occidental. Sin embargo, es inconcebible hacerlo si esa intervención y transformación se aleja del canon de belleza. Esto, por lo tanto, se concibe como un deseo generalizado en las mujeres de “ser bellas”; no cabe otra posibilidad más

que esa. La fealdad no es un valor deseable; el deseo de ser “fea” carece de legitimidad y, por ende, todo lo que se considera “feo” debe ser expulsado. Esto implica que desear un cuerpo femenino desfigurado por el fuego como modelo, resulta una experiencia ominosa para quien la observa y, por lo tanto, se niega o se recubre de incredulidad. El deseo permitido es “lo bello” y un cuerpo quemado, desfigurado, monstruoso, no es un cuerpo bello para el canon occidental. Finalmente, un evento inexplicable es el que abre la posibilidad de que las mujeres se estén quemando por voluntad propia:

Todavía la incredulidad era alta; sí, lo de aquella mujer que se había incendiado dentro de su propio auto, en el desierto patagónico, había sido bien extraño: las primeras investigaciones indicaron que había rociado con nafta el vehículo, se había sentado dentro, frente al volante, y que ella misma había dado el chasquido al encendedor. Nadie más: no había rastros de otro auto — eso era imposible de ocultar en el desierto—, y nadie hubiera podido irse a pie (Enríquez, 2016, p. 191).

Estas mujeres ardientes no solo reniegan del cuerpo femenino canónico occidental, sino que se rehúsan a aceptar este modelo impuesto. Resisten activamente a someterse a las exigencias que el orden patriarcal ejerce sobre los cuerpos de las mujeres y siguen un modelo de cuerpo femenino “otro”, un cuerpo abyecto. Este nuevo cuerpo femenino es un modelo ominoso, ha ardidido entre las llamas y estas llamas lo han desfigurado hasta transformarlo en un cuerpo monstruoso, pero que ha sobrevivido a la muerte. Se trata de un cuerpo que, en lugar de provocar deseo, provoca asco, miedo y rechazo. A partir del ritual de las hogueras, las mujeres ardientes asumen con orgullo un cuerpo “nuevo”,

estigmatizado, cuya simple existencia es siniestra, para, en un acto subversivo, resignificar el estigma.

6.5 *Las mujeres clandestinas*

Como ya se mencionó anteriormente, las mujeres clandestinas se organizan para administrar las clínicas clandestinas que reciben a las “mujeres ardientes”. En ellas les ofrecen atención médica después de haber participado en las hogueras y acompañamiento emocional. Se trata de una red organizada en la que participan mujeres con distintos roles: unas atienden directamente a las mujeres ardientes, otras se encargan de traer y llevar los medicamentos necesarios para la atención médica, y otras están infiltradas en algunos centros hospitalarios y son las que consiguen los antibióticos.

En este grupo se encuentra la madre de Silvina, que se había involucrado en las hogueras inspirada en un encuentro con la chica del subte. La decisión la toma después de una salida con su hija Silvina, cuando impulsivamente se levantó a defender a la chica del subte de los comentarios de un sujeto que también viajaba en el vagón:

A lo mejor no había sido la chica del subte la desencadenante de todo, pero ella había introducido la idea en su familia. Fue una tarde de domingo, volvían con su madre del cine —una excursión rara, casi nunca salían juntas—. La chica del subte dio sus besos y contó su historia en el vagón; cuando terminó, agradeció y se bajó en la estación siguiente. Un chico, no podía tener más de veinte años, empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes (Enríquez, 2016, p. 187).

La madre de Silvina es una mujer mayor, viuda y de cabello corto y encanecido; es descrita como una mujer arriesgada, atrevida y decidida que inspira autoridad y sabiduría:

Silvina recordaba que su madre, alta y con el pelo corto y gris, todo su aspecto de autoridad y potencia, había cruzado el pasillo del vagón hasta donde estaba el chico, casi sin tambalearse -aunque el vagón se sacudía como siempre-, y le había dado un puñetazo en la nariz, un golpe decidido y profesional, que lo hizo sangrar y gritar y vieja hija de puta qué te pasa, pero su madre no respondió, ni al chico que lloraba de dolor ni a los pasajeros que dudaban entre insultarla o ayudar (Enríquez, 2016, p. 187).

En el fragmento anterior se puede observar cómo el carácter fuerte y decidido de la madre de Silvina es determinante para levantarse y defender a la chica del subte del oprobio. Enfrenta no solo al joven que la insultaba, sino a las personas complacientes y permisivas que callan sin censura frente a los insultos y burlas que el chico lanza contra la chica del subte. Recibe también la descarga violenta contra ella con el calificativo despectivo de “vieja hija de puta”.

Ambas palabras, “vieja” y “puta”, se convierten en un insulto, ya que apelan al incumplimiento de las normas del orden patriarcal y de los cuerpos canónicos femeninos que deben ser jóvenes y poseídos, así como sometidos a la mirada de un “otro” masculino. Envejecer es un castigo, un insulto, algo reprochable, ya que es un cuerpo que se deteriora con el tiempo y, por otro lado, “hija puta”, es decir, cuyo origen es indigno porque proviene del cuerpo de una mujer cuya transgresión tiene que ver con tener un cuerpo sexuado, que no resguarda una feminidad también canónica recatada y sometida.

El puñetazo “decidido y profesional” de esta mujer sabia, vieja, de carácter fuerte y arriesgada, deja “tumbado” al chico que con sus insultos revictimiza a la chica del subte. Esta acción de la madre de Silvina se puede interpretar como una transgresión al patriarcado; seña de esto es que a nadie en el vagón del subterráneo le importa el ataque del joven contra la chica del subte, pero dudan entre insultar a la madre de Silvina o ayudar al joven golpeado, a quien reconocen como víctima. Este evento del subterráneo se convierte en el acto inaugural de la clandestinidad en la que se mueve la madre de Silvina. Ese es el primer momento en que transgrede el orden patriarcal y con su puño rechaza la violencia sistémica. No obstante, es el mismo momento en el que reconoce que debe huir y esconderse porque es peligrosa y, por lo tanto, candidata a las estrategias represivas del sistema:

Silvina recordaba la mirada rápida, la orden silenciosa de sus ojos y cómo las dos habían salido corriendo no bien las puertas se abrieron y habían seguido corriendo por las escaleras a pesar de que Silvina estaba poco entrenada y se cansaba enseguida —correr le daba tos—, y su madre ya tenía más de sesenta años. Nadie las había seguido, pero eso no lo supieron hasta estar en la calle, en la esquina transitadísima de Corrientes y Pueyrredón; se metieron entre la gente para evitar y despistar algún guarda, o incluso a la policía. Después de doscientos metros se dieron cuenta de que estaban a salvo (Enríquez, 2016, p. 187).

El cuerpo de la madre de Silvina es un cuerpo no canónico, a pesar de que su imagen de vieja y sabia se asocia también a la imagen tradicional de la bruja, pues, “(l)a imagen de la bruja que nos es más familiar es la de la vieja” (The Archive for

Research in Archetypal Symbolism, 2011, p. 702), no alcanza a ser un cuerpo ominoso. A pesar de que su rol es organizar, apoyar y hasta incentivar a otras mujeres jóvenes a pasar por las hogueras, la madre de Silvina no protagoniza ninguna de ellas. No somete a su cuerpo a la quema voluntaria. Su participación es marginal aunque transgresora cómplice del movimiento subversivo protagonizado por mujeres que ocurre en la clandestinidad, en la oscuridad, en lo subterráneo, en la oscuridad.

6.6 *Las mujeres cautivas*

En esta categoría de mujeres se encuentran las reclusas. Si bien es cierto su aparición es muy breve y hacia el final del cuento, merecen una mención en esta investigación, al igual que las demás mujeres, pues ocupan un lugar marginal en la sociedad e, incluso, entre las mismas mujeres. Según Marcela Lagarde (2005) “el concepto de libertad es definitorio de las mujeres como presas. En el mundo patriarcal de las relativas libertades masculinas y de la natural capacidad de los hombres y las instituciones tanto para obligar como para prohibir a las mujeres, ellas son presas, aunque no hayan cometido algún delito” (p. 641). En este sentido, las reclusas comparten con las demás mujeres del relato la condición de prisioneras que su condición de género les confiere.

Su presencia en el relato es aleccionadora, debido a que son mujeres que ya han sido transgresoras del orden, son disidentes y su presencia advierte a las demás mujeres de las consecuencias a las que se exponen al desobedecer las normas. Su presencia es ominosa, ya que “ellas concretan social e individualmente las prisiones de todas” (Lagarde, 2005, p. 642). Sus cuerpos privados de libertad

contrastan con los cuerpos de las mujeres ardientes que, de forma siniestra, se adueñan de ellos y deciden transformarlos mediante el fuego; con esta acción, exigen su derecho a decidir sobre sus cuerpos y denuncian la violencia sistémica que por siglos han recibido las mujeres por el hecho de tener esos cuerpos.

A las mujeres cautivas pertenece también María Helena, amiga de la madre de Silvina, quien también dirige otro de los hospitales clandestinos y participa activamente en la organización de las hogueras, pero es capturada por la policía al descubrir su centro de operación en uno de los allanamientos. En la prisión, la presencia de María Helena atrae a las reclusas que desean acceder al conocimiento y, desde la clandestinidad, les enseña *lo que sabe*:

Silvina visitó a María Helena en la cárcel. Al principio, ella y su madre habían temido que las otras reclusas la atacaran, pero no, la trataban inusualmente bien. ‘Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta? La educación en este país se fue a la mierda. Pero tienen interés, pobrecitas, quieren saber’” (Enríquez, 2016, p. 198).

En un primer momento, las reclusas son percibidas por Silvina y su madre como amenaza. Piensan que serán atacadas por ellas porque el estigma de la criminalidad las antecede; sin embargo, su acercamiento es pacífico y motivado por la necesidad de saber. Las reclusas en el cuento *no saben* y esta falta de conocimiento también es parte del cautiverio real y simbólico de las mujeres:

—¿Qué quieren saber? —preguntó Silvina.

—Y, quieren saber cuándo van a parar las hogueras.

—¿Y cuándo van a parar?

—Ay, qué se yo, hija, ¡por mí que no paren nunca!

La sala de visitas de la cárcel era un galpón con varias mesas y tres sillas alrededor de cada una: una para la presa, dos para las visitas. María Helena hablaba en voz baja: no confiaba en las guardias (Enríquez, 2016, p. 198).

Finalmente, las guardias también forman parte de este grupo, al igual que las presas son mujeres institucionalizadas que viven en sus cuerpos la represión del sistema. Su condición de guardias hace que estén definidas por la relación con el delito, específicamente su control. Su función consiste en la vigilancia de las “otras” transgresoras y de sus cuerpos femeninos. Ellas también reciben la violencia sistémica y represiva sobre sus cuerpos femeninos, sin embargo, conservan el privilegio del ejercicio del control carcelario sobre las reclusas. En el ejemplo anterior fue posible observar como Silvina comparte con las reclusas el deseo de saber cuándo van a parar las hogueras, aspecto que se ampliará en el siguiente apartado.

6.7 *La mujer expectante*

Uno de los personajes más importantes en el relato es Silvina, pues observa con expectación y esto la hace tener posturas ambivalentes y ambiguas ante los fenómenos que articulan a todas las demás mujeres: los feminicidios, las quemas, las hogueras, la clandestinidad y la organización. Silvina está en todas partes: observa a la chica del subte y experimenta la angustia y el horror de ese cuerpo desfigurado y confrontativo, también el impacto que la chica del subte ha causado en su familia, principalmente en su madre, al plantar la idea de iniciar las hogueras.

Está presente en las visitas a Lorena Pérez y su hija cuando ingresaron en el hospital por sus quemaduras: “No las conocían, pero Silvina y su madre fueron al hospital para tratar de visitarlas o, por lo menos, protestar en la puerta; ahí se encontraron. Y ahí estaba también la chica del subte” (Enríquez, 2016, p. 190). Se siente convocada a protestar con las demás mujeres mayores y jóvenes ante los medios de comunicación en las afueras del hospital:

La mamá de Silvina se acercó a la chica del subte y a sus compañeras cuando se retiraron las cámaras. Había varias mujeres de más de sesenta años; a Silvina la sorprendió verlas dispuestas a pasar la noche en la calle, acampar en la vereda y pintar sus carteles que pedían BASTA BASTA DE QUEMARNOS. Ella también se quedó y, por la mañana, fue a la oficina sin dormir (Enríquez, 2016, p. 190).

También participa como colaboradora de las hogueras: “Silvina participó de su primera hoguera en un campo sobre la ruta 3. Las medidas de seguridad todavía eran muy elementales; las de las autoridades y las de las mujeres ardientes” (Enríquez, 2016, p. 191). Colabora recogiendo y llevando medicamentos de los centros hospitalarios a los hospitales clandestinos para la atención de las mujeres ardientes: “Silvina los conseguía haciendo ronda por los hospitales de la ciudad donde trabajaban colaboradoras de las Mujeres Ardientes” (Enríquez, 2016, p. 195). Se ofrece a documentar las hogueras para que quede registro de la existencia de las mujeres ardientes y su convicción de entrar en las hogueras por voluntad propia: “Así, casi sin pensarlo, Silvina decidió hacerse cargo de la filmación cuando alguna chica quisiera que su Quema fuera difundida. María Helena contactó con ella menos

de un mes después del ofrecimiento. Sería la única autorizada, en la ceremonia, a estar con un equipo electrónico” (Enríquez, 2016, p. 192).

A pesar de estar cerca de las quemadas y las hogueras, Silvina se coloca en el lugar de la ambivalencia y la indecisión. Duda constantemente y, de forma frecuente, teme por su seguridad y, sobre todo, por la de su madre. Esta angustia la lleva a tomar la decisión de terminar la relación con su novio, “a quien había abandonado al mismo tiempo que supo la definitiva radicalización de su madre, porque él las pondría en peligro, lo sabía, era inevitable” (Enríquez, 2016, p. 193). Sin embargo, este mismo novio está presente en su pensamiento y en ocasiones retorna como promesa de “sitio seguro”, cuando el horror de las hogueras la sobrepasa:

Una noche mientras esperaba el llamado de su madre, que le había encargado antibióticos (...) tuvo ganas de hablar con su ex novio. Tenía la boca llena de whisky y la nariz de humo de cigarrillo y del olor a gasa furacinada, la que se usa para las quemaduras, que no se iba nunca, como no se iba el de la carne humana quemada, muy difícil de describir, sobre todo porque, más que nada, olía a nafta, aunque detrás había algo más, inolvidable y extrañamente cálido. Pero Silvina se contuvo. Lo había visto en la calle, con otra chica (Enríquez, 2016, p. 195).

Por un lado, Silvina admira a su madre, “siempre arriesgada y atrevida, tanto más que ella, que seguía trabajando en la oficina y no se animaba a unirse a las mujeres” (Enríquez, 2016, p. 193); por otro lado, experimenta una gran angustia ante la radicalización su madre y frente a las quemadas de las mujeres ardientes, cuyas conductas escapan a una justificación racional. Silvina es el personaje que

se enfrenta a las hogueras desde la angustia ominosa del dolor y la muerte. Presenciar el horror del dolor acrecienta sus dudas y reniega de las hogueras al punto de dudar “(e)n si debía traicionarlas ella misma, desbaratar la locura desde adentro. ¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?” (Enríquez, 2016, p. 193).

Silvina se mantiene en la periferia. No se anima a unirse a las mujeres porque para ella es confuso comprender la posición radical que también ha adoptado su madre, quien no parece haber sufrido ningún tipo de violencia por parte de su padre que pueda justificar su compromiso con las mujeres ardientes. Constantemente, piensa en su padre, que demostraba una masculinidad distinta de la de esos hombres violentos que quemaron a la chica del subte, a Lucila o a Lorena Pérez y su hija:

En su padre, muerto cuando ella era chica, un hombre bueno y algo torpe (“Ni se te ocurra pensar que hago esto por culpa de tu padre”, le había dicho su madre una vez, en el patio de la casa-hospital, durante un descanso, mientras inspeccionaba los antibióticos que Silvina había traído, “tu padre era un hombre delicioso, jamás me hizo sufrir”) (Enríquez, 2016, p. 193).

El horror de las mujeres que se queman por convicción es inconcebible para Silvina. Presenciar las hogueras se torna en una experiencia ominosa, pues significa presenciar el dolor, la muerte y, a la vez, el nacimiento de cuerpos femeninos “nuevos”, de una “belleza nueva” no canónica, una “belleza monstruosa”. El aumento de mujeres quemadas es angustiante y se vuelve una amenaza para Silvina:

No se va a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a esas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también (Enríquez, 2016, p. 195)

La relación de Silvina con la postura radical de su madre es ambigua. Si bien es cierto Silvina ha estado colaborando con su madre y también trata de protegerla de las consecuencias de sus acciones, hasta el punto de aislarse de otras personas y cortar sus lazos afectivos para no perjudicar a su madre en su lucha clandestina, Silvina no está convencida de que esta postura radical sea también la suya. La figura de una mujer fuerte y autoritaria como su madre plantea una relación difícil de resolver para Silvina, quien de cierta manera se siente obligada a cumplir con el depósito que la madre hace sobre ella de convertirse en una de las chicas ardientes. Silvina teme que cumplir con el mandato materno la lleve a someterse a las hogueras. Este mandato manifiesto se vuelve una experiencia ominosa porque implica perder la libertad de decidir sobre su propio cuerpo y exponerse a la muerte, como le sucedió a su amiga del colegio, que murió por la anorexia. No parece azaroso que la última aparición de Silvina en el relato sea en la cárcel, mientras ella y su madre visitan a María Helena. Durante la conversación, Silvina está aterrorizada de que las hogueras y las quemas no se detienen y de que, a pesar de la represión policial y el encarcelamiento de María Helena, las quemas no parecen ceder:

—Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.

—Eso es mucho —dijo Silvina.

—Depende —intervino su madre—. Hay historiadores que hablan de cientos de miles, otros de cuarenta mil.

—Cuarenta mil es un montón —murmuró Silvina.

—En cuatro siglos no es tanto —siguió su madre.

—Había poca gente en Europa hace siglos, mamá.

Silvina sentía que la furia le llenaba los ojos de lágrimas (Enríquez, 2016, p. 196)

Silvina cada vez más explícitamente advierte el atrapamiento y la presión que ejerce el discurso materno, esa furia que le llena los ojos de lágrimas es la respuesta a una especie de tsunami que amenaza con sumergirla y ahogarla. A través de la conversación entre María Elena y su madre planteada por la autora, se puede observar como el cuerpo de Silvina es un cuerpo femenino atrapado en una red tejida por el deseo de “otras”:

María Helena abrió la boca y dijo algo más, pero Silvina no la escuchó y su madre siguió y las dos mujeres conversaron en la luz enferma de la sala de visitas de la cárcel, y Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego (Enríquez, 2016, p. 197).

Para Silvina, la diferencia entre las mujeres quemadas por sus parejas y las mujeres quemadas en las hogueras se desdibuja. Para ella, estas dos posturas

radicales tienen como desenlace fatal la muerte real o simbólica. Lo ominoso irrumpe cuando Silvina es capaz de ver, es decir, de reconocer que tanto una postura como la otra anulan la posibilidad de decidir sobre su propio cuerpo.

6.8 Las quemadas en las hogueras: el resurgir de las brujas

En este relato, las hogueras comienzan después de un gran número de casos de mujeres quemadas por hombres, lo cual hace que surjan en medio de una gran incredulidad. Cuando empiezan a llegar las mujeres ardientes a los hospitales y declaran haberse quemado ellas mismas, su testimonio es considerado como falso. Primero porque se piensa que están encubriendo a sus agresores; segundo, porque el discurso femenino ha sido invalidado desde tiempos inmemoriales y, tercero, porque es inconcebible que una mujer haya decidido quemar su cuerpo debido a que, en lo más arraigado de la mente patriarcal, las quemadas de mujeres por siglos han ocurrido a manos de hombres, porque son ellos quienes han tenido derecho sobre los cuerpos femeninos. Es decir, el cuerpo femenino es históricamente un cuerpo expropiado.

Entre toda esta atmósfera de incredulidad que rodea las quemadas hay un caso que enciende las alarmas de las autoridades: una mujer que se quema sola en el desierto, y de manera simbólica, se convierte en el acto fundacional de las hogueras clandestinas, como se señaló más arriba (cf. apartado 6.4.).

El caso es calificado como suicidio, pero las mujeres saben que se trata de una mujer ardiente que no pudo sobrevivir a las llamas porque no estaba acompañada: “Yo no sé por qué esta muchacha, en vez de contactar con nosotras,

hizo lo que hizo, pero bueno: a lo mejor se quería morir. Era su derecho. Pero que estos hijos de puta digan que las quemadas son de los árabes, de los indios...” (Enríquez, 2016, p. 191). Esta incredulidad está relacionada con la negación de la imagen ominosa, “mujeres quemándose en las hogueras”, que parece despertar el miedo arquetípico por las brujas.

Esta negación deslegitima el acto voluntario y radical de las mujeres ardientes y la red de mujeres clandestinas, y deciden filmar una de las hogueras. Esta grabación se lleva a cabo con los máximos protocolos de seguridad posibles, pues lo importante era proteger las identidades de las mujeres involucradas y, sobre todo, de la mujer que iba a entrar en la hoguera. Silvina se encargó de la filmación de una de las ceremonias; solo ella podía llevar equipo electrónico: “La ceremonia fue al atardecer. Silvina usó la función video de una cámara de fotos: los teléfonos estaban prohibidos y ella no tenía una cámara mejor, y tampoco quería comprar una por si la rastreaban” (p. 193). La misma noche después de la ceremonia, Silvina difundió el video por internet y “(a)l día siguiente, millones de personas lo habían visto” (Enríquez, 2016, p. 194). En el video está filmado paso a paso el ritual mediante el cual la mujer se entrega al fuego para que su cuerpo sea consumido por las llamas:

Filmó todo: las mujeres preparando la pira, con enormes ramas secas de los árboles del campo, el fuego alimentado con diarios y nafta hasta que alcanzó más de un metro de altura. Estaban campo adentro —una arboleda y la casa ocultaban la ceremonia de la ruta—. No había vecinos ni peones. Ya no, a esa hora. Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás —unas diez, pocas—

cantaban: “Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. /Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.” Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia. Ardió apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo, dos mujeres protegidas por amianto la sacaron de entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino. Silvina detuvo la filmación antes de que pudiera verse el edificio (Enríquez, 2016, pp. 193-194).

El video en las redes desata la angustia y el miedo colectivo, como si se tratara del resurgir de las brujas, aquellas antiquísimas que ardieron en las hogueras, e irrumpe una vez más lo ominoso. La angustia generada contra aquellos que ejercen el poder o velan por el cumplimiento de las normas del orden patriarcal es insostenible, y se activa todo un despliegue represivo para encontrar a las responsables de las quemaduras y desarticular la organización. Comenzaron las persecuciones y los allanamientos. El hospital clandestino de la madre de Silvina fue uno de los que cayó en los operativos, aunque ella pudo escapar de la policía. No sucede lo mismo con María Helena, quien fue condenada a prisión tras allanar la casa donde estaba el hospital que administraba:

Los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad, y, a pesar de las protestas, las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle caían bajo sospecha: la policía les hacía abrir el bolso, la mochila, el baúl del auto cuando ellos lo deseaban, en cualquier momento, en cualquier lugar (Enríquez, 2016, p. 194).

Conforme el acoso de la policía aumenta, las estrategias para escapar de la vigilancia también: “Y, tal como esa compañera de colegio le había dicho a Silvina, las mujeres se las arreglarán para escapar de la vigilancia más que bien” (Enríquez, 2016, p. 195). No obstante, el acoso y las persecuciones dejan en evidencia que tanto la organización entre mujeres, como la decisión de estas sobre su cuerpo, implica la desestabilización de un orden, y el orden será restaurado y ejercerá todo su poder represivo para conseguirlo.

A pesar del acoso, las hogueras no se detuvieron, más bien aumentaron su frecuencia: “El acoso había sido peor: de una hoguera cada cinco meses — registrada con mujeres que acudían a los hospitales normales— se pasó al estado actual, de una por semana” (Enríquez, 2016, p. 194). Los casos se vuelven incontenibles y la amenaza avanza:

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

Finalmente, estos cuerpos femeninos desfigurados por el fuego, cuerpos abyectos, regresan del lugar del que habían sido expulsados e irrumpen en la tranquilidad aparente del orden patriarcal, para devolver el terror y la violencia que han sufrido por siglos. Su presencia se convierte en una bruma siniestra que se

apodera de los espacios públicos, convirtiendo aquello que resultaba familiar en algo inhóspito, extraño e inquietante.

7 Conclusiones

Los cuerpos femeninos ominosos estudiados en esta investigación, presentes en los cuatro cuentos de la escritora argentina Mariana Enríquez, sin duda alguna se constituyen como cuerpos modélicos disruptivos que confrontan y desestabilizan la noción canónica de cuerpo femenino occidental. Este aspecto se pudo comprobar en el Capítulo 2, en el que se contrastó cada uno de los cuerpos de las protagonistas con el modelo de cuerpo “bello” femenino. A partir de esto, fue posible determinar no solamente que estos cuerpos femeninos se oponen a la noción de belleza canónica y, por lo tanto, pueden ser considerados como cuerpos “feos”, sino que, estos cuerpos divergentes desestabilizan la noción de feminidad tradicional que está sustentada en buena medida en características que complementan la noción de belleza, como la amabilidad, la dulzura o la sensualidad.

Al analizar la dimensión objetiva de estos cuerpos femeninos fue posible determinar que son cuerpos femeninos no canónicos, debido a que se trata de cuerpos dañados, incompletos, fragmentados, deformes, extremadamente delgados, estigmatizados por la enfermedad, lesionados o desfigurados, y que estas condiciones tienen implicaciones en la dimensión subjetiva de las protagonistas, es decir, en su autoimagen, su autoestima y su identidad.

De la misma manera, estos cuerpos femeninos estigmatizados impactan las relaciones interpersonales y sociales, debido a que son percibidos como amenazantes, pues su diferencia implica que sean degradados a la condición de cuerpos monstruosos, lo cual implica, para todas las protagonistas de los cuentos, ser víctimas de la desigualdad sistémica del orden patriarcal. Cada uno de los

cuerpos femeninos estudiados representan, de manera particular, el cuerpo femenino como un espacio en conflicto en el que se experimenta la violencia que produce la desigualdad social.

En el Capítulo 3, dedicado al cuerpo mutilado presente en el cuento “La casa de Adela”, fue posible estudiar esta violencia sistémica a partir de las estrategias discursivas que se construyen alrededor de este cuerpo femenino y sus efectos ominosos. El cuerpo de Adela es un cuerpo ambivalente: por un lado, podría considerarse un cuerpo femenino completo que solo tiene un brazo y, por otro, un cuerpo femenino incompleto por su falta de brazo. Esta ambigüedad es la que produce, en primera instancia, la angustia y, como consecuencia, lo recubre de ominosidad. Ambas posibilidades lo clasifican como un cuerpo extraño. Sin embargo, esta diferencia es invisibilizada por los padres de Adela, quienes han tratado de compensar su “falta” a través de mimos, regalos y fiestas infantiles. No obstante, Adela ha crecido aislada y los únicos amigos que ha conseguido son Clara y Pablo, que se acercan a ella por interés.

El cuerpo sin brazo de Adela es elaborado discursivamente desde tres perspectivas que interactúan entre sí para presentarlo como ominoso. La primera es la construcción discursiva adulto-céntrica que sobre este cuerpo femenino elaboran tanto los padres de Adela como la madre de Clara y Pablo, que construyen el discurso oficial sobre este cuerpo: un cuerpo naturalmente defectuoso, es decir, la falta del brazo es consecuencia de un defecto congénito. La segunda perspectiva es la que Adela elabora sobre su propio cuerpo, la cual corresponde a una reelaboración de la falta del brazo a través de la imaginación de una niña de ocho años, con una serie de imágenes terroríficas a partir de las cuales logra simbolizar

la angustia de tener/ser este cuerpo defectuoso y lo representa como un cuerpo mutilado. Finalmente, la tercera perspectiva proviene del grupo de pares, que señala este cuerpo femenino como monstruoso. Este discurso es el que abiertamente manifiesta un rechazo sobre este cuerpo.

Las tres perspectivas coinciden en reprimir el cuerpo de Adela. La diferencia consiste en que la primera lo hace a partir de una posición proteccionista, para lo cual genera estrategias para ocultar la diferencia (la falta) de este cuerpo. La segunda lo realiza a través de la elaboración ficcional de un cuerpo mutilado que consiste en una posición defensiva-confrontativa. La tercera perspectiva implica una represión más evidente, ya que se expresa mediante actitudes de hostilidad, burlas, asco y rechazo hacia este cuerpo femenino. Como consecuencia, el conflicto que surge entre las tres perspectivas irreconciliables termina por expulsar a este cuerpo femenino a la abyección.

Otras estrategias discursivas estudiadas en este cuento en las que se pueden percibir los efectos ominosos son las relaciones cuerpo/casa y casa/cuerpo como representaciones simbólicas. En el cuento, la casa como signo se desdobra, es decir, hay dos casas *de* Adela: la casa donde la niña habita con sus padres y la casa abandonada. Esta última, además, se desdobra en la casa abandonada en la que vivían dos ancianos y que se ha ido deteriorando con el paso del tiempo, y la casa/bicho, que corresponde al plano de lo irreal, donde ocurren los sucesos sobrenaturales y la que, al final del relato, se traga a Adela para no dejarla salir nunca más. Esta imagen terrorífica de la casa, representada como una cáscara/máscara que oculta algo/alguien de siniestra procedencia, la constituye

como una casa abyecta, una casa “otra”, amenazante, peligrosa, hostil, pero también como el único espacio habitable para Adela.

En el Capítulo 3, además, se hace referencia a Adela como alteridad amenazante para su amiga Clara, no solo por su cuerpo incompleto, sino porque existen en Adela otras características que la constituyen como modelo de feminidad abyecto: ciertos comportamientos no apropiados para una niña y algunas actitudes que son aceptables y valoradas para la masculinidad, como el interés por las películas de terror que comparte con Pablo, o su carácter confrontativo.

Clara recibe de su madre mensajes ambivalentes sobre Adela, quien la presenta como una niña admirable por su fortaleza ante la adversidad, al mismo tiempo que como un modelo femenino del cual debe distanciarse. Esta ambivalencia acentúa la aversión que siente Clara por Adela, que se manifiesta como asco por sus dientes o en la inquietud que le provoca su palidez fantasmal. Esta sensación crece hasta transformarse en terror una vez que Adela desaparece definitivamente porque ha sido tragada por la casa abandonada.

La desaparición de Adela se convierte en un evento traumático para Pablo y Clara. En principio porque presenciaron la revelación de la casa abandonada como alteridad terrorífica y fueron testigos de cómo la casa se traga a Adela, lo que ella parece aceptar por voluntad propia. Pero, además, por todo lo que rodea el evento: la búsqueda frustrada, los interrogatorios extenuantes, la negación por parte de los adultos de su versión de los hechos, la impotencia y la culpa.

La violencia sistémica que recibe Adela por tener un cuerpo no canónico, un cuerpo considerado monstruoso, la condena al confinamiento en una casa siniestra porque su sola existencia atenta contra el canon de cuerpo femenino occidental que

reconoce como legítimo el orden patriarcal. Su Yo no sobrevive al reconocimiento de su propia monstruosidad y experimenta su disolución en la casa terrorífica.

Adela desaparece sin dejar rastro físico; sin embargo, no desaparece para Clara y Pablo, quienes conservan la culpa de su desaparición. Ambos se ven atormentados por su retorno en sus pesadillas al punto de que Pablo se lanza a las líneas del tren. El recurso de lo onírico y lo fantástico utilizado por la autora se convierte en una estrategia discursiva más, en la que se pueden percibir los efectos de lo ominoso. Esto se puede apreciar en la presencia ominosa de Adela, que retorna una y otra vez en los recuerdos y sueños de Clara para atormentarla y producir terror, lo que no es otra cosa que una estrategia de control político que el orden patriarcal ejerce sobre los cuerpos femeninos. Clara teme a Adela, a su recuerdo, a su alteridad ominosa porque le recuerda las consecuencias que sufre quien desafía el sistema: la expulsión, el confinamiento y la abyección.

Otro cuerpo femenino abyecto es el cuerpo autolesivo de Marcela, la protagonista del cuento "Fin de curso", el cual se estudió en el Capítulo 4. En este cuerpo femenino, las autolesiones aparecen como síntoma ominoso que es la consecuencia de la hostilidad que el grupo de pares exterioriza contra este cuerpo no canónico. Como se pudo apreciar en el análisis desarrollado, las conductas hostiles hacia este cuerpo van desde las críticas y burlas sobre su aspecto, hasta el repudio y la invisibilización. Esto afecta la dimensión subjetiva de Marcela, quien demuestra dificultades para adaptarse socialmente. Su personalidad es introvertida, solitaria y presenta baja autoestima como consecuencia del aislamiento y la marginación dentro del colegio.

Este cuerpo femenino ha pasado por un proceso de “borrado” porque siempre ha presentado una identidad sexual difusa. Se trata de un cuerpo femenino que no exhibe ningún tipo de sensualidad. Por el contrario, su vestimenta parece pensada para ocultar sus formas femeninas, lo que resulta en una apariencia lo suficientemente andrógina como para ser percibida como “anormal” desde una mirada patriarcal heteronormada.

Los efectos ominosos de este cuerpo “extraño” se estudiaron a partir de tres episodios terroríficos, todos relacionados con las autolesiones que Marcela se inflige. El primero ocurre en el salón de clases cuando Marcela se arranca las uñas con los dientes de manera abrupta, lo que causa terror y angustia entre sus compañeras, quienes presencian el evento. El segundo ocurre en el baño, cuando la chica se corta el rostro con una navajilla, mientras se mira en el espejo que le devuelve su propia imagen distorsionada: sucia y descascarada. En este episodio lo ominoso se experimenta a partir del desdoblamiento de Marcela, ya que se produce la emergencia del “doble ominoso” y se observa el Yo escindido de Marcela, así como la sensación de ambigüedad que experimenta la narradora hacia Marcela. Por un lado, terror y angustia y, por otro, atracción, admiración y seducción del cuerpo femenino autolesivo como un cuerpo modélico ominoso.

En el tercer episodio, Marcela se encuentra nuevamente en el baño, pero esta vez es atacada por un “ente” que la obliga a “hacer cosas” que la lastiman. En este evento, Marcela experimenta el horror de reconocer su cuerpo lesionado como un cuerpo monstruoso, un cuerpo “ajeno”, y la angustia limítrofe de la disociación del Yo. Después de este evento Marcela no regresa al colegio; su cuerpo empieza a mostrar signos de recuperación al estar lejos del sistema represivo. Su ausencia en

el colegio deja vacía la casilla del “chivo expiatorio”. En lo latente, la angustia crece entre las chicas que quedan: la pregunta es: “¿quién será la siguiente?”.

En el Capítulo 5 fue posible analizar la relación del síntoma de la anorexia y la aparición del doble ominoso a partir del encuentro casual de la protagonista con una calavera sin mandíbula, que decide llevarse a su apartamento. Rápidamente, la protagonista, de la cual nunca se sabe el nombre, se identifica con la calavera a partir de una relación de empatía, la cual progresivamente se convierte en una relación proyectiva con la calavera y, como consecuencia, se produce un desdoblamiento. La calavera, a quien la protagonista llama Vera, no tiene cuerpo. Este aspecto es vinculante con la protagonista porque su cuerpo es negado. Jamás se describe en el relato cómo es, de qué color tiene el cabello, cuál es su estatura o contextura. La angustia de no tener un cuerpo se vuelve una experiencia siniestra y, por lo tanto, proveerle de cuerpo a Vera se convierte en una conducta compulsiva en la protagonista.

Todos los rituales que la protagonista realiza para completar a Vera, tales como comprarle una peluca, ponerle ojos, perfumarla y hasta elaborarle un altar, fueron estudiados como parte de la experiencia ominosa del cuerpo femenino de la protagonista. Se planteó que “la depositación” en Vera tiene que ver con la angustia de negar el propio cuerpo y desear un cuerpo “otro”, delgado, hermoso, blanco, rubio, asociado a la feminidad canónica occidental y a los cuerpos femeninos considerados “bellos”. En el análisis se pudo identificar que este cuerpo deseado es un cuerpo descarnado, y que es este deseo el que determina el complejo vínculo ominoso que desarrolla la protagonista con la calavera.

Otro aspecto en el que se puntualizó en este capítulo fue la íntima relación entre el doble ominoso y el surgimiento del síntoma de la anorexia en la protagonista. Si bien es cierto se pudo comprobar que existe un desdoblamiento de la protagonista en la calavera y que ella representa un modelo de cuerpo femenino idealizado, la emergencia del síntoma ocurre precisamente cuando su novio Patricio se va de la casa. En este momento la protagonista se somete voluntariamente al racionamiento de su alimentación y comienza un proceso de adelgazamiento, también voluntario. Proyectada en Vera, la protagonista empieza a procesar la ruptura de una relación en la que ha sido víctima de distintas agresiones, tales como actitudes negligentes de parte de su pareja, gritos, amenazas e insultos.

En el análisis elaborado fue posible identificar cómo la presencia del doble ominoso le permite reconocer a la protagonista que ha estado inmersa en una dolorosa relación en la que ha sido anulada y sometida al deseo del "otro", y que esto la ha descarnado emocionalmente y la ha dejado simbólicamente en "los huesos". En este cuento, el cuerpo femenino es el escenario donde se lleva a cabo el conflicto de la relación y de todo lo que la relación consumió de la protagonista. En este sentido, la supresión alimenticia acerca a la protagonista a la ominosa experiencia de la muerte, a la vez que revela que ella ha reprimido la violencia sistémica de la que ha sido víctima y que le ha dejado secuelas, como una imagen corporal abyecta, una autoestima degradada, una personalidad aislada y depresiva.

En el Capítulo 6 se estudiaron los cuerpos femeninos desfigurados por el fuego y sus efectos ominosos. Lo primero que se identificó fue que en el relato no se presenta una sola protagonista, sino que existe una colectividad de mujeres. Por lo tanto, tampoco existe un solo cuerpo femenino. Ante esta circunstancia, se

establecieron diferencias entre los personajes femeninos, sus cuerpos y su experiencia ominosa particular con el fuego. Además, se identificó que la experiencia del fuego en este cuento se vuelve ominosa por su asociación directa con las mujeres que murieron quemadas en la hoguera por órdenes de la Inquisición. Además, se investigó la categoría de “brujas” como referente simbólico ominoso, lo cual permitió identificar algunas características que se les asigna socialmente y que las construye como alteridad amenazante.

Estas características están asociadas en su mayoría a aquellas que rechazan el modelo de feminidad canónica occidental. En este sentido, a las brujas se les asocia con el conocimiento, lo demoniaco, la fuerza, la naturaleza, la oscuridad y la impureza, y se perciben como poseedoras de un cuerpo sexuado que ejerce una sexualidad abyecta. Esta estigmatización las coloca en una posición marginal en el orden patriarcal, que las considera una amenaza. Por lo tanto, las condena a ser las depositarias del miedo de una sociedad y las víctimas legítimas de la persecución y la violencia, sobre todo porque representan el miedo hacia una minoría organizada que perturba y desestabiliza el orden establecido. En el cuento, las brujas y sus cuerpos violentados son el referente ominoso que retorna constantemente, y se hace visible en las mujeres que mueren quemadas, los rituales, las hogueras, las persecuciones y el encarcelamiento represivo. Pero, sobre todo, en el reconocimiento de las mujeres como parte de una colectividad.

Una vez analizados los efectos del referente ominoso, se realizó una clasificación de los personajes femeninos presentes en el relato, con el fin de identificar los efectos de lo ominoso en esos cuerpos femeninos, y así poder analizar cómo esta ominosidad aparece y funciona de manera distinta en cada una de ellas.

Principalmente porque cada una de estas mujeres tiene una relación particular con el fuego. Así, se estudiaron las mujeres quemadas Lucila, Lorena Pérez y su hija, víctimas de la violencia patriarcal a quienes sus parejas y padre, respectivamente, asesinaron prendiéndoles fuego. Como se pudo estudiar, esta violencia patriarcal es ejercida por hombres que expresan una masculinidad hegemónica que considera los cuerpos femeninos devaluados y sometidos. En el caso de las mujeres quemadas, la experiencia ominosa, que conlleva el horror de la muerte y los cuerpos desfigurados, también se presenta como la angustia ante la evidencia de que existe una fisura en las parejas y familias prototípicas heteronormadas, las cuales esconden detrás de la supuesta perfección, dinámicas de desigualdad y misoginia.

También se indagó en el cuerpo ominoso de la chica del subte, la cual fue quemada por su esposo después de rociarle alcohol mientras ella dormía. Lo que hace diferente a la chica del subte de las mujeres quemadas, además de que sobrevivió a las quemaduras y cuando pudo hablar denunció el acto criminal del que fue víctima, es que le ha tocado asumir el cuerpo desfigurado por el fuego como su “nuevo cuerpo”. Esto lo logra imponiendo una “nueva belleza” de forma tan violenta como ella misma fue violentada. Su belleza monstruosa camina por los vagones del subte aterrorizando a los viajantes. Se trata de un cuerpo expulsado del canon de belleza occidental que, sin pudor, exhibe su sensualidad y su deformidad. Lo hace de forma irreverente y se mueve en los espacios públicos negando su marginalidad, a la vez que afirma su abyección, mientras devuelve a las personas el asco, el terror y la compasión que sienten al verla, pero, sobre todo, “escupiéndoles” en la cara que su silencio es el siniestro cómplice de la violencia sistémica que la convirtió en el monstruo que es.

Las mujeres ardientes también son mujeres cuyos cuerpos han sido desfigurados por el fuego, pero a diferencia de las anteriores, se han sometido al fuego por voluntad propia. Estas mujeres han preferido, desde una postura radical, someterse al fuego antes que a la violencia patriarcal que repudian. Se han comprometido con crear una “nueva belleza”, una belleza monstruosa. Han dejado que su cuerpo sea moldeado por el fuego, han retomado los rituales de las hogueras y han sobrevivido al dolor de las quemaduras para un día poblar el mundo de mujeres monstruosas. Buscan imponer un nuevo canon de belleza que no sea complaciente con la mirada de un “otro” masculino heteronormado, y, a la vez, que desafíe las exigencias que el sistema patriarcal impone a los cuerpos femeninos para alcanzar los estándares de belleza occidentales. Estas mujeres que salen de las hogueras y sobreviven al fuego, despiertan la angustia del resurgir de las brujas. Sus cuerpos son la evidencia de una transgresión imperdonable: arrebatarse a “otros” el control sobre estos cuerpos femeninos. ¿Acaso hay algo más ominoso que eso?

Las mujeres ardientes están aliadas con las mujeres a las que en esta investigación se les ha llamado las mujeres clandestinas. Ellas están representadas por mujeres como la madre de Silvina y María Helena: ambas administran los hospitales clandestinos donde las mujeres ardientes reciben tratamiento médico y acompañamiento emocional después de salir de las hogueras y, una vez que se recuperan, son las mujeres clandestinas quienes las ayudan a reinsertarse en la sociedad. Sus cuerpos son ominosos y están fuera del canon de belleza occidental. Son mujeres mayores, fuertes, decididas, con conocimiento curativo y se organizan políticamente; sus cuerpos ya no son jóvenes y, por lo tanto, también ocupan un

lugar marginal. Como se pudo apreciar en el Capítulo 2, un cuerpo femenino viejo es un cuerpo feo, grotesco y, por lo tanto, abyecto.

Sin embargo, la ominosidad asociada con los cuerpos de este grupo de mujeres va más allá de sus cuerpos. Tiene que ver con la fuerza subterránea que mueven a su alrededor. Es una fuerza subversiva, pues son una red de mujeres que impulsan este nuevo canon de belleza monstruosa desde la clandestinidad y esto es una amenaza que desestabiliza el orden patriarcal y desafía al sistema represivo. Las transgresiones de las mujeres clandestinas desatan las persecuciones de la policía que, finalmente, logra desarticular algunos de los hospitales clandestinos. María Helena es encerrada en la cárcel y la madre de Silvina, a pesar de que logra escapar, pierde el hospital que administra. Sin embargo, estas mujeres están más allá del horror. Nada las va a detener y seguirán siendo una ominosa minoría organizada.

Otros cuerpos femeninos ominosos, aunque no desfigurados por el fuego, son las reclusas, que representan a las mujeres cautivas. La ominosidad que se asocia a estas mujeres tiene que ver con que son transgresoras. Su cautiverio implica que han transgredido el orden y la ley. Sus cuerpos son ominosos porque han sido desprovistos de su libertad. Sobre ellas ha caído el peso de la ley. Las reclusas no saben, pero quieren “saber”. El conocimiento aparece como metáfora de libertad; por lo tanto, saber representa un peligro para el sistema represivo y el orden patriarcal. Al visitar a María Helena en la cárcel, Silvina se enfrenta a la experiencia ominosa porque percibe el terror del cautiverio, que opera como control político.

Las cautivas cumplen una función aleccionadora para aquellas que dudan en ser subversivas, como es el caso de Silvina, la mujer expectante. Se trata de un

personaje complejo y ambivalente que se mueve de manera inestable entre la clandestinidad, la subversión y la resistencia. Esto se pudo apreciar al analizar su constante reflexión sobre la posición de su madre y la relación que tiene con ella. También porque puede replantearse las figuras masculinas a su alrededor, como su novio y su padre. El personaje muestra, además, una posición indecisa frente a las hogueras y las mujeres ardientes, aunque colabora con los hospitales clandestinos. La experiencia de lo ominoso en este personaje se presenta en el aterrador momento de no poder poner límites al deseo del “otro”.

Al finalizar esta investigación, fue posible reconocer que las implicaciones sociales, culturales, personales, ideológicas y políticas de la irrupción de lo ominoso en los cuerpos femeninos representados en los cuatro relatos escogidos de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, se manifiestan a partir de las interrelaciones que establecen entre sí, por lo cual no es posible realizar un análisis segmentado de cada una de ellas. Sin embargo, esta misma condición en la que parecen ser distintos hilos de un mismo tejido, permite poner el énfasis de la investigación en las interacciones, combinaciones, mixturas de las mismas.

Esto permite señalar que los cuerpos femeninos estudiados son cuerpos subalternos que se constituyen como modelos disruptivos, los cuales atentan contra la estabilidad del canon oficial y ocupan una jerarquía degradada en relación con este. Por lo tanto, son cuerpos subordinados a la mirada del “otro”, que reflejan la desigualdad que por siglos han experimentado las mujeres. Lo ominoso irrumpe en estos cuerpos a través de la mirada del “otro”, que los designa como alteridades monstruosas. De repente, aquello que era familiar se torna inhóspito y peligroso, y trae como consecuencia la expropiación. Esta expropiación produce terror y ese

terror se convierte en una estrategia de control político. Los cuerpos femeninos mutilados, incompletos, deteriorados, descarnados, enfermos, fragmentados, desfigurados evidencian el dolor que implica para las mujeres tener/ser un cuerpo femenino que no cumple con los mandatos reguladores de la cultura patriarcal heteronormada.

Este cuentario y en especial los cuatro cuentos que formaron parte del corpus de esta investigación hablan de diferentes formas de violencia que reciben las mujeres y sus cuerpos. Estas formas de violencia han sido legitimadas y al mismo tiempo invisibilizadas durante siglos por el mismo sistema patriarcal que a través de su heteronormatividad impone mandatos que las mujeres deben cumplir y leyes a las que sus cuerpos deben someterse y llevan implícita la violencia sistémica hacia las mujeres. Los cuerpos femeninos estudiados en esta investigación, sus síntomas, transformaciones, exclusiones, dolores y horrores, revelan formas de violencia que pasan desapercibidas porque no son comprendidas o interpretadas como tales por los sujetos que las experimentan, en especial las mujeres.

A partir de las lecturas de David Roas (2001), se puede plantear que la literatura fantástica en la que se enmarca la producción literaria de la autora, es una estrategia discursiva más de representar la realidad de lo que significa tener/ser un cuerpo femenino en el contexto actual en el sistema patriarcal. El corpus estudiado, así como los demás cuentos del libro de Mariana Enríquez, amplían la comprensión de la violencia de género más allá de las manifestaciones físicas y directas y advierte sobre otras formas psicológicas, indirectas y simbólicas que responden a una sociedad compleja que cada vez utiliza estrategias y mecanismos más sofisticados para el control político de los cuerpos femeninos.

A manera de síntesis se puede considerar que los cuerpos femeninos ominosos presentes en los cuatro cuentos de la escritora Mariana Enríquez:

- Son cuerpos modélicos disruptivos y divergentes que confrontan y desestabilizan la noción canónica de cuerpo femenino occidental, así como la noción de feminidad tradicional.
- Dan cuenta de una “nueva belleza” una “belleza monstruosa” que confronta la noción de belleza hegemónica femenina occidental.
- Son cuerpos femeninos considerados “defectuosos”, “devaluados”, “abyectos” y esto tiene implicaciones significativas en la autoimagen, autoestima e identidad de las mujeres.
- La experiencia de nombrarse/reconocerse como un cuerpo abyecto pasa por la imposibilidad de simbolizarlo y esta es una experiencia siniestra que amenaza al yo.
- Los síntomas que manifiestan las protagonistas de los cuentos están relacionados con el rechazo y la negación del propio cuerpo y el deseo “un cuerpo otro” idealizado.
- El corpus estudiado, así como los demás cuentos del cuentario de Mariana Enríquez, hablan de diferentes formas de violencia que reciben las mujeres y sus cuerpos y que han sido invisibilizadas y legitimadas durante siglos por la cultura patriarcal.
- Los cuerpos femeninos estudiados sus síntomas, transformaciones, exclusiones, dolores y horrores, revelan formas de violencia que pasan

desapercibidas porque no son comprendidas o interpretadas como tales por los sujetos que las experimentan, en especial las mujeres.

8 Bibliografía citada y consultada

- Abirached, R. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. (Borja Ortiz de Gondra, trad.). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Allasino, M. (30 de noviembre de 2017). Bajar es lo peor: “Creo que no voy a poder volver a dormirme nunca más”. En *La Tinta*. Disponible en <https://latinta.com.ar/2017/11/bajar-lo-peor-creo-que-no-voy-poder-volver-dormirme-nunca-mas/>
- Amoretti, M. (1992) *Diccionario de Términos Asociados en Teoría Literaria*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Angulo, A. (agosto 2017) La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez. *Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos* 3, 3 (pp. 309-318).
- Audran, M. (noviembre 2017) Resistencias corpopolíticas en Argentina: Monstruos femeninos levantándose contra la desaparición. *REVELL: Revista de Estudios literarios DA UEMS* 3, 17 (pp. 76-96).
- Bajtin, M. (1999) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (Julio Forcat y César Conroy, trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Baldacchino, L. y Enríquez, M. (2017) Entrevista a Mariana Enríquez. *La Clé des Langues*. Consultado el 02 de marzo del 2020 en <http://cle.ens-lyon.fr/espanol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-mariana-enriquez>

- Bianchi, P. (2018) *Dermis. Huellas de una herida que cincela los huesos*. Enríquez, Stigger y Nettel. *REVELL: Revista de Estudios Literários da UEMS* 3, 20 (pp. 163-187).
- Borges, J. L. (2002) *Disención*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina* (Joaquín Jordá, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Bravo, V. (1988) *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México DF: UNAM
- Bustamante, F. (2019) *Cuerpos que aparecen, "cuerpos-escrache": de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez*. *Taller de letras* 64 (pp. 31-35).
- Butler, J. (2017) *Mecanismos psíquicos del poder*. (Jacqueline Cruz, trad.) Teorías sobre la sujeción. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan* (Alcira Bixio, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Butler, J., y Lourties, M. (1998, octubre 1). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. *Debate Feminista* 18. DOI: <https://doi.org/10.22201/cieq.2594066xe.1998.18.526>
- Cabral, C. (octubre 2016) *Frente a todos nuestros miedos: la única mujer rebelde es la que arde*. *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre la enseñanza de la lengua y la literatura* 7, 13 (pp. 125-128). Recuperado de: <http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/pdf/ALCabral.pdf>
- Calvo, Y. (2012) *Terminología feminista*. San José, CR: Uruk Editores.

- Cano-Echeverri, M. (2018) Actores del acoso escolar. *Revista Médica Risaralda* 24, 1 (pp. 61-63). DOI: <https://doi.org/10.22517/25395203.14221>
- Casillas, E. (s.f) Sobre musas y enjambres: 'Este es el mar' de Mariana Enríquez. En *Cactus*. Disponible en <https://www.revistacactus.com/sobre-musas-y-enjambres-este-es-el-mar-de-mariana-enriquez/>
- Castillo-Pulido, L. (2011) El acoso escolar. De las causas, origen y manifestaciones a la pregunta por el sentido que le otorgan a los actores. En: *Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación* 4, 8 (pp. 415-428) Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281021722009>
- Cortázar, J. (1989) *Historias de cronopios y famas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, J. (1974) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. México: Siglo XXI.
- Cosacov, E. (2011). *La persecución de brujas en Europa medieval: una mirada psicoanalítica y de género*. Córdoba: Editorial Brujas. <https://elibro-net.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/es/lc/sibdi/titulos/78064>
- Domínguez, N. (2018) Entre lo singular y lo colectivo. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 27, 36. (pp. 35-45).
- Eco, H. (2004) *Historia de la belleza*. Barcelona: Random House Mondadori S.A.
- Eco, H. (2007) *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori S.A.
- Editorial Anagrama (2020). Mariana Enríquez, 37º Premio Herralde de Novela. En *Anagrama*. Disponible en <https://www.anagrama-ed.es/noticias/premios-y-distinciones/mariana-enriquez-37-premio-herralde-de-novela-390>

- Enríquez, M. (2016) *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Escritores.org (13 de diciembre de 2015) Mariana Enríquez. En *Escritores.org*. Disponible en: <https://www.esritores.org/biografias/15452-enriquez-mariana>
- Esteban, M. L. (2011) *Cuerpos y políticas feministas: El feminismo como cuerpo*. En: Villalba, C. y Álvarez, N. (coords.) *Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonianidad*. Granada: Universidad de Granada.
- Esteban, M. L. (2013) *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Etxebarria, L. (2000) *La Eva futura*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Fernández, L. (4 de noviembre de 2019) Mariana Enríquez gana el Herralde con una novela "monstruo". En *El país*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/11/04/actualidad/1572864999_523113.html
- Fleta, J. (2017) Autolesiones en la adolescencia: una conducta emergente. *Boletín de la Sociedad de Pediatría de Aragón, La Rioja y Soria* 47, 2 (pp. 37-45). <http://spars.es/wp-content/uploads/2018/04/Vol47-n2-1.pdf>
- Fontes, I. (2018) O horror vem de dentro: O abjeto e o corpo político em tres contos de Mariana Enríquez. En: *REVELL* 3, 20 (244-260).
- Foucault, M. (1980) *Microfísica del Poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (2002) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Aurelio Garzón del Camino, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Freud, S. (2006) Lo Siniestro. En: *Obras Completas*. Tomo 7. Biblioteca Nueva: Madrid.

- Frías, A.; Vásquez, M.; Del Real, A.; Sánchez, C. y Giné, E. (2012) Conducta autolesiva en adolescentes: prevalencia, factores de riesgo y tratamiento. *Cuadernos de medicina psicosomática y psiquiatría de enlace* 103 (pp. 33-48). Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4393274>
- Galarza, A., Castañeiras, C. y Fernández, M. (2018) Predicción de comportamientos suicidas en adolescentes argentinos. *Interdisciplinaria* 35, 2 (pp. 307-326). Recuperado de: CONICET_Digital_Nro.670afa04-6581-4448-b33b-7b4b39bea941_A.pdf
- Garrido, P. (2014) Las formas de lo real en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Lilliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. Tesis Doctoral para optar por el grado de Doctora en Filosofía. University of Cincinnati. Recuperado de: https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ETD_SUBID:98180
- Gatens, M. (2002) El poder, los cuerpos y la diferencia. En: Barrett, M y Philips, A. (comps.). *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. México D.F.: Editorial Paidós.
- Goicochea, A. (junio 2018) Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez. En: *Revista Lindes* 15 (1-13). Recuperado de: <http://www.revistalindes.com.ar/revista15.html>
- Gorodischer, V. (30 abril 2016) Princesa del terror: Mariana Enríquez milita en un género nada menor. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1894254-princesa-del-terror-mariana-enriquez-milita-en-un-genero-para-nada-menor>

- Hinojosa, S. (2009) *Santa Anorexia. La noche oscura del cuerpo*. Madrid: Maia Ediciones.
- Hodgson, E. (2019) Mariana Enríquez y el gótico urbano de argentina. Tesis de Graduación del Departament of Spanish and Portuguese. University of Colorado Boulder. Disponible en: https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289k00t
- Hoffmeister, B. (2017-2018) La presencia de lo gótico en tres obras hispanoamericanas contemporáneas. Un análisis de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y *La región salvaje* de Amat Escalante. Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Master of Arts in de taal- en letterkunde: Iberoromaanse talen. Universiteit GENT
- Iglesia, A. (15 de febrero 2017) Una entrevista con Mariana Enriquez, ganadora del Premio Ciutat de Barcelona 2017 y autora de *Los peligros de fumar en la cama*. En: *Letras Libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/todas-nuestras-sociedades-tienen-una-pedagogia-la-crueldad>
- Infobae. (4 de noviembre 2019) La escritora argentina Mariana Enríquez ganó el Premio Herralde de Novela. En *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2019/11/04/la-escritora-argentina-mariana-enriquez-gano-el-premio-herralde-de-novela/>
- Jackson, R. (2001) Lo “oculto” de la “cultura”. En: Roas, D. (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

- Jossa, E. (2019) Los huesos son un asunto político. Los cuentos oblicuos de Samantha Schweblin y Mariana Enríquez. En *Les Atelier du SAL* (pp. 156-168). Recuperado de: <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2020/02/lads14v4-156-168.pdf>
- Juliano, D. (2011) Cultura y Sexualidad. En: Villalba, C., Álvarez, N. (Coords.) *Cuerpos Políticos y Agencia. Reflexiones Feministas sobre Cuerpo, Trabajo y Colonialidad*. España: Editorial Universidad de Granada.
- Kristeva, J. (1998) Aproximación a la abyección. *Revista de Occidente* 201 (pp. 110-116).
- La Nación*. (1 de marzo de 2005) Cómo desaparecer completamente: Una familia muy normal. En *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/como-desaparecer-completamente-nid682726>
- Lagarde, M. (2005) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México
- Lamberti, L. (2017) Entrevista: Mariana Enríquez habla sobre su nuevo libro: Los incorruptibles. (1-8). Recuperado de: <http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-mariana-enriquez-habla-sobre-su-nuevo-libro#.WMs6jRhDnsE>
- Laqueur, T. (1990) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. (Eugenio Portela, trad.) Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lárraga, A. (12 de junio de 2019). Una charla con Mariana Enríquez. En *La Orquesta.mx: Noticias en fa*. San Luis Potosí: La Orquesta de

Comunicaciones. Disponible en

<https://web.archive.org/web/20191102011109/https://laorquesta.mx/una-charla-con-mariana-enriquez-columna-de-andrea-larraga/>

Leandro-Hernández, L. (otoño 2018) Escribir la realidad a través de la ficción: El papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablamos con los muertos de Mariana Enríquez. En: *Brumal VI*, 2 (pp. 145-164)

Lorenci, M. (5 de noviembre de 2019) La autora bonaerense Mariana Enríquez gana el Premio Heralde de novela. En *La voz de Galicia*. Disponible en <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/11/04/autora-bonaerense-mariana-enriquez-gana-premio-herralde-novela/00031572896045569437630.htm>

Lotman, Y. M. (2008) Caza de brujas. La semiótica del miedo. *Revista de Occidente* 329 (pp. 5-33). Disponible en <https://gescsemiologica.com/wp-content/uploads/2020/03/Yuri-Lotman-22Caza-de-brujas.-La-semi%C3%B3tica-del-miedo22.pdf>

Mattio, J. (13 de febrero de 2014) Mariana Enríquez: “Siempre fui una chica oscura”. En *La Voz*. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/mariana-enriquez-siempre-fui-una-chica-oscura>

Méndez, M. (2015) La monstruosidad en *Cómo desaparecer completamente de Mariana Enríquez*. En Domínguez, N. et.al (comps.) *Figuras y saberes de lo monstruoso* (137-149). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Menéndez, A. (abril 2019) La escritura como erosión de la realidad. Entrevista con Mariana Enríquez. En: *Revista de la Universidad de México*. Disponible en:

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4a65bbae-e70a-4ff2-85f7-ee24dff8e078/entrevista-con-mariana-enriquez>

Miranda, R. (2017) Mariana Enríquez: “El horror que nos circunda”. En *Excelsior*. México: Imagen Digital. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/01/15/1139948>

Mollà, L., Batlle, S., Treen, D., López, J., Sanz, N., Martín, L. M., Pérez, V. y Bulbena, A. (2015) Autolesiones no suicidas en adolescentes: revisión de los tratamientos psicológicos. En: *Revista de Psicopatología y Psicología Clínica* 20, 1 (pp. 51-61). doi: <https://doi.org/10.5944/rppc.vol.1.num.1.2015.14408>

Muñiz, E. (May/Aug.2014) Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. En: *Sociedade e Estado* 29, 2 (pp. 415-432). doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>

Muñoz, A. y Martínez, M. (2015) Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina. *Estudios sobre el Mensaje periodístico* 21, 1 (pp. 369-384). DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n1.49100

Muñoz, P. (2013) El fenómeno del doble. En: *Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis* 3, 3 (pp. 83-96). Disponible en: http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/2060/Fenomeno_doble_Muñoz.pdf?sequence=1

Nandorfy, M. (2001) La literatura fantástica y la representación de la realidad. En: Roas, D. (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

Nardone, G. y Valteroni, E. (2018) *La anorexia juvenil* (María Pons Irazazábal, trad.). Barcelona: Herder.

- Opinión (2020) Mariana Enríquez, catadora de cementerios. En *Opinión*. Disponible en <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/mariana-enr-iacute-quez-catadora-cementerios/20181104211500678651.html>
- Papalia, D. E., Wendkos Olds, S. y Duskin Feldman, R. (2009) *Psicología del desarrollo. De la infancia a la adolescencia* (11ª ed.) (Susana Margarita Olivares Bari y Gloria Estela Padilla Sierra (trads.)). México DF: McGraw-Hill. Disponible en [https://www.academia.edu/36598110/Psicologia del Desarrollo PAPALIA 2009 pdf](https://www.academia.edu/36598110/Psicologia_del_Developmento_PAPALIA_2009_pdf)
- Pastorino, A. (2018) El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enríquez. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Comunicación. Universidad de San Andrés. Buenos Aires, Argentina.
- Quiroga, O. (23 de abril de 2016). Entrevista a Mariana Enríquez [Segmento de programa de televisión]. En *Otra trama*. Buenos Aires: Televisión Pública Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qoQyoFhEnWw>
- Ramella, J. (junio 2019) El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez. En: *Boletín GEC 23* (122-138). Recuperado de: <http://boletingec.uncu.edu.ar>
- Revista Anfibia (s. f.) Mariana Enríquez. <http://revistaanfibia.com/autor/mariana-enriquez/>
- Reyes, R. (2018) Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. Tesis de Licenciatura: Informe de Seminario para optar por el grado de Licenciatura e Lengua y Literatura Hispánica mención Literatura. Universidad de Chile.

- Rezzónico, S. y Testa, A. (2012) Nueva Narrativa Argentina desde tres de sus antologías: horizontes programáticos, poéticas geoculturales, y discursivización de lo político para una lectura de la literatura argentina actual. *Síntesis* 3 (pp. 1-13). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/viewFile/8249/9129>
- Rigol, A. (2006) El otro cuerpo de la identidad: análisis de los modelos culturales de los trastornos del cuerpo femenino. En *Cultura de los cuidados X*, 19 (47-54). Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/967/1/culturacuidados_19_07.pdf
- Roas, D. (2001) La amenaza de lo fantástico. En Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- Rodríguez, O. (2006) Diálogo con Mariana Enríquez: Posgótico, periferia y Literatura de mujeres. *Índex Català*, 55 (pp. 1-6). Recuperado de: https://www.barcelonareview.com/55/s_ent.htm
- Saborido, J. y De Privitellio, L. (2006) *Breve historia de la Argentina*. Alianza Editorial: Madrid.
- Sánchez, N. (22 de junio 2017) Chicos que vuelven: Un texto para la posteridad. En *Kranear*. Disponible en: <https://kranear.com.ar/2017/06/22/un-texto-para-la-posteridad/>
- Sánchez, S. (s.f) Flores de fuego. Mujeres monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez. Ponencia. Recuperada de: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/863/198>

- Semilla, M.A. (diciembre de 2018) Fantasmas: El eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez. En: *REVELL: Revista de Estudios literarios DA UEMS* 3, 20 (pp. 261-277).
- Suau, N. (3 de diciembre 2019) Nuestra parte de noche. En *La voz de Galicia*. Disponible en: <https://elcultural.com/nuestra-parte-de-noche>
- The Archive for Research in Archetypal Symbolism (2011) *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Isabel Saval Pou, Pablo Ripollés Arenas y Julia Gara Leucona Allende, trads.). Madrid: Taschen.
- Todorov, T. (2006) *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós. Buenos Aires.
- Tomas, M. (25 de noviembre 2012) Algunos nuevos escritores argentinos que usted no conoce (y debería conocer). En: *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/algunos-nuevos-escritores-argentinos-que-usted-no-conoce-y-deberia-conocer-nid1520295>
- Ulloa, R.; Mayer, P.; De la Peña, F.; Palacios, L. y Victoria, G. (2020) Lesiones autoinfligidas con fines no suicidas según el DSM-5 en muestra clínica en adolescentes mexicanos con autolesiones. *Revista Colombiana de Psiquiatría* 49, 1 (pp. 39-43). Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-74502020000100039&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Vanoli, H. y Vecino, C. (2015) Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”. Ciudad, peronismo y campo literarios en la Argentina del bicentenario. *Apuntes de investigación del CECYP 16/17* (pp. 259-274) Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4509286.pdf>

Vega, D. et al. (2018) Revisión y actualización de la autolesión no suicida: ¿quién, cómo y por qué? *Actas Españolas de Psiquiatría* 46, 4 (pp. 146-155).
<https://www.actaspsiquiatria.es/repositorio/20/114/ESP/20-114-ESP-146-55-463018.pdf>