

***Nostra culpa*: la transformación del fantasma y la culpa gótica en dos relatos de Mariana Enríquez**

Valentina Prieto Torres

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

vprietot@unal.edu.co

El presente artículo traza las transformaciones que Mariana Enríquez hace al gótico clásico, particularmente a la figura del fantasma y su función como vehículo para representar la culpa, en dos relatos de su repertorio: “Chicos que vuelven” (2010) y “Mis muertos tristes” (2024). Un análisis minucioso del espacio que habitan los fantasmas, su naturaleza y su relación con la culpa, acompañado de comparaciones con una autora del gótico clásico, Shirley Jackson, y un autor del gótico latinoamericano, Carlos Fuentes, revela que los fantasmas de Enríquez son visibles, tangibles y certeros: existen, definitivamente, en los relatos. Consecuentemente, los fantasmas pasan de ser periféricos a ser centrales, de ser privados a ser públicos, y de ser individuales a ser sociales. En este mismo orden de ideas, la culpa que los fantasmas representan se mueve en la misma dirección, así como el castigo que esta reclama.

Palabras clave: culpa; fantasma; gótico; horror; realismo gótico; terror.

Cómo citar este artículo (MLA): Prieto Torres, Valentina. “*Nostra culpa*: la transformación del fantasma y la culpa gótica en dos relatos de Mariana Enríquez”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 71-100.

Artículo original. Recibido: 15/01/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



Nostra Culpa: The Transformation of the Gothic Ghost and Guilt in Two Stories by Mariana Enríquez

The following article traces the transformations that Mariana Enríquez makes to the classical Gothic, particularly to the figure of the ghost and its function as a vehicle to represent guilt, in two stories from her repertoire: “Chicos que vuelven” (2010) and “Mis muertos tristes” (2024). A thorough analysis of the space inhabited by ghosts, their nature, and their relationship with guilt, accompanied by comparisons with an author of the classical Gothic, Shirley Jackson, and an author of the Latin-American gothic, Carlos Fuentes, reveals that Enríquez’s ghosts are visible, tangible, and unerring: they definitely exist in the stories. Consequently, the ghosts go from being peripheral to central, from being private to public, and from being individual to social. In this same order, the guilt that the ghosts represent moves in the same direction, as does the punishment that it demands.

Keywords: guilt; ghost; gothic; horror; gothic realism; terror.

Nostra culpa: a transformação do fantasma e da culpa gótica em dois contos de Mariana Enríquez

Este artigo traça as transformações que Mariana Enríquez faz no gótico clássico, particularmente na figura do fantasma e sua função como veículo para representar a culpa, em dois contos de seu repertório: “Chicos que volver” (2010) e “Mis muertos tristes” (Meus tristes mortos) (2024). Uma análise detalhada do espaço habitado pelos fantasmas, sua natureza e sua relação com a culpa, acompanhada de comparações com uma autora gótica clássica, Shirley Jackson, e um autor gótico latino-americano, Carlos Fuentes, revela que os fantasmas de Enríquez são visíveis, tangíveis e certos: eles definitivamente existem nas histórias. Consequentemente, os fantasmas deixam de ser periféricos e passam a ser centrais, passam de privados para públicos e passam de individuais para sociais. Na mesma ordem, a culpa que os fantasmas representam move-se na mesma direção, assim como a punição que ela exige.

Palavras-chave: culpa; fantasma; gótico; horror; realismo gótico; terror.

Introducción

EN UNA ENTREVISTA CON EL diario español *El Salto* en el 2020, Mariana Enríquez comenta, a propósito de su novela *Nuestra parte de noche* (2019) y su relación con la historia reciente de Argentina, que el género del horror, particularmente el latinoamericano, “tiene que hablar de lo político, tiene que hablar de lo social, de lo cotidiano, porque es ahí donde opera. Creo que el terror no puede ser ya el terror de las casas embrujadas y los cementerios.” (Rubio s. p.). Esta perspectiva marca la literatura de Enríquez y ha sido su audacia a la hora de transformar los tropos del gótico y el terror clásico lo que la ha puesto en el mapa crítico, editorial y popular junto con la etiqueta del “realismo gótico”. La exploración de este género híbrido, aunque atractiva, es solo un punto tangencial en este trabajo, pues lo que a mí realmente me interesa es señalar cómo transforma Enríquez los estandartes estéticos y narrativos del gótico, cómo conversa con las vertientes europeas, estadounidenses y latinoamericanas, y más aún, las consecuencias que estos cambios producen en sus narrativas. Ahora bien, un análisis de la relación de Mariana Enríquez y el gótico es una misión de largo aliento y de amplio alcance, para la cual un artículo se queda bastante corto. Debido a esto, me centraré en dos cuentos de Enríquez: “Mis muertos tristes” (2024) y “Chicos que vuelven” (2010). En ellos analizaré el funcionamiento de una herramienta gótica particular: los fantasmas como vehículo para explorar la culpa. Además, con el fin de exponer con claridad las transformaciones de este fenómeno en las obras, me referiré en contra punto a dos obras de variantes regionales del género que exponen características indudablemente góticas: *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson (1959) por el lado del gótico estadounidense y “Chac Mool” (1954) de Carlos Fuentes como representante del gótico latinoamericano. Así, las preguntas que guían esta reflexión son: ¿cómo transforma Mariana Enríquez los fantasmas góticos en sus cuentos “Mis muertos tristes” y “Chicos que vuelven”? y ¿cómo demuestran estas transformaciones una posición política del gótico de Enríquez?

¿De dónde vienen los fantasmas?

Antes de abordar el análisis de las obras de Mariana Enríquez es importante hacer un breve recorrido por el gótico para reconocer sus características originales y sus transformaciones en sus versiones norteamericanas y latinoamericanas, de las cuales hacen parte Jackson y Fuentes, respectivamente. El gótico es un género que nace en la segunda mitad del siglo XVIII como respuesta a un momento que se sentía inestable y confuso a pesar de los esfuerzos intelectuales europeos de cerrar el mundo a respuestas concretas. El sofoco que generaron los límites rígidos de la Ilustración es la semilla de este género literario, que se encargó precisamente de explorar estos espacios liminales y, al mismo tiempo, de poner en duda las estructuras sociales, políticas y económicas que sostenían esos límites (Botting 2). Así pues, el terreno del gótico son los espacios periféricos que nadie conoce y las posibilidades que en ellos se encuentran. Esto incluye el mundo rural alejado de las ciudades, los cementerios, las casas abandonadas, las montañas lejanas y los personajes solitarios con ideas irracionales (Hogle 2). En estos espacios se acude a la imaginación que desafía la ciencia exacta tan popular del Siglo de las Luces, por lo que allí pueden habitar monstruos, espectros o muertos vivientes. Para el crítico Fred Botting, esto es lo que define lo trasgresor del género gótico, pues es en el cual se consolida el escepticismo y la incertidumbre que surge de una época que ofrecía todas las respuestas enmarcadas en sistemas cerrados, y provee a los lectores de herramientas para preguntarse por qué estos sistemas son así y qué sucede cuando se pierden los cimientos que los sostienen. Al anhelo de concreción y soluciones unívocas de la Ilustración, el gótico se opone con la multiplicidad de mundos, de perspectivas y de respuestas: “Uncertainties about the nature of power, law, society, family and sexuality dominate Gothic fiction” (3).

La migración del gótico a Norteamérica se lleva consigo esta semilla y sus procedimientos estéticos, pero se nutre de nuevas influencias. En primer lugar, los espacios se transforman, pues los castillos y mansiones abandonadas por aristócratas europeos no eran sitios comunes en Estados Unidos. La casa vacacional abandonada, sin embargo, sí lo era y fue este espacio el titular de una buena parte de las narrativas góticas de Estados Unidos. Estas casas seguían siendo lo suficientemente periféricas y alejadas para constituir ese ambiente oscuro y misterioso del gótico europeo y, además,

vinculaban una preocupación nacional que se convirtió en un sello de esta variante del género: la familia. Para Eric Savoy, esta cuestión tiene que ver con el parricidio de la independencia y la familia ideal americana (172). Según el autor, la represión de un pasado conflictivo cultiva gran parte de los intereses del gótico en Estados Unidos, pues es el género propicio para presentar los fantasmas de una familia ideal que se quiebra, de una separación violenta con un padre imperial. La nueva nación, más que un espacio de nuevas oportunidades, es la tierra en la cual el pasado siempre habita el presente; Estados Unidos es la tierra de los fantasmas (167). Aun así, sigue siendo la tierra de las nuevas esperanzas, dentro de las cuales habita el ideal de la familia perfecta que será constantemente desafiado con las historias góticas en aras de encontrar las sombras de esa aspiración, el bagaje emocional que condiciona estas relaciones familiares y que, frecuentemente, se asocia con el pasado nacional, de manera que se construye una convergencia de traumas intergeneracionales que parecen volverse más pesados y que alejan, generación tras generación, ese sueño ideal de la familia americana (174).

El gótico norteamericano también desarrolla una característica importante para este análisis: el psicologismo. Aunque en el siglo xx fue protagónico, la exploración de la psicología de los protagonistas en el gótico empieza en el xix, con Edgar Allan Poe como su representante más reconocido. A partir de esta nueva perspectiva, los monstruos y fantasmas que se habían escrito en los siglos anteriores pasaron de ser entes visibles, con cuerpos extraños que flotaban en la oscuridad, a voces escondidas o lamentos misteriosos, contruidos de manera tal que en la narrativa abundaran preguntas por el estado mental de los protagonistas, sus miedos, sus dudas y sus conflictos internos (Botting 8, 12). Este nuevo procedimiento abre paso a más ambigüedad e insinuación, y dota de protagonismo al lector, pues en muchos casos es él quien decide si los monstruos existen o no en estas narrativas y, por ende, quien define las lógicas fantásticas de los mundos desarrollados en estos relatos. El gótico estadounidense, particularmente el del siglo xx, recurre a formas mucho más implícitas, donde todo se encuentra dicho entre líneas y nada es visible a plena luz (Savoy 170). Jackson, después de la publicación de *Hill House*, se convirtió en un paradigma para esta variante del gótico, explotando con maestría tanto los nuevos espacios terroríficos, como los fantasmas familiares incorpóreos.

El caso del gótico en Latinoamérica es complicado, pues su migración encontró resistencia. En 1940, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo editaron y publicaron la *Antología de la literatura fantástica*, una compilación de relatos que estableció la primera definición del modo fantástico en América Latina y predispuso cómo se entendería el género de cara al Boom que se daría unos veinte años después. En esta compilación se dejaron de lado deliberadamente relatos latinoamericanos de corte gótico o que ya habían sido marcados con esa etiqueta. Bioy Casares, por ejemplo, refiriéndose a la que es considerada la primera novela gótica, afirma que “*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (11). Esta decisión es vista por algunos críticos (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 1, 2; Dabove 198-199) como la manera en la cual los escritores y editores que escribían y publicaban relatos fantásticos se desmarcaban de una etiqueta extranjera, y al mismo tiempo reinventaban la literatura de América para insertar su propio fantástico dentro de un canon universal. América Latina se volvió, entonces, la cuna del realismo mágico o lo real maravilloso, corrientes fantásticas que se cimentaron entre los 60 y los 70 con el fenómeno del Boom. El gótico se quedó fuera de la identidad literaria de América Latina en el siglo xx. Sin embargo, la crítica posterior ha replanteado esta etiqueta y ha hecho un estudio revisionista de las obras paradigmáticas de Latinoamérica, pues considera constructivo leer buena parte de ellas en clave gótica (Kemper Columbus 397; Ordiz 135; Olmedo 25) y, más aún, propone que existe un gótico propiamente latinoamericano (Ibarra, “Latin American Gothic” 264; Ibarra “Exploring Gothic” 7; Eljaiek-Rodríguez, “Semillas de maldad. Early Latin American Gothic” 14).

La definición del gótico latinoamericano es escurridiza, no solo por su origen complejo, sino también por la multiplicidad de adaptaciones que hace al gótico clásico. A diferencia de la variante norteamericana del género, que encontró paralelos más o menos equivalentes con su antecesor europeo y cimentó a partir de estos su propuesta estética, el gótico en América Latina se ha relacionado con su antecesor “in several forms—through transposition, tropicalization, appropriation, and/or parody—while examining historical and contemporary local issues” (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 7). Para los propósitos de este artículo, creo importante resaltar el concepto de

tropicalización mencionado, particularmente la manera en la cual lo define Gabriel Eljaiek Rodríguez:

mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual “no se puede hablar” —que dependiendo del contexto puede ser la violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto [sic]. (*Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* 10)

La tropicalización es un proceso de transculturación narrativa que desnuda los mecanismos del gótico precedente para ponerlo en discusión a través del propio ejercicio creativo. Estas transformaciones tienen dos consecuencias que considero fundamentales para este análisis: la artificialidad del espacio y la enunciación de lo que “no se puede hablar”. La primera es el resultado más directo de la transformación de un género que tiene como una de sus características más visibles el espacio. Los castillos o casas abandonadas, las esquinas oscuras y los valles neblinosos son los primeros en señalarse, pues la nueva localización latinoamericana exige cambios a estos tropos, particularmente los espacios tropicales que contrastan tan visiblemente con los espacios que le dan origen al género en Europa.

La especificidad de los espacios en el gótico latinoamericano es la primera firma de identidad a la que los autores latinoamericanos acuden, el primer paso de transformación del género. Es importante resaltar que la tropicalización no necesariamente se da en el trópico ni el espacio del gótico latinoamericano debe ser exclusivo del trópico. Lo fundamental es que la narración esté claramente localizada, no solo en sus descripciones del espacio, sino en los símbolos, en los diálogos, en los personajes, en lo autóctono de su representación. La segunda consecuencia, la enunciación de lo que “no se puede hablar”, está estrechamente atada a la primera. El interés en lo liminal, lo monstruoso y lo abyecto no es nuevo, pues es de muchas maneras el interés primario del gótico clásico. Sin embargo, la localización de las narrativas góticas latinoamericanas resulta en una atadura ineludible del relato a la vida social, económica y política de los lugares en los cuales se desarrolla, distinto a sus vertientes en el norte y en el viejo continente. El

gótico europeo propone relatos que cuestionan los sistemas a través de grandes preguntas, casi filosóficas, sobre el hombre y su relación con la ciencia y lo desconocido, mientras que el estadounidense se centra en la oscuridad de las relaciones familiares y, a partir de esta propuesta, extrapola sus preocupaciones a los sistemas que sostienen estas relaciones. Es decir, las preguntas y los análisis políticos o sociales en las vertientes europeas y estadounidenses no suceden dentro de los relatos; estos funcionan más como la semilla, la puerta que, después del punto final, se abre para el lector y sus reflexiones (por ejemplo, en el caso de Jackson, reflexiones relacionadas con las enfermedades mentales, la culpa y el trauma intergeneracional). En América Latina, eso de lo que “no se puede hablar” está íntimamente ligado con la tierra y, en consecuencia, con todo lo que en ella vive: sus gentes, su historia, sus sistemas y sus monstruos.¹ Esta variante del género no puede dejar de tratar las preocupaciones locales porque está enraizada en ellas (Ibarra, “Latin American Gothic” 268).

Es importante señalar que no todos los relatos latinoamericanos que se categorizan o se leen en clave gótica cumplen al pie de la letra con estas características. Incluso Carlos Fuentes, quien ha sido llamado el más gótico del canon latinoamericano (Gutiérrez Mouat 297) y que discutiré en este artículo, hace transformaciones al género gótico de diversas maneras, y no siempre siguen el proceso de la tropicalización. *Aura* es una novela que, aunque transpuesta a México, mantiene grandes similitudes con un gótico europeo (Náter 73-74). Autores como Juana Manuela Gorriti o Julio Cortázar también experimentaron con narrativas góticas muy cercanas a sus variantes predecesoras (“El emparedado”; “La puerta condenada”). Además, la cuestión identitaria que consolidó al realismo mágico como la estampa literaria de América Latina resultó en narraciones fantásticas que caminan sobre el límite entre los dos géneros y que podrían leerse como realismo mágico con infusiones góticas, o viceversa, lo que hace aún más complicada una definición rígida, como lo discute Lucie Armitt en su ensayo “The Gothic and Magical Realism”. Sin embargo, pienso acertado

1 Particularmente respecto a Argentina, los monstruos y su relación con las preocupaciones políticas locales, cf: Zangrandi, Marcos ed., *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. NJ Editor, 2021; Vedda, Miguel. “Horrores literarios y realidad política”. *Cazadores de osos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Las Cuarenta, 2021, 203-373.

afirmar que existe una tendencia a la tropicalización de los relatos góticos latinoamericanos que sigue el procedimiento mencionado, con un interés particular en los monstruos asociados a los contextos locales.

Este breve recorrido por el gótico ilustra el contexto literario del que se nutre Mariana Enríquez, quien conversa con los tropos originales, las variables locales y las transformaciones culturales para consolidar su propuesta literaria. Ella hace parte de un “renacimiento gótico” en América Latina, un fenómeno editorial y estético que ha atrapado a miles de lectores y que está liderado, en su mayoría, por mujeres que intervienen el género para desarrollar sus propias propuestas literarias y, al mismo tiempo, dilucidar sus preocupaciones políticas.²

El espacio de los fantasmas

Antes de hablar de los fantasmas, creo importante explorar los espacios en los cuales los fantasmas habitan en “Mis muertos tristes” y “Chicos que vuelven”, pues esta transformación del espacio es paralela a la función particular de los personajes en estos cuentos y a la culpa que subsecuentemente encapsulan. Como se mencionó en el apartado anterior, el espacio es una de las características más reconocibles del gótico clásico. Incluso la misma Enríquez, en la entrevista citada anteriormente, se refiere a dos imágenes que se repiten constantemente dentro del género: los cementerios y las casas embrujadas, ejemplos de espacios periféricos ideales. La novela de Shirley Jackson es una de las narrativas góticas que usa con más audacia este espacio particular, específicamente la casa embrujada. Esta mansión grande, oscura, misteriosa, vieja, que queda en medio de las montañas, lejos de la ciudad, y que parece que no corresponde siquiera a las leyes de naturaleza, es el ambiente idóneo para los monstruos que la poblarán en cuanto la narrativa se ponga en marcha (Jackson 35- 36). Los monstruos son casi inevitables en un espacio que los invita, que les regala estas esquinas oscuras, estas puertas chirriantes, estos bosques neblinosos. El espacio gótico está minuciosamente

2 Algunos ejemplos son el “gótico andino” en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda, la recreación de la madre monstruosa en *Distancia de rescate* (2014) y el acercamiento a las casas terroríficas en *Siete casas vacías* (2015) de Samanta Schweblin, y la propuesta sobre el conflicto entre lo real y lo imaginario en *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel.

configurado para que los monstruos puedan camuflarse con el fondo y puedan causar el mayor efecto posible en cuanto salgan de allí .

El caso de “Chac Mool” es distinto, pues Fuentes le quita protagonismo al espacio en este cuento. El relato se desarrolla en dos niveles: lo que cuenta el narrador y el diario de Filiberto, el protagonista. Estas dos narraciones convergen en sus espacios, Acapulco y Ciudad de México. La capital, en particular la casa de Filiberto, es el lugar más importante, pues allí se presenta el evento fantasmagórico. A diferencia de la casa de Jackson, la de Fuentes no cumple con los paradigmas góticos al pie de la letra. Aunque el protagonista menciona que su casa es muy grande para él solo y que es un poco lúgubre porque es algo vieja (9), esta no está alejada de la ciudad, no está abandonada y, *a priori*, no tiene misterio alguno. Sin embargo, la casa tiene una característica importante que Fuentes incluye deliberadamente para desarrollar una propuesta terrorífica dentro de estas condiciones: el sótano. Filiberto se ve obligado a usar su sótano para almacenar la escultura de Chac Mool mientras reorganiza algunas cosas en su casa para hacerle espacio y, después de que tiene un problema de plomería, debe quitarle lama y musgo a la pieza en total oscuridad. Las interacciones del protagonista con lo que se convertirá en el espectro suceden siempre en la oscuridad hasta el momento de la revelación. La oscuridad sí participa de los tropos góticos, pues es una parte de su ambiente característico y, en la vertiente estadounidense, promueve la ambigüedad con respecto a la existencia del monstruo.

La lejanía en Jackson y la oscuridad en Fuentes son partes fundamentales de una construcción narrativa que aísla a los protagonistas para que enfrenten a los fantasmas completamente solos. Por lo lejos o por lo sombrío, nadie más está cerca cuando los fantasmas se manifiestan, lo cual exacerba el sentimiento terrorífico. La soledad frente al monstruo es también una característica gótica repetitiva, particularmente cuando se trata de un fantasma. En la mayor parte de los casos este fantasma se le presenta solamente al protagonista y al lector, e incluso el lector pone esto en duda precisamente debido a la falta de opiniones de terceros, de testigos confiables, de otros personajes que puedan corroborarlo. De esta manera, los fantasmas de Jackson y Fuentes son monstruos que se presentan para un enfrentamiento individual del protagonista. Esto, según críticos como Botting, puede ser la consecuencia de un género que, en su origen, intentaba explorar el lado oscuro del Romanticismo, de modo que se regía por sus mismas líneas de

interés; la exploración del individualismo y la subjetividad son, entonces, marcadores del gótico clásico y de la variante que recrea Jackson (7). Ahora bien, el fantasma de Fuentes es un poco distinto, pues, aunque aparece como un enfrentamiento individual, lo que representa no lo es, pero eso lo discutiré más adelante. Por el momento, es importante señalar que el gótico de Jackson y el de Fuentes, aunque diferentes, recurren a tropos del gótico clásico para aislar a sus personajes, lo que hace que, particularmente en la variante estadounidense, los fantasmas sean individuales y no sociales.

Como Enríquez misma dice, el terror que ella escribe se mueve para incluir lo político y lo social, y el primer paso es una modificación del tropo del espacio gótico que, a primera vista, no parece tan relevante. Tanto “Mis muertos tristes” como “Chicos que vuelven” son cuentos urbanos. Los dos suceden en barrios de la ciudad de Buenos Aires, con sus calles y sus parques metropolitanos como protagonistas. Ahora bien, es importante anotar que el gótico urbano no es una novedad de Enríquez, sino que ha existido desde la iteración norteamericana del gótico y también se ha recreado en Latinoamérica como se muestra con el ejemplo de Fuentes.

Sin embargo, en su iteración más clásica, la ciudad era protagonista solamente en sus recovecos más espeluznantes, en los callejones mal iluminados y los sectores donde la podredumbre carcomía a las almas que los habitaban. Incluso en Fuentes, aunque la ciudad no es protagonista, la oscuridad sí es un factor determinante y su inclusión responde a las mismas lógicas del gótico urbano: la ausencia de la luz brinda escondites a los monstruos. La ciudad gótica realista de Mariana Enríquez es distinta, pues el horror, como todo lo demás, siempre está despierto. Por ejemplo, en “Chicos que vuelven”, la primera vez que Mechi, la protagonista, tiene un encuentro con un fantasma no es en un callejón solitario engullido por la oscuridad de la madrugada, sino en una escena casi opuesta:

Salió a almorzar un poco más temprano de su horario habitual, y decidió ir a un bar que quedaba del otro lado del parque, para cambiar un poco, para distraerse. Pero no llegó a cruzarlo del todo. Cuando estaba subiendo los escalones de la fuente principal del Parque Chacabuco, que ese mediodía no estaba encendida, Mechi vio a Vanadis sentada en uno de los escalones. (35)

El Parque Chacabuco es uno de los parques metropolitanos más grandes de la capital, con extensas zonas verdes y grandes fuentes que adornan los senderos para los locales y los turistas. Y justo allí, en un cuadro luminoso, soleado y rodeado de verdes, nos encontramos con Vanadis, el espectro que apenas unos párrafos antes era la protagonista de las pesadillas que no dejaban dormir a Mechi. En el Buenos Aires gótico de Enríquez no hay que esperar a la noche, a la oscuridad, a la soledad, ni siquiera a terminar la jornada laboral. Lo monstruoso puede ocurrir en un parque, al mediodía, mientras alguien va a hacer algo tan corriente como ir a almorzar. En “Mis muertos tristes” también se presentan fantasmas en horas extrañas para el gótico clásico que conocemos. La misma protagonista, Emma, lo nota cuando habla del fantasma de su madre: “La escuché gritar una mañana, a mi madre. No una madrugada, no durante la noche: a esa hora llena de luz extraña para un fantasma.” (11). También el encuentro con un grupo de jovencitas fantasmas, las cuales habían sido víctimas de un asesinato unos días antes, no se da en una hora “terrorífica”. Emma no se las encuentra en un callejón o debajo de un puente en la mitad de la noche, sino que las ve cuando vuelve del trabajo, en ese atardecer cálido antes de que caiga la noche, cruzando por una calle (15).

Es importante notar que este cambio, que podría entenderse como una simple cuestión estética, fuerza a los tropos del gótico clásico más allá de solo cambiar el telón de fondo y los tropicaliza, realzando el artificio del espacio. Es posible pensar que este cambio es solo una cuestión de cercanía, es decir, que Enríquez escribe sobre la ciudad porque es el espacio que ella habita y sobre el que ella quiere imaginar, por lo que tiene más sentido que sus narrativas se desarrollen ahí. Sin embargo, ella misma dice que el horror opera en estos espacios cotidianos y que es por eso que ella los usa. Y no hace falta que lo diga, solo hace falta ver qué consecuencias tiene este procedimiento. Lo que sucede cuando un fantasma ya no es, por ejemplo, una voz escondida en la oscuridad de una casa que se ubica en la mitad de las montañas (como el fantasma de *Hill House*) o una sensación extraña al limpiar una estatua precolombina en el sótano oscuro de una casa (como en “Chac Mool”), sino que es una niña sentada en las escaleras de un gran parque metropolitano a plena luz del día, es que este espectro se vuelve público. Ya no está confinado a ser solo el problema del atormentado, sino que ahora, cuando camina en el andén o puebla los parques, se vuelve un

problema de todos. No está más en la periferia física a la que lo ataba el gótico clásico, ahora está en el centro y eso quiere decir que, por simple ubicación espacial, ahora es un fantasma común.

Es algo completamente distinto a lo que sucede en Jackson, quien ubica a su protagonista en los límites más alejados posibles, incluso dentro la periferia que ya habitan. Eleanor, la protagonista de *Hill House*, es la única de los cuatro miembros de la casa que tiene contacto con el fantasma y esto causa lentamente una alienación que la deja cada vez más sola frente al espectro. Su final fatídico es consecuencia de la configuración narrativa que la aísla a medida que avanza la historia. Ella está encerrada con su fantasma, lo cual crea el ambiente de sofoco tan común del terror, pero a la vez crea esa incertidumbre que también rodea con frecuencia estas historias. Como solo ella lo escucha, el lector no puede evitar preguntarse si en efecto los fantasmas existen y es sencillo dar el paso a asumir el espectro como un recurso simbólico, como vehículo de alguna pulsión escondida. En el caso de esta novela esto es, explícitamente dicho, la culpa. El fantasma de Jackson es la culpa personal de la protagonista, por eso la afecta solo a ella. La solución a su tormento es la expiación personal entendida como la muerte.

El caso del fantasma de Fuentes tiene algunas particularidades importantes que lo sitúan, de cierta forma, entre Jackson y Enríquez. El fantasma que atormenta a Filiberto sigue, en principio, la lógica gótica clásica. El protagonista interactúa con la estatua precolombina en la oscuridad y no se da cuenta de que lentamente se está despertando. También escucha ruidos extraños en las escaleras que dan al sótano por las noches y lamentos en las calles. Cuando Filiberto finalmente lo ve, nosotros los lectores aún no podemos estar seguros porque estamos leyendo su diario, un diario que cada vez muestra más señales de locura, con lo cual el monstruo podría no existir. De esta manera, el fantasma de Chac Mool es como el fantasma de la madre de Eleanor: está escondido por la oscuridad, produce terror cuando se manifiesta y es ambigua su existencia. Sin embargo, este difiere de la lógica clásica porque su aislamiento no es permanente: Chac Mool sale a la calle como los fantasmas de Enríquez. Filiberto se da cuenta que el fantasma-estatua sale en las noches y se alimenta de perros, gatos y ratones que encuentra por la calle (11). Aun así, Chac Mool no es un fantasma público porque sale cuando nadie lo puede ver, está cubierto por el manto de la noche, y Fuentes no explora el impacto social de su presencia como

sí lo hace Enríquez con sus fantasmas. Aunque técnicamente el fantasma de Fuentes puebla los espacios cotidianos, su persecución es individual y la culpa que representa la sufre únicamente Filiberto, así como la expiación que esta exige, pues Filiberto, al igual que Eleanor, solo encuentra la vía de la muerte para lidiar con la persecución fantasmal.

El realismo gótico de Enríquez cambia, con una sola decisión, todo el procedimiento clásico de los fantasmas que proponía Jackson y también expande la recreación de estos procedimientos en Fuentes, pues ella se asegura de hacer de este cambio el pilar de su relato, lo cual demuestra que es una decisión deliberada y un artificio que busca plantear una posición narrativa y crítica. El fantasma es ahora innegablemente público, social, político y, como tal, lo que representa y el camino que se toma para lidiar con su aparición solo puede ser público, social y político. Así pues, si los fantasmas que ven Mechi y Emma, que no son solo suyos sino de Buenos Aires entera, son un símbolo de culpa, esta culpa ya no será una culpa periférica y aislada. Así como los fantasmas, la culpa puesta a plena luz se vuelve pública, se vuelve social y se vuelve política.

Anatomía de un fantasma

Antes de llegar al tema de la culpa, debo mencionar a los fantasmas como tal, pues estos monstruos sufren unos cambios importantes que allanan el camino para consolidar una propuesta sobre la culpa gótica realista de Enríquez. Lo que discutí en el apartado anterior es fundamental. El cambio de espacio a una urbanidad iluminada saca a los fantasmas de la periferia privada y los expone con todos sus colores en la tarima pública. Los fantasmas son ahora visibles, y no solo metafóricamente, sino literalmente. Los ven las protagonistas, los ven sus vecinos y sus compañeros de trabajo. Los ven las cámaras del noticiero e incluso los ven en otros países los curiosos que están siguiendo el fenómeno de los muertos vivientes en Argentina. Estos no son sombras de la noche o figuras desdibujadas en la niebla, ni mucho menos voces acechantes. Son cuerpos tangibles que hablan, que caminan, que pueblan el espacio como lo haría un vivo. La tangibilidad de los fantasmas de Enríquez los separa de una tradición gótica clásica, y transforma sus funciones y sus efectos.

Cómo mencioné antes, Jackson hace parte de una vertiente gótica inclinada sobre el psicologismo y, debido a esto, el monstruo desarrollado en su relato tiene características particulares. La más relevante para este análisis es la pérdida de corporeidad, una característica de los relatos de fantasmas de Estados Unidos que, a diferencia de los fantasmas del gótico europeo (estatuas que se movían sin explicación o cuerpos pálidos flotantes) se manifiestan más que todo como una voz misteriosa. En la novela de Jackson realmente nunca nos encontramos con un fantasma, sino con las pistas de que el fantasma está cerca. Son sonidos los que nos dicen a nosotros y a la protagonista que el espectro está ahí y que es momento de enfrentarse a él. La madre de Eleanor, el fantasma de la novela, no es tangible, solo escuchamos una voz (y vemos unos mensajes inquietantes en las paredes que podemos atribuirle) que cada vez se acerca más y que, en una instancia, casi consigue que Eleanor se cuelgue de una escalera (256- 257). Debido a este misterio es que los lectores podemos reflexionar sobre la posibilidad de que el fantasma realmente no existe, sino que las voces son una manifestación de la psiquis de la protagonista. Esta posibilidad se exagera por el tipo de narrador de Jackson, que es tercera persona limitada a la protagonista con incursiones de primera persona. Esta cercanía con la perspectiva de la protagonista, combinada con el hecho de que esta voz no tiene más testigos, y con la caracterización de un personaje que está cada vez más separado de su racionalidad, nos desdibuja al fantasma como monstruo y el terror cambia de origen. Es decir, en vez de temerle al fantasma porque es horroroso, le tememos a lo que este fantasma le está haciendo a la cabeza de la protagonista y a lo que esto puede llevarla a hacer, al peligro al que puede empujarla. Le tememos a ese algo nebuloso que viene de un mundo desconocido y que tiene consecuencias en la mente de los vivos. Además, el misterio del origen y la falta de concreción del fantasma lo hace aún más temeroso.

El caso de Fuentes es, de nuevo, intermedio, pues su fantasma sigue algunas de las pautas de Jackson, pero modifica varios procedimientos que se cimentarán en un gótico latinoamericano posterior. El fantasma de este relato es Chac Mool, la estatua precolombina asociada con el dios azteca del agua, Tláloc. Esto es lo primero que es distinto a Jackson, pues el fantasma, antes de realmente serlo o tener algún atisbo de terror, ya tiene corporeidad. Esta característica remite a una vertiente gótica más europea, más tangible, antes de que los monstruos se decantaran por la insinuación y

el disturbio psicológico. Sin embargo, el procedimiento a través del cual el fantasma se revela sigue el suspenso que plantea Jackson, pues como vimos antes, su “renacer” sucede en completa oscuridad. Filiberto menciona que la arcilla de la estatua cada vez se siente más suave y maleable, pero concluye que esto debe ser por el agua que le cayó encima y porque la pieza no es auténtica. A medida que van pasando las entradas del diario de Filiberto, las características humanas de la estatua empiezan a ser más pronunciadas: “[...] hay en el torso algo de la textura de carne [...]. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos” (9). Esto empieza a sembrar un terror similar al de Jackson, el terror ante la expectativa de que esa estatua esté viva. Además, Fuentes usa el recurso del diario para plantear esa incertidumbre sobre la existencia del monstruo que, aunque se le revela a Filiberto muy directamente más tarde (le habla, lo obliga a ir por agua, le quita la habitación), para el narrador, amigo de Filiberto, y para los lectores puede ser interpretado como una alucinación.

Donde más se ve Jackson en el relato del mexicano es en la manera en la cual el discurso de Filiberto en los diarios se va desdibujando, cada vez parece más el delirio de un loco. Entre más tiempo dice que pasa con este fantasma-estatua, más enredadas y confusas son sus palabras, de la misma manera que el discurso de Eleanor pierde coherencia entre más tiempo pasa en la casa embrujada y más escucha la voz de su madre. Ahora bien, Fuentes propone algo distinto con su fantasma, incluso detrás de la cortina de duda que siembra el diario: al hacerlo tomar espacio en la casa, al describir su olor “extrahumano”, al mostrar los huesos de animales pequeños, residuos de la dieta de Chac Mool, este espectro se vuelve palpable. Es un fantasma mucho más real que la voz de la madre de Eleanor y Fuentes se asegura de que a sus lectores no les quede duda de esto al final de su relato, cuando el narrador, convencido de que su amigo se había enloquecido, se encuentra frente a frente con el fantasma-estatua (12). Esta certeza y tangibilidad del fantasma-estatua acercan a Enríquez a los procedimientos del autor mexicano, aunque este aún emplee tropos de un gótico más clásico a través del uso de la incertidumbre y la oscuridad.

Ahora, ¿cómo opera esta corporeidad en Enríquez? Es evidente que el uso de una herramienta tan ampliamente manejada deja rezagos intertextuales. Los fantasmas góticos, sean de la variante que sean, siempre van a ser terroríficos por el hecho de que representan una interrupción o una irrupción

de lo sobrenatural en nuestro mundo. Más específicamente, representan la irrupción de un dominio del que no conocemos absolutamente nada: el mundo de los muertos. La madre en Jackson y la estatua en Fuentes son representaciones del pasado que ya no deberían poder operar en el mundo de Eleanor y Filiberto, deberían estar en otra dimensión. Los fantasmas de Enríquez no son diferentes en ese sentido, pues causan terror por el simple hecho de que no deberían estar ahí donde los estamos viendo. Sin embargo, y a diferencia de Jackson y Fuentes, los de Enríquez pierden rápidamente el miedo que viene asociado al misterio. Ya no son voces incorpóreas que llevan a la locura y que parece que vienen de la oscuridad misma. Están ahí, cerca. Mechi y Emma pueden hablar con ellos, incluso pueden tocarlos; pueden reconocer todo rasgo humano que aún tienen estos seres. También son diferentes al fantasma de Fuentes porque, aunque ambos son tangibles y humanos en cierto sentido, los fantasmas de Enríquez no parecen amenazantes apenas aparecen, ni están descritos como un peligro inmediato para las protagonistas como sí se presenta Chac Mool. Esto hace que el efecto inicial no sea tanto asco, rechazo o pánico, efectos asociados con la literatura de terror (Carroll 32- 33), sino desconcierto por encima de todo. Aun así, lo que escribe la autora argentina es terror, entonces no puede quedarse allí. Enríquez reemplaza la tensión inmediata que los fantasmas de sus predecesores creaban por un efecto más dilatado, que empieza a asustar más en cuanto las protagonistas y los demás personajes empiezan a entender qué de estos fantasmas los delata como fantasmas.

En “Chicos que vuelven” el miedo de los ciudadanos empieza a cultivarse a medida que van entendiendo que estos chicos desaparecidos que están poblando los parques no son necesariamente humanos. Es cuando se dan cuenta de que vuelven con la misma ropa, con la misma edad, con las mismas condiciones con las que desaparecieron, cuando ven que no comen ni toman nada y aun así siguen allí, y cuando notan que todos, sin excepción, tienen una dentadura diferente a la que deberían tener, que se siembra el terror. Cuando ya es innegable que esos chicos son fantasmas y que pueden estar en el mundo de los vivos, que pueden caminar, acostarse y hablar, es que se da el efecto clásico del horror, del miedo, del rechazo e incluso del asco (46-47). En el caso de “Mis muertos tristes”, lo que más causa terror entre la comunidad de los vecinos es el hecho de que los fantasmas hablan. O mejor, que los fantasmas gritan y que los vivos los pueden escuchar. Que

los fantasmas se ríen, que los fantasmas caminan sin evaporarse sobre el pavimento, que los fantasmas corren por las mismas calles que ellos, que son “increíblemente compactos” (15). Que los fantasmas han vuelto a *su* espacio, al espacio que les corresponde a los vivos, y que tienen la capacidad física de interrumpir su tranquilidad.

El efecto terrorífico, así como el fantasma mismo, se mueve de lo privado/ subjetivo a lo público/objetivo, y esto tiene dos consecuencias. La primera es que la pregunta sobre la presencia del fantasma en este mundo donde no debería estar ya no es una pregunta sobre la estabilidad mental del protagonista. En ninguno de los dos casos Enríquez propone una histeria colectiva, pues es imposible que todos se estén imaginando fantasmas que se ven, se pueden tocar, se pueden escuchar. La autora rechaza esta posibilidad claramente en “Mis muertos tristes” con una elegante contraposición:

Después del llanto, empezaron las corridas. Las chicas fantasma corrían desesperadas y el ulular era de verdad aterrador [...]. Me pregunto si esa imagen emana de ellos mismos o de quienes los vemos. *Si son o no una construcción colectiva. Los vecinos empezaron a gritar también.* Era la locura. Doscientos metros de locura. Escuché que alguien se desmayaba y que otro clamaba por una ambulancia, pero ¿quién iba a llamarla con las chicas ahí, podridas bajo la hermosa luz dorada del atardecer? (16- 17)³

La narradora de este cuento es una primera persona, con lo cual se puede sostener la posibilidad de que sea su propia cabeza la que imagine ese “ulular” de los fantasmas. Pero, si este fuera el caso, la vecindad no estaría gritando y desmayándose en las calles. Un grito de fantasma puede ser imaginado, pero uno de vecinos es más difícil atribuirlo a una mente perturbada. Parece que Enríquez quiere subrayar justo eso al poner la pregunta que la misma Emma se hace sobre los fantasmas inmediatamente seguida de los gritos que disipan esa posibilidad completamente. Confirmada su existencia innegable en el mundo de los vivos, y pasada la histeria que produce el primer encuentro con los fantasmas, empiezan las consecuencias en el mundo real. Ya todos ven a los fantasmas, ya todos saben que son fantasmas; ahora la cuestión es ¿qué hacer con ellos?

3 Énfasis añadido.

Es aquí donde el realismo se hace protagonista en los dos relatos y Enríquez se inclina sobre los procedimientos sociales que se ven obligados a integrar a los seres sobrenaturales. En el caso de Emma y sus vecinos, lo insoponible de los gritos de los fantasmas se maneja a través de la capacidad de la protagonista para calmarlos y convencerlos de que se vayan. Los fantasmas acceden, pero luego vuelven y es como si olvidaran: vuelven a aterrorizarse por su propia muerte y vuelven a aterrorizar al vecindario con sus alaridos (22). En el caso de “Chicos que vuelven”, los muchachos son reclamados o entregados a sus familias, que los devuelven uno a uno sin falta, diciendo que esos muchachos que aparecieron, aunque idénticos en sus gestos y sus rasgos, no son los mismos que se habían perdido. Entonces, los fantasmas toman los parques y crece la tensión de que no sea posible convivir con ellos. Pedro, el amigo de Mechi, trata de convencerla de irse con él a Brasil, pues teme que la situación estalle: “Les van a prender fuego a los pibes. Los van a gasear, les van a mandar a la policía, yo no quiero ver eso. O los pibes van a empezar a atacar a la gente” (50). Estos dos procedimientos no existen en Fuentes y Jackson, pues al ser sus fantasmas privados, no es necesario que una comunidad se tome la tarea de formular estrategias para lidiar con ellos. A partir de la tangibilidad y la disipación de la duda sobre la existencia de los fantasmas, la autora propone un problema social que viene del más allá pero que ahora debe resolverse en este mundo.

La segunda consecuencia de los fantasmas públicos es la cuestión que, pasado el procedimiento de integración, se vuelve de prioridad absoluta para los ciudadanos de los cuentos de Enríquez: ¿por qué volvieron los fantasmas? Y la pregunta que sigue, más aterradora que la anterior: ¿cuánto más van a quedarse?

Enfrentar a los fantasmas

Colin Davis, en su libro sobre fantasmas y psicoanálisis, escribe que todos los fantasmas aparecen como

the sign of a disturbance in the symbolic, moral or epistemological order. Once that disturbance has been corrected, the ghost will depart again, dispatched this time (all being well) for good. So the ghost returns in order to be sent away again. (3)

Esta propuesta es una gran noticia para los personajes de los relatos de Enríquez, pues para responder sus preguntas, lo que deben hacer es muy sencillo: encontrar qué es lo que el fantasma busca corregir para rectificar esa situación. De esta manera, este horror de compartir el mundo con los muertos se acabará. El problema con esto es que, como el fantasma ya no es individual, la causa de su vuelta tampoco lo es, y encontrar el malestar que carga un fantasma social es un trabajo difícil. Ya no es la voz de la madre muerta de Jackson que le recuerda a su hija que ella fue la culpable de su muerte. La cuestión se vuelve más compleja porque el malestar involucra a una red más amplia. Para poder trazar la perturbación que causa de la vuelta de los fantasmas y más adelante discutir cómo Enríquez trata la corrección de esta perturbación, me enfocaré en los fantasmas protagonistas de los relatos: Vanadis y Matías Cremonesi.

Empecemos por Vanadis, el fantasma de “Chicos que vuelven”. Ella es una de las chicas desaparecidas que llenan los archivos de la oficina donde trabaja Mechi, encargada de llevar los registros de los jóvenes desaparecidos en Buenos Aires. Vanadis es la primera que vuelve y desencadena una epidemia de fantasmas que empiezan a aparecer en cuatro parques de la ciudad. Todos los fantasmas que vuelven eran los que llenaban las carpetas del archivo de Mechi, los muchachos y muchachas que desaparecieron en una variedad de condiciones escabrosas. El de Vanadis es el caso que Mechi más conoce, pues algo sobre ella la obsesionó en su trabajo de archivo. Antes de la escena citada anteriormente, en la cual Mechi encuentra a este fantasma sentado en medio del Parque Chacabuco, Enríquez nos lleva por la corta vida de Vanadis. Ella era una niña que a los catorce años desapareció en circunstancias algo enredadas. Según el archivo, Vanadis terminó de prostituta en las calles de Buenos Aires después de escaparse de un instituto de menores al que su familia la había internado para no tener que hacerse cargo de ella. La Loli, una habitante del Moridero de Caseros (las ruinas de una cárcel abandonada que estaba poblada de habitantes de calle y que era la zona en la cual Vanadis se prostituía) nutrió su archivo con un testimonio que señalaba a dos hombres que hacían uso de los servicios de la joven como los culpables de su desaparición. Personajes como La Loli y los amigos de la calle de Vanadis parecían ser los únicos interesados en encontrarla. Mechi apunta que mientras las familias de los otros muchachos iban desesperadas a dejar lo que creían información valiosa para el registro, la familia de

Vanadis no se apareció nunca por la oficina. La vida de esta muchacha desaparecida, una vida de la que se sabe realmente poco, estuvo marcada por el abandono constante. Los sistemas que deberían estar arrojando a esta niña de catorce años parecen no existir. Después del abandono de su familia y de la aparente negligencia del instituto, queda a la deriva para ser una hija de la noche bonaerense. Nadie puede protegerla de los dos tipos que buscaban sus servicios, ni La Loli, pues ella está también abandonada, vive literalmente en las ruinas de la ciudad donde se refugian los que no tienen lugar.

La vida de Vanadis que construye Enríquez en su relato es la consecuencia de un abandono tras otro, de un sistema fallido que no hace más que documentar lo que puede en una carpeta y estancarse en la inacción. La autora argentina escribe con el fin de que esta interpretación no quede fundamentada en solo un par de datos, pues se apoya en las otras desaparecidas para dejar claro que es un abandono amplio, en diferentes sectores de las vidas de estas chicas, lo que las hizo terminar en el archivo:

la mayoría de los chicos que faltaban eran chicas adolescentes. Que se iban con un tipo mayor, que se asustaban por un embarazo. Que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda, de noche. Que iban al boliche y se emborrachaban y se perdían un par de días, y después tenían miedo de volver. También estaban las chicas locas, que escuchaban un clic en la cabeza la tarde que decidían dejar de tomar la medicación. Y las que se llevaban, las secuestradas que se perdían en redes de prostitución para no aparecer jamás, o aparecer muertas, o aparecer como asesinas de sus captores, o suicidas en la frontera de Paraguay, o descuartizadas en un hotel de Mar del Plata. (12)

Esta es la perturbación por la cual los fantasmas de este relato vuelven: una Argentina que los abandona desde el seno más íntimo hasta el más público, desde la familia hasta las redes que se lucran con sus cuerpos. Los jóvenes de esta ciudad parecen no tener alternativa, parecen estar condenados a esto, a ser fotos en los periódicos, investigaciones de rutas de explotación que llegan a un callejón sin salida, archivos empolvados en un edificio cualquiera del gobierno. Estos niños y jóvenes están muertos y son ahora fantasmas porque en el Buenos Aires de Enríquez hay problemas

de violencia, de misoginia, de maltrato intrafamiliar, de violación, de salud mental, de prostitución y de trata. En últimas, problemas de jóvenes que deben huir de unas condiciones terroríficas, pero que no tienen a dónde.

La situación de Matías Cremonesi en “Mis muertos tristes” es paralela de muchas maneras a la de Vanadis. Matías era un joven de dieciséis años que fue asesinado cerca de donde vive Emma. Ella cuenta que no estuvo allí para vivir la tragedia en vivo, pero cuando vuelve al barrio y se entera del suceso, se sorprende por el silencio de sus vecinos frente al caso, pues estaba acostumbrada a participar de reuniones de la comunidad que discutían la creciente inseguridad de la zona, ocasionada por la proliferación de crimen en los “monoblocs”, edificios grandes del Fondo Nacional de la Vivienda usados para procesos de urbanización de los habitantes de asentamientos irregulares. Los monoblocs, situados al sur del barrio de Emma, fueron cayendo en un sistema de jerarquía mafiosa ilegal y cada vez eran más peligrosos. Allí los chicos venden drogas y se enredan en tiroteos por cuestiones de orgullo o de fútbol. Están en constante comunicación y comercio ilegal con la zona al norte del barrio, un predio abandonado en donde se suponía que se iba a construir un complejo deportivo, pero que fue tomado por gentes pobres que armaron casas como pudieron. Esta villa y los monoblocs son centros de crimen, y los muchachos de estas zonas empezaron a azotar al barrio de Emma con robos. La última modalidad de robo, de la cual fue víctima Matías, es lo que llamaban el secuestro exprés, y consistía en que los ladrones llevaban a una víctima en un paseo por los cajeros para obligarla a desembolsar dinero. Matías fue un objetivo de este robo, pero no tenía tarjeta. Los secuestradores, jóvenes de diecinueve años, no le creyeron y lo amenazaron. Matías alcanzó a escapar del carro en que lo llevaban, pero, según declaró uno de los asesinos, les vio la cara y los reconoció: eran vecinos de los monoblocs. Ahora no había otra sino matarlo. Lo alcanzaron en una cancha de fútbol de la villa y lo fusilaron. De nuevo es claro el procedimiento de Enríquez: Matías está muerto porque en este Buenos Aires hay violencia, y hay violencia porque hay pobreza, necesidad y miseria, y esas condiciones no mejoran, sino que se exacerban, y la gente debe acomodarse como pueda, en monoblocs peligrosos o predios abandonados. Dice Emma: “cuando la miseria acecha de la forma en que acecha en mi país y en mi ciudad, si hay que recurrir a lo ilegal para sobrevivir, se recurre” (10). La vuelta del Matías fantasma es la perturbación que revela todas estas

capas del abandono social y estatal que reclama la vida de los jóvenes. Así como Matías hay otros fantasmas. Son también muchachos y muchachas que mueren debido a estas condiciones inescapables que encierran su juventud en la miseria. Las tres adolescentes son asesinadas por una venganza entre pequeños narcos de los monoblocs y el chico que se cayó del techo de un vecino de Emma era un ladrón que estaba intentando meterse a la casa. De nuevo, son jóvenes que navegan como pueden una sociedad que los ha condenado a estar encerrados en sus horribles condiciones.

Aunque Enríquez hace de este procedimiento el centro de sus narraciones y lo desarrolla en profundidad, el fantasma político y social no es nuevo en el gótico latinoamericano. De hecho, y como exploré en el primer apartado de este trabajo, es una característica frecuente de los relatos góticos de la región, parte del proceso de tropicalización. Esto es central en el fantasma de Fuentes, aunque no se exploran todas sus consecuencias. Cuando Filiberto escribe en su diario sobre sus interacciones con Chac Mool, menciona que este habla de Le Plongeon (el coleccionista que retiró el Chac Mool original del templo de Chichen Itzá) y señala la crueldad del acto colonizador. Filiberto incluso apunta que él piensa que el dios nunca va a perdonar ese acto (10). La conexión entre Le Plongeon y Filiberto, otro coleccionista, es clara y parece que Fuentes construye su narrativa a partir de este paralelismo; la culpa política y social de la colonización es condensada para acechar a un solo hombre, un coleccionista de objetos originarios que representa la crueldad y la apropiación de lo nativo por extranjeros, y el humillante mercado que pone precio a la cultura indígena. Lo que Filiberto representa, este despojo, es la perturbación por la cual el fantasma-estatua ha vuelto, y esta culpa política y social es lo que hay que corregir. Esta relación entre los fantasmas de Fuentes y el pasado colonial de México es frecuente en sus relatos y, aunque el acecho sigue siendo privado y sus dimensiones políticas no son tan determinantes como en Enríquez, su inclusión es imperativa para la propuesta narrativa y crítica del autor mexicano. De nuevo, Fuentes puede entenderse como un eslabón entre un gótico clásico, con su acecho privado, y uno “realista”, latinoamericano y tropicalizado, con su culpa social y política.

De esta semilla que planta Fuentes parte la autora argentina y, como he descrito, profundiza su reflexión sobre esta culpa social en sus relatos con la representación pública de los fantasmas. Sin embargo, considero que

este no es el único procedimiento que hereda del autor mexicano, pues el paralelismo entre Le Plongeon y Filiberto también se profundiza cuando lo privado entra de nuevo a jugar en escena en los relatos de Enríquez. En ambos relatos se toma esta amplia perturbación y se ata a los personajes directamente, de manera tal que no haya lugar a dudas que la culpa no es pasiva, sino vinculante. En el caso de “Chicos que vuelven” esto sucede cuando los padres de los desaparecidos los reclaman y se los llevan para la casa. Cuando los jóvenes vuelven a sus casas, sus padres deben lidiar con el hecho de que esos no son sus hijos sino una cáscara de lo que eran cuando desaparecieron. El caso más escandaloso es el de los padres suicidas que no soportaron convivir con su hija recuperada. La joven se había escapado de su casa después de una fuerte discusión con su padre en la que él la golpeó en la cara. Cuando volvió al mundo de los vivos, llevaba la marca de los golpes del padre todavía frescas: un párpado hinchado y el labio partido. No soportaron su presencia y la echaron de su casa, para después dispararse acostados con una foto de su hija bebé entre ellos, y con una nota que decía “Eso no es nuestra hija” (58). Este caso hace eco a lo que sucede en un gótico anterior, en el cual los personajes encuentran en el suicidio la única manera de expiar su culpa. Estos padres no soportaron tener a su hija de vuelta, la hija a la que violentaron y la que portará permanentemente las marcas de esta violencia, la que desapareció y murió debido a sus falencias como padres. Les es revelada su parte y su responsabilidad en estos sistemas de abandono y no pueden enfrentarse a ello, de modo que deciden escapar de la única forma que les queda.

En “Mis muertos tristes” es el mismo caso de Matías el que demuestra esta culpa vinculante. Emma conoce a Matías cuando se aparece por el barrio tocando a su puerta. Cuando ella no le abre, toca más fuerte y empieza a gritar. Luego él le cuenta lo que sucedió el día que lo mataron. Mientras la protagonista no estaba en su casa, Matías huía por el barrio de los dos ladrones que lo perseguían con la intención de matarlo. Pasó por el barrio y tocó en varias casas pidiendo que lo dejaran entrar, que le ayudaran porque lo iban a matar. Su muerte fue consecuencia directa de que en el barrio nadie quiso abrirle la puerta. Ya no era culpa de un micro narco y sus deudas, ni de un ladrón que pisó mal y se rompió la cabeza tras caerse por un techo. Este fantasma no es simplemente alguien que por las condiciones de la

ciudad se murió en el terreno de los vecinos del barrio; Matías se murió por culpa de los de barrio.

Después de la interacción del fantasma con Emma, él decide que va a atormentar a todos los de la cuadra, apareciendo cada noche a golpear las puertas y a dar alaridos. Ninguna puerta vecina se queda sin su ración de venganza. Los vecinos, sin saber qué más hacer, buscan a Emma para que haga lo que sabe y convenza al fantasma de dejarlos en paz. Ella dice que este es diferente y que no tiene intención de escucharla, y mucho menos de marcharse. Ella recibe a Julio, uno de sus vecinos, y describe así su interacción:

Sí, todos habían escuchado al chico esa noche. Sí, todos pensaron que era un truco, una mentira de un ladrón inteligente que se quería hacer pasar por víctima para entrar en una casa. Sí, cuando espionaron por la ventana y vieron a un adolescente confirmaron la sospecha, ¿o acaso los ladrones no eran todos chicos? *No me vengas con que son víctimas también, me dijo. Pensás así. Todos víctimas de esta sociedad.* Dejate de joder Emma. (28)⁴

Emma reconoce que lo que Julio siente es culpa porque, aunque parece estar justificando sus actos y los de los vecinos, su agresividad le comunica a la protagonista que él sabe que lo que hicieron tuvo consecuencias fatales. La frase resaltada me parece en particular interesante, pues él le contesta a Emma sin ella haber dicho una palabra. Parece ser una epifanía envuelta en defensividad, casi un reconocimiento de que, en efecto, Matías y todos los otros jóvenes son víctimas de un sistema fallido. A su vez, puede leerse como un reconocimiento de la parte que él mismo y sus vecinos juegan en este sistema, de la misma manera que los padres suicidas en el otro relato. La muerte de Matías Cremonesi implica a Julio y a los vecinos directamente, con lo cual el fantasma ahora es tanto de la sociedad como suyo, y su vuelta quiere decir que tienen que enfrentarlo; lo han de ver y escuchar gritar todas las noches por la ayuda que no le quisieron dar.

La culpa que representan los fantasmas es clara ahora y Enríquez procede de lo social a lo individual y de nuevo a lo social, para manifestar su posición política: estos sistemas abandonan y fallan, y estos individuos que también abandonan y fallan son los que mantienen el sistema. Ahora,

4 Énfasis añadido.

la cuestión es de corrección, como lo plantea Davis. ¿Qué castigo es el que deben enfrentar estos ciudadanos para que los fantasmas que han venido a atormentarlos se vayan? Al igual que sucede con la perturbación inicial, la situación es más compleja porque no es una culpa individual. No es una cuestión de, por ejemplo, hacer las paces con la madre muerta en la forma de un suicidio como en Jackson. Lo que reclama el fantasma ya no puede solventarse con un sacrificio individual.

Además, es claro con los casos descritos antes que, aun si esa fuera una opción, para Enríquez ya es muy tarde la corrección individual. El padre suicida no puede deshacer el golpe que hizo que su hija escapara y desapareciera. Julio no puede retroceder el tiempo y abrirle a Matías Cremonesi para evitar que lo fusilaran. Ahora es muy tarde. Y está demostrado en los relatos la inconsecuencia de la expiación individual. Los padres suicidas expían su culpa disparándose en la cabeza, pero como el fantasma de su hija hace parte de un fenómeno social, esta muerte no va a corregir la perturbación. Los padres se matan y los fantasmas de los chicos recuperados siguen poblando los parques. Julio confiesa su culpa, pero esto no funciona porque no es solo él quien le cerró las puertas a Matías. El fantasma no se va a ir porque uno confiese su culpa, no es suficiente. Esto lo comparte Enríquez con Fuentes, pues el suicidio de Filiberto no hace que Chac Mool desaparezca porque lo que este fantasma representa no se puede saldar con la muerte de un solo coleccionista de antigüedades. Lo que tiene que pasar, tanto en Fuentes como en Enríquez, es una corrección del orden mismo de los fantasmas: pública, social y política. Una cuestión bastante compleja, lo suficiente para no ser cerrada en estos relatos. Para que Chac Mool vuelva a su estado de piedra, hay que volver a 1875 y evitar que Augustus Le Plongeon se lo robe. Para que Vanadis y los otros vuelvan a la dimensión que les corresponde, hay que resolver la violencia, la prostitución, la explotación de menores. Para que Matías se vaya hay que arreglar la pobreza, la miseria, la necesidad. Esto no es una opción ni para Fuentes ni para Enríquez, porque no es una opción para Buenos Aires ni para México. Pero, en el caso de Enríquez, sí hay castigo aunque no haya expiación: los fantasmas se quedan y condenan a los ciudadanos a la permanencia de su imagen. Como propone María Angélica Semilla en su artículo, los ciudadanos deben pagar cediendo su derecho al olvido (276). Todos los días y todas las noches les será recordado que esos fantasmas que andan por ahí no se van porque ellos mismos,

los ciudadanos, son culpables de sostener un sistema que abandona a sus jóvenes. Y su castigo es responder por ese abandono con la obligación de enfrentarse perpetuamente a sus consecuencias.

Conclusiones

Mariana Enríquez dijo en la entrevista que introduce este artículo que hay un tipo de literatura de terror que ya no puede ser. Esta literatura es, específicamente, el gótico clásico europeo y norteamericano, que emplea tropos que la autora argentina no considera correspondientes con las propuestas narrativas y críticas que ella quiere plasmar en sus relatos. Enríquez se decanta, entonces, por modificar algunos de estos procedimientos y herramientas por la línea de un gótico latinoamericano, enfocando los aspectos políticos y sociales de los monstruos. En este artículo exploré estas modificaciones de su realismo gótico, específicamente las que hace con respecto a los fantasmas. La primera modificación es el espacio que los fantasmas habitan, el cual es periférico y privado en el gótico clásico Jackson, y privado con pequeñas incursiones en lo público en Fuentes. En Enríquez, los fantasmas se revelan a la luz del día, en plena ciudad de Buenos Aires. Dejan de ser un problema del individuo atormentado y pasan a ser un problema de la ciudad atormentada. Esto también es posible por la misma naturaleza de los fantasmas de Enríquez, los cuales difieren de las voces incorpóreas que relataban los autores del gótico psicológico y se acercan a una representación como la de Fuentes: ahora son cuerpos tangibles. Esta es la segunda modificación. Entre la luz y la tangibilidad, los fantasmas son certeros; ya no hay posibilidad para una lectura que atribuya la presencia de estos monstruos a la locura, y esto quiere decir que requieren un tratamiento pragmático de los ciudadanos a los que atormentan. No son voces en la cabeza de alguien ni párrafos delirantes en un diario, son cuerpos que toman espacio y que reclaman una solución. Ahora que son fantasmas sociales, su solución ha de ser social como su causa es social. Esta es la tercera modificación, que justifica a las otras dos como los pasos que Enríquez toma para configurar este realismo gótico que debe ser social y político, haciendo eco a lo que ya señalaba Fuentes con su fantasma acusador del despojo colonial en México. La causa de la perturbación producida por los fantasmas en los relatos de la autora argentina es, a grandes rasgos, el abandono de los jóvenes de

Buenos Aires, una causa social y política, que es perpetrada una y otra vez por los sistemas fallidos que sostienen los individuos retratados en estos cuentos. Los fantasmas vuelven, entonces, para enfrentar a los culpables de su muerte: la sociedad de Buenos Aires en su miseria, en su violencia, en su descuido. El fantasma social vuelve a reclamar una culpa social, la cual debe ser expiada en el mismo orden. Como esto no es una posibilidad, pues significa corregir de inmediato los sistemas atrofiados, el castigo que reclama la culpa social es la negación al olvido, la condena de la memoria perpetua. ¿Y quiénes funcionarían mejor para este empeño que los fantasmas? Se quedarán en la ciudad de Buenos Aires para ser vistos a plena luz del día por siempre y por todos. Serán, eternamente, un recordatorio tangible de las falencias sistemáticas, un memento permanente de la *nostra culpa* de toda una sociedad.

Obras citadas

- Armitt, Lucie. "The Gothic and Magical Realism". *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Editado por Jerrold Hogle. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo" *Antología de la literatura fantástica*. Editado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Barcelona, Edhasa, 1977.
- Botting, Fred. "Introduction: Gothic Excess and Transgression". *Gothic*. Nueva York, Routledge, 1996.
- Carroll, Noël. "The Nature of Horror". *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, Routledge, 1990, 12-58.
- Dabove, Juan Pablo. "Posfacio: El momento gótico de la cultura". *Territorios de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires, NJ Editor, 2021.
- Davis, Colin. "Introduction: The Return of the Dead". *Haunted Subjects*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2007.
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. "Semillas de maldad. Early Latin American Gothic". *Studies in Gothic fiction*, vol. 3, núm. 2, 2014, págs. 13-23.
- . *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

- Enríquez, Mariana. "Chicos que vuelven". *Colección Temporal. Narrativa del Bicentenario*. Córdoba, Eduvim, 2010.
- . "Mis muertos tristes." *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona, Anagrama, 2024.
- Fuentes, Carlos. "Chac Mool." *Los días enmascarados*. Ciudad de México, Ediciones Era, 1982.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes". *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1, 2004, págs. 297-313.
- Ibarra, Enrique Ajuria. "Introduction: Exploring Gothic and/in Latin America". *Studies in Gothic Fiction*, vol. 3, núm. 2, 2014, págs. 6-10.
- . "Latin American Gothic". *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.
- Jackson, Shirley. *The Haunting of Hill House*. Nueva York, Penguin, 2019.
- Kemper Columbus, Claudette. "The Heir Must Die: 'One Hundred Years of Solitude' as a Gothic Novel". *Modern Fiction Studies*, vol. 32, núm. 3, 1986, págs. 397-416.
- Náter, Miguel Ángel. "La imaginación enfermiza: La ciudad muerta y el gótico en Aura de Carlos Fuentes". *Revista chilena de literatura*, núm. 64, 2004, págs. 73-89.
- Olmedo, Nadina Estefania. "Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur". University of Kentucky, tesis doctoral. 2010.
- Ordiz, Inés y Casanova-Vizcaíno, Sandra. "Introduction: Latin America, the Caribbean, and the persistence of the Gothic". *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Nueva York, Routledge, 2017, 1-12.
- Ordiz, Inés. "El modo gótico en 'La invención de Morel' de Adolfo Bioy Casares". *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 34, 2012, págs. 133-145.
- Rubio, Irene. "Mariana Enríquez: 'El terror hoy no puede ser el de las casas embrujadas y los cementerios, tiene que incorporar una dimensión contemporánea'". *El Salto*. Web. 19 de septiembre 2020.
- Savoy, Eric. "The Rise of American Gothic". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Editado por Jerrold Hogle. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Semilla Durán, María Angélica. "Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez". *Revell*, vol. 3, núm. 20, 2018, págs. 261-277.

Sobre la autora

Valentina Prieto Torres es licenciada en Filología Inglesa, profesional en Estudios Literarios, y estudiante de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como profesora de inglés en el Programa de Extensión en la misma universidad. Sus intereses investigativos se centran en la literatura comparada (particularmente las relaciones entre géneros literarios), los géneros fantásticos y la adaptación del material literario al material audiovisual.