

Cuerpos que aparecen, "cuerpos-escrache": de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez*

Bodies That Appear, "Escrache-Bodies": From Post-Memory to Trauma and Horror in Short Stories by Mariana Enriquez

Fernanda Bustamante Escalona

Universidad Autónoma de Barcelona

fernandabustamante@gmail.com

El texto presenta una lectura de los cuentos "Cuando hablábamos con los muertos", "Chicos que faltan" y "El desentierro de la angelita" de Mariana Enriquez (Argentina, 1973), compilados en su libro *Los peligros de fumar en la cama* (2017), a partir de la idea de que en ellos, mediante la presencia de cuerpos del horror –incómodos por su ausencia, su fantasmagoría, su incompletud, su abyección, su falta de singularidad–, se visibilizan de forma alegórica los horrores políticos de la dictadura argentina, al mismo tiempo que se demanda una reflexión, desde la creación estética, en torno al binomio memoria/olvido.

Palabras clave: Mariana Enriquez, relatos de filiación, estética de la posmemoria, cuerpos, horrorismo político-histórico, horror fantástico, desaparecidos.

This article analyzes the short stories "Cuando hablábamos con los muertos", "Chicos que faltan" and "El desentierro de la angelita" by Mariana Enriquez (Argentina, 1973), compiled in her book *Los peligros de fumar en la cama* (2017). It exposes the thesis that the political horrors of the Argentine dictatorship are made visible in an allegorical way, through the presence of bodies of horror –uncomfortable due to their absence, their phantasmagoria, their incompleteness, their abjection, their lack of singularity–. It also rescues the question suggested by these aesthetic creations: the binomial memory / oblivion.

Keywords: Mariana Enriquez, stories of filiation, aesthetics of post-memory, bodies, political-historical horror, fantastic horror, vanished, missing.

Recibido: 11/03/2017

Aceptado: 08/03/2019

* Este artículo se inscribe en el proyecto "Carto(corpo)grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI" (Fondecyt-Chile Regular 1180522) de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Gobierno de Chile (Lorena Amaro IR), del que soy coinvestigadora.

Si todo el objeto de la *desaparición* consiste en proyectar sobre lo que se comete una visibilidad invisible, toda la preocupación en torno a los *desaparecidos* consiste en volver visible esta invisibilidad.

Stéphane Douailler 101.

Los muertos que no han sido enterrados, a los que se han permitido quedarse alrededor de los vivos como fantasmas, no pueden ser objeto de duelo. Incumbe a los vivos restituir los muertos al reino de los muertos y liberarlos de la condición incierta de fantasmas sin nombre, irreconocibles.

Idelber Alvelar 281.

En febrero de 2017 la escritora argentina y periodista cultural Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) recibió el Premio literario Ciutat de Barcelona en la categoría lengua castellana por su libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016); a los pocos días de haber presentado la edición española de *Los peligros de fumar en la cama* (2017). En esa ocasión señaló: "Soy una escritora de cuerpos"¹. No hay duda que el cuerpo –tanto la subjetividad-cuerpo como la ciudad-cuerpo– es un pilar en la obra de la autora, el elemento donde se materializan las tensiones, los miedos, la burla, la crítica, donde comienzan y terminan sus historias. Ante esto, me sirvo de su afirmación "soy una escritora de cuerpos" para articular la lectura que presentaré sobre sus relatos, pero, complementándola con otra declaración dada por Enriquez a *El Periódico* durante esos días por España: "Lo que yo hago es tomar el género de terror y hacer literatura política" (en Hevia párr. 2).

Hablar de la obra de Mariana Enriquez, inscrita por la crítica en lo que está siendo llamado "nuevas narrativas argentinas", nos instala en esas literaturas que irrumpen en el campo literario latinoamericano entre los fines de los noventa y lo que llevamos de este siglo XXI. En un período histórico postransiciones –o transacciones– a las democracias y posinstalación del neoliberalismo y del mercado en las sociedades de la región; así como en un período literario pos-McOndo y pos-Crack. Es decir, se inscribe en estas literaturas de "posdictadura", "posautónomas"; con una circulación –y en ocasiones también enfoque– transnacional, que se caracterizan por indagar, mediante diferentes modalidades de escritura, en asuntos históricos y personales. Dentro de esta diversa panorámica de autores y estéticas, la generación de Enriquez está marcada por esos convulsionados años

¹ La autora ha publicado los libros de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (Emecé, 2009; Anagrama, 2017), *Cuando hablábamos con los muertos* (Montacerdos, 2013) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016); la *nouvelle Chicots que vuelven* (Eduvim, 2010), las novelas *Bajar es lo peor* (Espasa-Calpe, 1995; Galerna, 2014); *Cómo desaparecer completamente* (Emecé, 2004) y *Este es el mar* (Mondadori, 2017); el libro de crónicas *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios* (Galerna, 2014); y la biografía *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (Univ. Diego Portales, 2014).

setenta en los que nacieron y tuvieron su infancia, y por esa adolescencia en unos rockeros y poperos ochentas, y una entrada a la adultez en unos noventas determinados por esas consignas democráticas que apelaron por un mirar hacia adelante y dejar el pasado atrás. Ante esto, han recibido gran atención por parte de la crítica y la academia aquellas propuestas escriturales que han velado por una representación en la que se plasma una clara voluntad política que apunta tanto al cuestionamiento de los discursos oficiales, y a la visibilización de la vulnerabilidad, el dolor, las injusticias, la disidencia; como a la actitud de resistencia al silencio, a las totalidades y los esencialismos.

A modo general podríamos decir que los relatos de Mariana Enriquez apuntan a denunciar las violencias *de* los cuerpos y *sobre* los cuerpos, desde cuatro grandes aristas: las violencias del patriarcado y de la sexualización normalizadora –donde destaca sin duda su cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, en el que, siguiendo el modelo de los aquelarres y las reuniones de brujas, un grupo de mujeres maltratadas por sus parejas se empoderan mediante la autoflagelación, quemándose en hogueras–; y las violencias producto de la instauración del neoliberalismo y las crisis económicas, que abordan tanto la alienación del sujeto ante el mercado como la gentrificación, las injusticias y precarización sociales y discriminación de clases –esto se plasma en el protagonismo que tienen en los relatos los barrios marginales y particularmente en el cuento “El carrito” en el que la llegada de un indigente que es expulsado violentamente desata una maldición sobre el barrio. Cuento del cual la autora ha señalado que “trata de lo reaccionaria que se vuelve la gente por miedo de volver a la pobreza” (Enriquez en Néspolo párr. 2)–². Así también, su obra atiende a las violencias culturales y políticas, donde entran tanto la legitimación de los estereotipos de belleza como la impunidad con la que operan las instituciones gubernamentales –como es el caso de los cuentos “Nada de carne sobre nosotras” y “Bajo el agua negra”–; y las violencias del pasado histórico ante los crímenes de Estado y la violación de los derechos humanos. Todas 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.

Teniendo esto en consideración, en esta ocasión presentaré una lectura de los cuentos “Cuando hablábamos con los muertos”, “Chicos que faltan” y “El desentierro de la angelita”, compilados en su libro *Los peligros de fumar en la cama* (2017). Todos ellos vinculados a este último tipo de violencias, las de corte político-históricas, que comprenderé desde el neologismo acuñado por Adriana Cavarero (2009) para referirse a las violencias contemporáneas de “horrorismo”³. Para ello parto de la idea de que son textos en los que

² En esta misma línea de crítica a la modernidad bajo el capitalismo se encuentra su novela *Cómo desaparecer completamente* (2004).

³ La filósofa italiana en su libro *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009) presenta una reflexión en torno a los diferentes actos de violencia desde el terror y el horror mediante el neologismo “horrorismo”. Con este busca enfatizar en la vulnerabilidad de los sujetos agredidos por otros, tanto en actos brutales que destruyen al cuerpo o a la unicidad del propio sujeto. Es decir, la autora atiende a un nuevo modelo de horror en el que la violencia no solo se ejecuta al dar muerte al propio cuerpo, sino que al deshumanizar

mediante la presencia de cuerpos incómodos –incómodos por su ausencia, su fantasmagoría, su incompletud, su abyección, su falta de singularidad– se visibilizan de forma alegórica los horrores políticos y con ello se demanda una reflexión en torno al binomio memoria/olvido.

Si entendemos a la memoria como esa “posibilidad de activar el pasado en el presente” (Jelín 19), como esa facultad de que luego de períodos de crisis internas, se puedan dar una “vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican también cuestionar y redefinir la propia identidad grupal” (Jelin 26), como primer punto, es importante hacer mención a que estos relatos de Mariana Enriquez dialogan en gran medida con obras literarias del Cono Sur de coetáneos y coterráneos a la autora, en los que subyace la temática de la memoria o amnesia histórica abordados desde el sujeto que no fue testigo directo o protagonista de las violencias políticas denunciadas. Me refiero a *Había una vez un pájaro* (2013) de Alejandra Costamagna; *Escenario de guerra* (2000) de Andrea Jeftanovic; *Mapocho* (2002) de Nona Fernández; *Cercada* (2010) de Lina Meruane; *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, de Chile; a *76* (2008) y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; y *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan, de Argentina; y a *Prontos, listos, ya* (2006/2010) de Inés Bortagaray, de Uruguay, por nombrar solo algunas. Asimismo, desde la cinematografía, a los documentales *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, y *El pacto de Adriana* (2017) de Lizzet Orozco; o desde la animación, al cortometraje *Historia de un oso* (2014) de Gabriel Osorio. En todos estos casos, las categorías estéticas de relatos de “posmemoria” (Sarlo) y “relatos de filiación” (Roos) entregan herramientas adecuadas para abordarlos, en la medida en que, por una parte, remiten a “la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos”, es decir, a esa posmemoria que “sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la ‘memoria’ de los padres” (Sarlo 126). Y, por otra, se identifican como objetos culturales que “tematiza[n] y testimonia[n] [...] las marcas y huellas, a veces traumáticas, que deja la historia universal de un país, en la convivencia familiar y en la historia subjetiva narrada desde una perspectiva íntima” (Roos 339), por lo que dan “un testimonio íntimo y personal de los acontecimientos macrohistóricos de un país con el objetivo de examinar, cuestionar, dudar y posiblemente contradecir la ‘historiografía oficial’” (340).

Si bien los relatos de Mariana Enriquez en los que me centraré a continuación se enmarcan dentro de estas líneas estéticas políticas, no se puede pasar por alto que la autora 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. De esta forma, y con un marcado tono crítico, desarrolla los

al sujeto. Esta idea Cavarero la ejemplifica con varios sucesos históricos horroristas, entre ellos, en casos de terrorismo de Estado, y también en casos como “los Estados totalitarios, como la Alemania nazi, el régimen soviético de Stalin, la China maoísta y la Camboya de Phnom Penh; a las dictaduras militares, como el Chile de Pinochet y la Argentina después del golpe de 1976” (135).

diferentes conflictos sociopolíticos desde un género que proporciona otras herramientas estilísticas para encarar una época y sus horrores, alejadas de las propias de la escritura testimonial o del realismo autoficcional. En palabras de la propia autora: "Hablar de los 70 desde el género fantástico o desde el terror parecía algo irrespetuoso, hasta que los hijos del proceso entendimos que teníamos que abordar el tema de otra manera" (Enriquez en Néspolo párr. 6).

Es importante señalar también, como parte de la configuración estética y temática de los relatos que aquí competen, que estos están enmarcados en una atmósfera que a los lectores nos resulta cotidiana y familiar, por lo que la irrupción de ese elemento transgresor, imposible e incomprensible, que les otorga su condición de relatos fantásticos, se da dentro de un universo narrativo verosímil. Asimismo, que el tratamiento del horrorismo de la dictadura no se presenta necesariamente como parte de los argumentos de las historias, sino que se da de forma encriptada. Ante ello es importante prestar especial atención al nivel semántico, a la transgresión que provocan las propias palabras y unidades simbólicas de estos relatos, siendo precisamente esta una de las características de la propuesta escritural de Enriquez.

Sin lugar a dudas, uno de los cuentos que más se inscribe dentro de estas estéticas de la posmemoria y filiación es "Cuando hablábamos con los muertos", al ser el texto en el que el trasfondo político es más evidente. En este un grupo de adolescentes se reúnen a jugar a la ouija y deciden buscar a los padres desaparecidos de una de ellas durante la dictadura argentina, hasta que una noche las interrumpe Leo, el hermano de La Pinocha, que le pide que la acompañe a su auto en busca de unas cosas. Pero con el pasar de la historia nos enteramos que él nunca fue a la casa, por lo que lo que vieron las jóvenes no fue real. De esta forma, la autora no solo incorpora el elemento sobrenatural en el desenlace del cuento, sino que se sirve de la atmósfera del suspenso y del terror, que caracteriza de por sí el juego de la ouija y la llamada a los espíritus, para construir el escenario desde donde dar paso a la temática de la memoria y el olvido. Sin embargo, es interesante en este relato la manera en la que la narradora articula esas referencias a la dictadura, ya que da cuenta de cómo una de las fracturas ocasionadas por los procesos políticos a la democracia, fundados en pactos de silencio, es la incapacidad de enunciar esa violencia, el no saber cómo nombrar sus restos, sus efectos, sus consecuencias:

Julita quería hablar con su papá y su mamá.

Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle. En la escuela se hablaba mucho *del tema*, pero nadie se lo había dicho nunca en la cara [...]. La cuestión era que todos sabían que los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita *habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos*. Nosotras no sabíamos muy bien cómo se decía (Enriquez "Cuando hablábamos", 192; cursivas personales).

Pero ahora ya todos sabíamos de esas cosas, después de la película *La noche de los lápices* [...] y el *Nunca más* [...] y lo que contaban las revistas y televisión (Enríquez "Cuando hablábamos", 193; cursivas personales).

Más allá de la presencia de dos intertextos que abordan episodios de la dictadura del país –como la película *La noche de los lápices* (1986) y el informe elaborado por la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), el *Nunca más*–, en ambos fragmentos del cuento vemos cómo la narradora se refiere a la dictadura y los asuntos vinculados a ella mediante un uso genérico –ese "tema", esas "cosas"–, sin poder pronunciar los hechos, al mismo tiempo que confiesa su desconocimiento a la hora de articular la condición de desaparecidos de los padres de su amiga mediante la rejugación del verbo, del pasado al presente, y de la confrontación entre el estar y el ser, con lo que da paso a un cuestionamiento en torno a la perdurabilidad de dicha condición y a cómo esta pasa a ser la característica determinante de esas identidades. Ante esto, me remito a la idea de Nelly Richard expresada en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007), acerca de la peligrosidad del nombrar y de cómo en esos procesos políticos de reconciliación, por un pragmatismo democrático, se veló por atenuar las marcas de la violencia adherida a las propias palabras que nombran el conflicto y el dolor de ese recuerdo y pasado histórico, mediante expresiones que redujeran eufemísticamente la gravedad de los hechos, para así neutralizarlos, como es el caso de la utilización del concepto "transición" en lugar de "posdictadura" (Richard *Fracturas de*, 136).

En esta misma línea, en torno a la imposibilidad de articular un relato ante la violencia y el horror, destaca también el hecho de que los fantasmas con los que las jóvenes logran comunicarse, víctimas de la dictadura, no consiguen proporcionarles información que ayude con la búsqueda del paradero de sus restos, continuando con la imposibilidad de rellenar esos vacíos:

El problema era otro: nos costaba hablar con los muertos que queríamos. Daban muchas vueltas, *les costaba* decidirse por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar: nos contaban dónde habían estado secuestrados y ahí se quedaban, *no nos podían decir* si los habían matado ahí o si se los llevaron a algún otro lugar, nada. [...] Creo que hablamos con mi vecino, pero después de escribir POZO DE ARANA se fue (Enríquez "Cuando hablábamos", 194-195; cursivas personales)⁴.

⁴ Cabe señalar de esta cita, más allá de la proximidad de las niñas con las víctimas de la dictadura (sus vecinos), la mención al Pozo de Arana que fue uno de los centros clandestinos de detención y exterminio durante la dictadura argentina, que funcionó entre 1976 y 1977. Remito aquí a la lectura propuesta por Lucía Leandro-Hernández en cuanto a que "Los espectros del texto parecieran ser de víctimas de estos campos de concentración, lugares que suprimen toda individualidad y borran toda subjetividad para transformar a las personas en objetos listos para ser manipulados como mercancía dentro de un aparato de represión cuya función es la aniquilación de lo subversivo. Tal vez por esta razón los fantasmas que visitan a las chicas a través de la tabla de ouija parecen confundidos, o no quieren mostrar su situación más allá de lo que su condición de espectralidad les permite. Es importante

El cuento a su vez, mediante el personaje de La Pinocha –que “molestaba” a los espíritus de los muertos, ya que era la única que no tenía familiares víctimas de los crímenes de Estado y que tras el inexplicable e imposible encuentro con ese cuerpo fantasmagórico de su hermano quedó “medio loca” (Enriquez “Cuando hablábamos”, 199)–, abre paso a la reflexión en torno a las problemáticas de la memoria y posmemoria: ¿cómo articular una memoria de algo que no se ha vivido personalmente?, ¿cuáles son las memorias autorizadas y legitimadas?, ¿quiénes tienen el derecho a recordar, a enunciar, a denunciar? Es decir, ¿cómo inscribir en la propia memoria individual y personal la memoria colectiva y el rechazo a mantenerse fuera de ella?

Por otro lado, cabe destacar de este cuento las razones por las que Julita quería buscar en la ouija a sus padres. “Además de tener ganas de hablar con ellos, quería saber dónde estaban sus cuerpos. Porque eso tenía locos a sus abuelos, su abuela lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor” (Enriquez “Cuando hablábamos”, 192) –nos dice la protagonista–. A partir de esta simple y breve narración, sin mayores valoraciones emocionales, el texto da paso a una reflexión en torno al cuerpo y a cómo en él convergen la memoria, el trauma y el horror. Al darle espacio a estos personajes que “se los habían llevado” (193) y a quienes los buscan, el cuento se inscribe dentro de las prácticas escriturales posdictatoriales que se enfrentan a los dilemas de la representación desde la denuncia. Denuncia que en este caso es efectuada a partir de la problematización de estos cuerpos, en la medida en que la condición de detenido desaparecido implica no solo el horror del desconocimiento de un paradero y el horror de tener que asumir una muerte bajo situaciones de violencia extrema, como la extorsión y la tortura en sus múltiples variantes, sino que también, la ausencia del cuerpo ultrajado implica el dolor de verse privados del rito de la sepultura, así como del rito del duelo. En este sentido, y mediante la propia representación, se está dando cuenta de cómo es precisamente la traumática evidencia de este cuerpo faltante la que exige la resistencia a la desmemoria de esos pactos del olvido, y la que demanda el recuerdo y la búsqueda de la verdad y la justicia:

La experiencia de la postdictadura anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión y del desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan y hacen falta (Richard *Fracturas de*, 138).

Pero ¿qué ocurriría en estas sociedades víctimas de la violación de los derechos humanos durante las respectivas dictaduras, si esos cuerpos desaparecidos, que han determinado las historias y memorias de la comunidad, se

recordar que la presencia de los desaparecidos se da y al mismo tiempo no se da: lo que se produce es un encuentro con el espectro del desaparecido, ya que su condición de sujeto –cuerpo y espíritu– no es posible que suceda” (158).

encontraran, y más aún, si se encontraran con vida? Esta es la interrogante que subyace al cuento "Chicos que faltan". Si bien en este, al igual que en el relato anterior, el concepto "desaparecido" es fundamental para su lectura como relato de horror fantástico que aborda el horrorismo político-histórico de la dictadura, el lenguaje y sus campos semánticos vuelven a ser los ejes articuladores.

El argumento de este relato gira en torno a las reacciones y el devenir de Mechi –la mujer que dirige "el archivo de los chicos perdidos y desaparecidos" ("Chicos que faltan", 153) del Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes– y Pedro –su amigo periodista especializado en secuestros de niñas por prostitución– tras la paulatina y masiva aparición de jóvenes desaparecidos en la ciudad que regresan en los mismos cuerpos con los que habían sido vistos la última vez, y que inicialmente son recibidos con euforia por sus familiares pero que con el paso del tiempo, y ante la incapacidad de "explicar este regreso sobrenatural" (169), junto con la falta de reconocimiento de sus identidades, son "devueltos" o rechazados por los padres, y pasan a deambular por la ciudad, desatando una locura y temor colectivo.

Este relato, de final abierto, en el que no se da explicación al hecho insólito de la reaparición (no se sabe de dónde venían, por qué, hasta cuándo), destaca sobre todo por la dimensión emocional y psicológica de sus personajes, lograda a partir de los adjetivos empleados por el narrador omnisciente, connotados por el miedo, con los que se explora y exterioriza la experiencia subjetiva del horror, al mismo tiempo que contribuyen en la creación de una atmósfera escalofriante: el periodista estaba "cagado en las patas mal" (Enriquez "Chicos que faltan", 195; cursivas del original), los padres "primero se alegraban y después se aterraban" (169), el "barrio estaba aterrizado" (172), los policías "estaban pálidos y temblorosos" (173), son una muestra de ello.

A este recurso lingüístico al servicio de la ambientación del relato, es posible añadir otra estrategia de enunciación que contribuye a que este sea leído desde los paradigmas de la memoria histórica y la reparación. Esta se desprende del hecho de que en este cuento los personajes que regresan no responden a desaparecidos políticos, sino que a huidos, a secuestrados y posteriormente asesinados, o a suicidas, todos ellos en un contexto alejado de la dictadura. Sin embargo, desde que se presenta a Mechi como la funcionaria del archivo de los jóvenes perdidos, los lectores inmediatamente decodificamos el significante "desaparecido" desde su connotación política histórica; y lo relacionamos tanto con los momentos en que se han encontrado cuerpos y se han logrado la identificación de los cadáveres y su entrega a su familiar, como con aquellos casos de los propios hijos o nietos de las Abuelas de la Plaza de Mayo que han dudado de su identidad, descubriendo que en realidad son hijos de detenidos y asesinados políticos.

Es significativo, además, el cambio sufrido en el título del relato al pasar de "Chicos que *vuelven*" –como se registra en su primera edición de 2013 en la editorial chilena Montacerdos– a "Chicos que *faltan*". El cambio de la palabra es relevante, ya que entrega diferentes atributos a estos cuerpos-espectros imposibles. Si bien tanto la idea de retorno como de ausencia están

directamente vinculadas a la noción de desaparecido, en el primer título (vuelven) los cuerpos enunciados se alejan de esa categoría de pérdida y conducen a la interrogante de ¿quiénes son?, mientras que en el segundo (faltan) la mantienen y nos llevan a la pregunta ¿dónde están? Es decir, nos encontramos ante un relato que se sustenta en la palabra "desaparecido", ya sea como sustantivo o adjetivo, y otras relacionadas, y desde ahí se establece la alegoría con el horrorismo de la dictadura, para problematizar sus traumáticos efectos en las identidades de sus víctimas, tanto en las que buscan y luchan por sus apariciones como en las que regresan tras comprender su verdadera identidad. Sin embargo, ambos títulos, independiente del cambio de palabras, expresan la experiencia de un ausentamiento, y mantienen las preguntas ¿qué les ocurrió?, ¿por qué desaparecieron? De esta forma, las interrogantes que se desencadenan de los títulos de los propios relatos logran entrever cómo esa demanda por la aparición de los cuerpos opera como sinónimo de esa demanda por la verdad y la justicia⁵.

En este sentido, es esencial atender a los personajes, ya que sus protagonistas trabajan en la búsqueda del paradero de personas y en la búsqueda de las explicaciones de esos casos, al mismo tiempo que tienen como meta rebelar/hacer público los hechos, pero fracasan en sus objetivos: Pedro finalmente pide un traslado a la sección de turismo para "irse a la mierda de esa ciudad" (171), mientras que Mechi, sin poder "explicar este regreso sobrenatural", anhela "volver el tiempo atrás" (170) y se emborracha "con la esperanza de la anestesia y el olvido" (170). Esto, sumado a la isotopía que construye el narrador, quien se refiere a esos sujetos que visitan la ciudad como "los faltantes" (154), "los ausentes" (159), "los aparecidos" (171), nos conduce a pensar en torno a los propios conceptos de *desaparición*, que enuncia una acción/técnica de horror, y de su efecto, su huella: los *desaparecidos*.

Así, mediante la figura fantástica del *revenant* –de ese cuerpo opaco y siniestro que vuelve a hacer visible al sujeto ausentado, sustraído–, Mariana Enriquez compone un relato alegórico en el que problematiza el horror de las memorias históricas fundadas en los silencios, los vacíos, los faltantes, y en la complejidad de la reparación y la justicia.

En esta línea es interesante atender también al episodio en que el narrador comenta respecto de las carpetas e informes de los archivos, particularmente a las fotografías para el cartel de "se busca" de los jóvenes, en la medida en que la fotografía de los desaparecidos "desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre la memoria y memorialidad" (Richard "Imagen-recuerdo", 165), ya que opera como registro visual de una memoria que, como evidencia material, da testimonio de la anterior existencia de una identidad, al mismo tiempo que advierte de su ausencia. De ahí su condición de documento de denuncia. Sin embargo, en el relato, la descripción de esos

⁵ Resulta interesante señalar que el cambio en ambas versiones del cuento va más allá del título. En la última versión, varios episodios relacionados con la relación entre Mechi y Pedro, el caso de la joven desaparecida Vanadis, la renuncia de los personajes a sus trabajos, sus mudanzas, y referencias a Internet, etc., están sintetizados o simplemente eliminados. De hecho, *Chicos que vuelven* fue publicado como *nouvelle* en el 2010 por el sello argentino Eduvim, que posteriormente la reeditó como novela gráfica con las ilustraciones de Laura Dattoli.

retratos visuales, de esos cuerpos que ya no están, pero que sí estuvieron, que sí fueron, están marcados por la fantasmagoría, por la imprecisión, por la borradura, por la imposibilidad de la identificación:

A veces se llevaba algunas carpetas para repasar los nombres y circunstancias de los chicos, llenando mentalmente los puntos suspensivos para *inventarles una historia*. Le extrañaba que casi siempre la foto elegida por la familia, la misma que solía ser usada en los carteles y volantes de búsqueda, era pésima. Los chicos se veían feos; el lente les tomaba los rasgos de tan cerca que los *deformaba*, o de tan lejos que los *desdibujaba*. Aparecían con gestos raros, bajo luces precarias; casi nunca eran fotos donde los ausentes estuvieran lindos (Enriquez "Chicos que faltan", 159; cursivas personales).

En lo que se refiere el cuento "El desentierro de la angelita", donde la narradora cuenta cómo el pequeño y putrefacto cuerpo de su tía abuela, que desenterró una tarde cuando era niña, la visita un día a su apartamento y se queda a vivir con ella para siempre, podemos observar recursos estilísticos discursivos similares a los empleados en los textos anteriores.

Por un lado, el horror en este relato se materializa en el tono enunciativo indiferente de la narradora ante el insólito acontecimiento, y en su actuar cruel con ese cuerpo:

Con los guantes puestos la agarré del cogotito y apreté. No es muy coherente intentar ahorcar a un muerto, pero no se puede estar desesperado y ser razonable al mismo tiempo. No le provoqué ni tos, nada más yo quedé con restos de carne en descomposición entre los dedos enguantados y a ella le quedó la tráquea a la vista (17).

como la respuesta no me cayó bien [...] la obligué a corretear detrás de mí con sus pies descalzos que de tan podridos, estaban dejando asomar los huesitos blancos (21).

Asimismo, el horror se manifiesta en la descripción que hace de ese siniestro cuerpo de bebé-abuela muerta que más que perturbarla por su imposibilidad, lo hace por su "personalidad demandante" (17), por seguirla y no darle otra opción "que dejarme acompañar" (19). Así el texto es protagonizado por expresiones propias de lo grotesco y la abyección, que apelan al miedo y lo horroroso, pero ya no desde el estado emocional sino que desde el estado físico de descomposición: la angelita –en contraste con la imagen a la que remite la noción popular del angelito, vinculada a la pureza, lo cándido, lo pulcro del niño muerto–, "está a medio pudrir y no habla" (16); asusta a quienes la pueden ver con "[e]sa fea cara podrida verdegris" (19); y mancha lo que toca "con su piel podrida que se desprendía" (20).

Más allá de que el propio título del relato anticipa la presencia de un cuerpo-cadáver, motivo recurrente dentro del género fantástico para producir

la atmósfera del horror, en este caso es la presencia de dos elementos, que bajo una función metafórica nos llevan a aproximarnos al relato desde el horror político-histórico. Me refiero a la aparición de unos huesos y al acto de desenterrar. "Encontré los huesos después de una tormenta [...]. Se los mostré a papá. Dijo que eran huesos de pollo, o a lo mejor de bifés de lomo, o de alguna mascota muerta que debían haber enterrado hacía mucho. Perros o gatos" ("El desentierro de la angelita", 14) –señala la narradora al inicio de la historia, poco después de confesar que "adoraba la lluvia porque ablandaba la tierra seca y permitía que se desatara mi manía excavatoria"– (13).

Si bien los huesos encontrados por la protagonista no corresponden ni a animales ni a detenidos desaparecidos, al igual que en el relato anterior, su sola enunciación en la introducción de la historia inmediatamente desplaza su significado en el texto a la idea de los cuerpos de los ejecutados políticos que fueron arrojados en el mar y en volcanes, o enterrados en fosas comunes distribuidas a lo largo del territorio. De la misma forma que el verbo excavar deja de solo remitir a la acción de remover la tierra y pasa a ser una metáfora de la acción política contra el olvido, donde el desenterrar-rastrear los cuerpos va de la mano de desenterrar-rastrear la verdad:

Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son las acciones que han realizado sin cesar las agrupaciones de derechos humanos, desafiando la siniestra astucia de un poder que borró las pruebas –los restos– de su criminalidad para poner sus actos a salvo de cualquier verificación material. Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de cuerpos y de verdad que faltan para juntar así una prueba que complete finalmente lo incompletado por la justicia (Richard *Fracturas de*, 143).

Vemos, por tanto, cómo Mariana Enriquez mediante el uso de estos referentes, determinados por su carga política histórica, da cabida a la representación de esas violencias de Estado, al mismo tiempo que, mediante la búsqueda que hace la narradora de una explicación de la procedencia de esos huesos –que son evidencias de un cuerpo incompleto–, problematiza en torno a cómo a esos sujetos perdidos en una tierra de sepulturas anónima se les arrebató no solo la vida sino también su particularidad, su relato, su identidad. En este punto me sirvo de las ideas de Adriana Cavarero en cuanto a que uno de los efectos del horrorismo contemporáneo es la transformación del cuerpo en un desecho, en un residuo de la escena del horror, privado de toda singularidad, deshumanizado: "El horror tiene que ver, en efecto, con la muerte de la unicidad, [...] consiste en un ataque a la materia ontológica que, [transforma] seres únicos en una masa de seres superfluos" (Cavarero 80)⁶.

⁶ Quiero señalar también que bajo esta misma línea de lectura es posible establecer un diálogo entre este relato y "Nada de carne sobre nosotras" del libro de Enriquez *Las cosas que*

Conclusiones: sobre cuerpos horrorosos que enuncian a esos cuerpos del horror

A partir de la lectura de los relatos “Cuando hablábamos con los muertos”, “Chicos que faltan” [que vuelven] y “El desentierro de la angelita” podemos dar cuenta que en los relatos de Mariana Enriquez cuerpo y horror convergen en un doble sentido, en la medida en que la autora se sirve de la modalidad estética del horror fantástico, introduciendo cuerpos sobrenaturales y siniestros que irrumpen sutil e inesperadamente en la narración, para explorar el horrorismo de las violencias políticas contemporáneas. En esta línea, destaco las palabras de Lorena Amaro, quien ha señalado que los textos de Enriquez “abordan el período dictatorial de manera directa, siempre en la huella de interrogar aquella biopolítica que creó la figura del ‘desaparecido’ para inscribirlo en una suerte de limbo entre lo vivo y lo muerto, intersticio que la literatura del terror suele poner en evidencia” (en prensa).

Es posible señalar, por tanto, que en los relatos el miedo y el fantasma que regresa para cerrar algo pendiente –motivo consagrado del género fantástico– funcionan como alegorías de esas imágenes fantasmales que atormentan a las sociedades víctimas de las dictaduras. Como alegorías de esas horrorosas verdades ocultas y silenciadas que retornan insistentemente para demandar por la justicia y la memoria, amenazando y poniendo en tensión esas narrativas de reconciliación y perdón. De esta forma, Mariana Enriquez, alejada de una estética posdictatorial de la indiferencia y el desencanto, vela por 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. De ahí que sea posible identificar a sus relatos como producciones culturales inscritas bajo una estética de la posmemoria ya que exploran la perdurabilidad de las experiencias traumáticas por medio de las generaciones (Szurmuk 222), desde la ficción y la autoficción fantástica.

Asimismo, y atendiendo a la idea que lo fantástico es una categoría subversiva no solo porque está determinada por una transgresión a nivel temático sino también por una transgresión en la dimensión lingüística (Roas 132), donde la connotación pasa a reemplazar a la denotación, destaca en la propuesta escritural de Mariana Enriquez la forma como es abordado el horror político, ya que este, más que presentarse en la trama de las historias

perdimos en el fuego (2016), ya que si bien este último se centra en la crítica a los estándares de belleza, fundados en los cuerpos delgados, casi raquíuticos y la fobia a la gordura, con una protagonista que anhela ser delgada como la calavera Vera, que encontró camino a su casa; y no presenta un elemento fantástico, en él también es posible establecer una alegoría con la idea de la tierra-sepulcro-contenedor de ese pasado histórico y conduce a una reflexión acerca de la presencia de esos cadáveres incompletos, anónimos, perdidos, abandonados: “me tiene angustiada la incompletud de Vera [...]”. Nunca voy a poder recuperar los huesos que le corresponden, eso es obvio. [...] ¿Y dónde buscárselos? No puedo profanar tumbas. [...] 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” (Enriquez “Nada de carne”, 129-130).

es articulado desde el propio plano de la enunciación, en la resignificación, metaforización y el desplazamiento semántico, por lo que es posible observar las imágenes y emociones que suscitan las propias palabras.

Como hemos visto, la autora juega con el horizonte de referencialidad del lector al crear relatos en los que el elemento fantástico que irrumpe en el universo narrativo, generando perplejidad e inquietud, fácilmente puede ser asociado a un referente histórico-político puntual, que en los casos de los tres cuentos analizados aquí, corresponde al horrorismo de los Estados totalitarios bajo dictaduras. Sin embargo, lo interesante de la propuesta de la autora radica en que los relatos abordan la temática de la memoria histórica del país de forma alegórica –sin la necesidad de contextualizarlos dentro de una época puntual, ni de mencionar explícitamente los horrores de las violencias de Estado, como las prácticas de detenciones, torturas, ejecuciones–, sino que a partir de la utilización de palabras clave, cuyo significado referencial determina la lectura, como es el caso de los sustantivos cuerpos, huesos, archivo, memoria, olvido, así como de los adjetivos desaparecidos, faltantes, ausentes, y los verbos nombrar y excavar.

Los textos pasan a hablar, por tanto, del dolor del duelo de los "sin duelo" y del dolor del duelo de los "sin relato" (Déotte 95), y con ello de cómo esos cuerpos ocultados/cuerpos restos –privados de derecho y cuya ausencia implica un duelo imposible así como un dolor irreparable– son también una garantía de impunidad para los implicados en su desaparición. De ahí que la representación literaria de los desaparecidos realizada por la autora desde una perspectiva fantástica se inscriba como parte de las "estéticas de la memoria" (Richard "Imagen-recuerdo") que buscan "volver visible esa invisibilidad" (Douailler 101) de esos cuerpos desaparecidos.

Tras lo anterior, retomo el título del artículo para proponer una lectura de estos relatos de Mariana Enriquez desde la categoría de "cuerpos narrativos escrache". Me sirvo de este concepto de "escrache" o "funa"⁷ –propio de las manifestaciones que apelan a una denuncia de acción directa contra un sujeto acusado de violación a los derechos humanos, o de corrupción, para romper con su impunidad a partir de la identificación pública de su nombre, su rostro y su actuación–, y lo desplazo al campo de la creación estética, en este caso literaria. De esta forma, me aproximo a los relatos aquí analizados a partir de la idea de que estos cuerpos de condición fantástica (espectros, *revenants*, monstruos) –cuerpos incómodos, transgresores, innombrables e inexplicables, que insisten en aparecer, demandando la atención de los personajes y alterando su cotidianidad y estados psicológicos y emocionales–, funcionan, desde su potencial alegórico, como cuerpos escrachados, en la medida en que más allá de denunciar a un individuo puntual, son cuerpos que "rompen", "destruyen", "aplantan", funan, escrachan esas ideas de reconciliación fundadas en el dar vuelta la página, en los pactos de silencio, perdón y olvido, para, desde su representación estética-ficcional, hacer ruido, protestar, reclamar.

⁷ En el caso de Chile, por ejemplo, sería más apropiado utilizar "cuerpos narrativos funa".

Obras citadas

- Amaro, Lorena. "La dificultad de llamarse 'autora': Mariana Enriquez o la escritora 'weird'". *Iberoamericana*, Pittsburgh. En prensa.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
- Cavareto, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador Agra. México: Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. Impreso.
- Déotte, Martine. "Desaparición y ausencia del duelo", en Richard, Nelly (ed.) *Poéticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. 93-98. Impreso.
- Douailler, Stéphane. "Tragedia y desaparición", en Richard, Nelly (ed.), *Poéticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. 99-104. Impreso.
- Enriquez, Mariana. "El desierto de la angelita", en *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2017. 11-21. Impreso.
- . "Chicos que faltan", en *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2017. 151-175. Impreso.
- . "Cuando hablábamos con los muertos", en *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2017. 185-199. Impreso.
- . "Nada de carne sobre nosotras", en *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016. 125-130. Impreso.
- . "Chicos que vuelven", en *Cuando hablábamos con los muertos*. Santiago de Chile: Montaceros Ed., 2013. 43-107. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Hevia, Helena. "Mariana Enriquez: 'Mis cuentos reflejan mis propios miedos'", *El Periódico*, 01/02/2017. Disponible en <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/mariana-enriquez-peligros-de-fumar-en-la-cama-5777783>> (junio 2017). Web.
- Leandro-Martínez, Lucía. "Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enríquez", *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*. Vol. VI, Nº 2 (otoño 2018): 145-164. Disponible en <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n2-leandro-hernandez/pdf_44_es> (febrero 2019). Web.
- Néspolo, Matías. "Mariana Enriquez: 'El terror siempre es político'", *El mundo*, 08/02/2017. Disponible en <<http://www.elmundo.es/cataluna/2017/02/08/589b76ffca47413c2c8b462d.html>> (junio 2017). Web.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- . "Imagen-recuerdo y borraduras", en Richard, Nelly (ed.), *Poéticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. 165-172. Impreso.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011. Impreso.
- Roos, Sara. "Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos", *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, Nº 54 (dic. 2013): 335-351. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.

Szurmuk, Mónica. "Posmemoria", *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI, 2010. 222-226. Impreso.