

**Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina**

**Escuela de Humanidades**

**Licenciatura en Letras**

# **Terror y terrorismo**

**Una aproximación a *Nuestra parte de noche* de  
Mariana Enríquez**

**Tesista: Viviana Carrasco**

**Director: Dr. Nicolás Magaril**

**Co directora: Dra. Malena Pastoriza**

**Año 2024**

*A Vanesa, mi siamesa en ésta y todas mis vidas.*

*A Micaela y Antonella, hermanas mías a pesar de cualquier distancia hecha kilómetros y kilómetros.*

*A Nicolás y a Malena, docentes y guías de los que aprendí tanto en esta tesina como en sus clases y, fundamentalmente, de sus ideas.*

*Y a la educación pública, gratuita y de calidad, ahora y siempre.*

# Índice

Introducción	2
Capítulo I. Mariana Enríquez y la Nueva Narrativa Argentina	6
Capítulo II. <i>Nuestra parte de noche</i> : hipernovela argentina	11
Capítulo III. Un viaje en carretera	20
III.1. Conversaciones filiales	22
III.2. De esposas y madres difuntas	24
III.3. Las herencias malditas	27
Capítulo IV. <i>La cosa mala de las casas solas</i>	31
IV.1. La casa antecedente	31
IV.2. El antecedente del antecedente	36
IV. 3. La casa definitiva	40
Capítulo V. Liminalidades	45
V.1. Oscuridad	49
V.2. Médiums	51
V.3. Ceremonial	52
Capítulo VI. Fantasmas y forenses	55
VI.1. El relato material	59
Conclusión	65
Bibliografía	69

**Terror y terrorismo.**  
**Una aproximación a *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez**

*Tres cuartas partes del universo son oscuridad.*  
Mariana Enríquez

## **Introducción**

La obra literaria de Mariana Enríquez<sup>1</sup> es un objeto de estudio emergente en la crítica literaria argentina, encontrándose cada vez más en crecimiento. Las publicaciones respecto de su obra se centran principalmente en sus primeros trabajos, como su novela *Bajar es lo peor* (1995), así como en sus dos antologías de cuentos más populares tanto dentro del país como internacionalmente. Hablamos de *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Mientras que, de su anteúltima y aún reciente novela *Nuestra parte de noche* (2019) los trabajos realizados al respecto son todavía menores y se encuentran cada vez más emergentes.

En esta investigación, nos proponemos realizar un acercamiento a dicha novela de Enríquez. Para esto, se la pondrá en constante relación con otros elementos de su obra, como determinados cuentos pertenecientes a las antologías ya mencionadas y también textos de carácter crítico, ensayístico, y reseñas propias de otras obras que se encuentran en el volumen titulado *El otro lado* (2020). Parte de nuestra investigación rescata además fragmentos de entrevistas dadas por la autora.

Como otra forma de abordaje, realizaremos en este trabajo una lectura comparativa de *Nuestra parte de noche* con otras obras literarias de otros autores y autoras, de las cuales detectamos influencias, referencias y guiños plasmados en la novela.

De esta forma, el tema de la presente tesina es el tratamiento del terror en la novela *Nuestra parte de noche*. Para explorar dicho tratamiento, estableceremos una relación entre el terror sobrenatural como género literario y el terrorismo de Estado como temática a tratar dentro del mismo, que en conjunto componen el terror social característico en Enríquez.

El objetivo principal de esta tesina es realizar una aproximación crítica a *Nuestra parte de noche* de la escritora argentina Mariana Enríquez, entendiendo a esta obra como

---

<sup>1</sup> Mariana Enríquez es una escritora y periodista argentina nacida el 6 de diciembre de 1973. Escritora de cuentos y novelas de terror, entre sus novelas publicadas a lo largo de su carrera se encuentran la primera de ellas titulada *Bajar es lo peor* (1995) y una de las más recientes, *Nuestra parte de noche* (2019). Por otro lado, entre sus colecciones de cuentos están *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), entre otros. Y, además, dentro de su obra crítica y periodística se encuentra *El otro lado* (2020), un volumen que reúne parte de su labor periodística que tuvo lugar en revistas culturales y columnas de opinión.

una hipernovela que despliega una multiplicidad de aspectos a abordar, y ubicándola en la categoría de Nueva Narrativa Argentina, acuñada por Elsa Drucaroff.

Dicha aproximación crítica se enfoca en la forma en la que Mariana Enríquez narra una historia de terror argentino haciendo uso de una combinación de los elementos del terror sobrenatural con los elementos del terror social y, por último, añadiendo a estos dos, los elementos del horror político, más específicamente, de la época del terrorismo de Estado en la Argentina. Nos referimos en particular al último golpe de Estado ocurrido en el país que tuvo lugar entre los años 1976 y 1983.

El corpus seleccionado para analizar es, de Mariana Enríquez, la novela *Nuestra parte de noche* (2019), y los cuentos “La casa de Adela”, “Cuando hablábamos con los muertos” y “Chicos que vuelven”, pertenecientes a *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Los peligros de fumar en la cama* (2009), respectivamente. A su vez, forman parte de nuestro corpus otras tres obras literarias de otros cuatro autores: la novela *La carretera* de Cormac McCarthy, el cuento “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe, el cuento “La escuela de noche” de Julio Cortázar, y la novela autobiográfica de la periodista Marta Dillon, *Aparecida*.

Nuestro marco teórico tiene proveniencia de distintas disciplinas que, por lo tanto, en nuestro trabajo interactúan entre sí de forma interdisciplinaria: el topoanálisis de Gaston Bachelard, el de liminalidad de Victor Turner, el de umbral de Mijaíl Bajtín, pasando por el de “lo ominoso” propuesto por Sigmund Freud. Todo esto, enmarcado desde un principio dentro de la categoría de la nueva narrativa argentina propuesta por la escritora y crítica argentina Elsa Drucaroff y leyendo *Nuestra parte de noche* bajo la noción de hipernovela de acuerdo a las características de ésta propuestas por Ítalo Calvino.

Como principal clave metodológica, se realizarán trabajos de literatura comparada para el análisis de las influencias que encontramos en *Nuestra parte de noche*. También, en este trabajo, como otro tipo de metodología, se utilizarán los textos críticos en los que Mariana Enríquez da cuenta de sus lecturas previas a la novela. De esta manera, se verá un procedimiento autoral que la escritora hace a partir de su rol de crítica de determinados textos y cómo esto se ve reflejado en los textos a analizar. Dicho procedimiento autoral se utilizará en el presente trabajo para fundamentar la relación entre los autores mencionados y la relación de éstos con sus cuentos a analizar y con *Nuestra parte de noche*.

La presente tesina consta de seis capítulos en total. En el primero de ellos ubicaremos a Mariana Enríquez y su narrativa —por lo tanto, a *Nuestra parte de noche*— dentro del panorama de la literatura argentina contemporánea. Para ello, tomaremos la noción de “nueva narrativa argentina” de Elsa Drucaroff (2011). Y, partiendo de su caracterización, analizaremos de forma introductoria, la obra de Enríquez a partir del concepto de manchas temáticas de David Viñas (tomado por Drucaroff para justificar

su análisis). Se indagará cómo aparecen dos manchas temáticas diferentes en su narrativa: lo fantasmal y los desaparecidos.

En el segundo capítulo se define, analiza y justifica a la novela *Nuestra parte de noche* como hipernovela, en los términos de Ítalo Calvino (1988). Para ello, se verán los elementos de la composición de la novela y su trama, realizando un recuento lo más exhaustivo posible de cada una de las partes con sus respectivos temas. De esta forma, se verá la multiplicidad de la que habla Calvino, que caracteriza la hipernovela.

En el siguiente capítulo, se tomará la primera parte de la novela, titulada “Las garras del dios vivo, enero de 1981”. En esta parte, los personajes principales, realizan un viaje por la ruta argentina que une la ciudad de Buenos Aires con, primero, la provincia de Corrientes y, finalmente, la provincia de Misiones.

En este tercer capítulo realizaremos un trabajo de literatura comparada con la novela *La carretera* (2006) de Cormac McCarthy, dando cuenta para ello de la relación intertextual que establece con *Nuestra parte de noche*. Los principales puntos a analizar en este capítulo serán, en primer lugar, la relación entre padre e hijo que se explora en ambas novelas. En segundo lugar, se indagarán los aspectos iniciales que se comienzan a ver en esta parte de la novela que luego, en los siguientes capítulos, serán objeto de análisis, tales como los contactos con la Oscuridad y la presencia constante de la realidad sociopolítica del país que, como telón de fondo, se encuentra en la trama.

En el cuarto capítulo de este trabajo, tomando el tercer capítulo de la novela, titulado “La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986”, —que culmina con la desaparición del personaje de Adela en una misteriosa casa embrujada del barrio—, daremos cuenta una vez más de la figura de Mariana Enríquez como lectora, luego como crítica y, finalmente, como escritora, que se encuentra en esta parte de la novela en específico. Para ello, se tomará uno de sus cuentos perteneciente a su antología *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) como principal antecedente a este capítulo de la novela. Dicho cuento lleva como título “La casa de Adela”. Se pondrá en relación al cuento con dos intertextos principales, “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe y “La escuela de noche”, de Julio Cortázar para observar la figura de Enríquez como lectora crítica.

Para el análisis de la casa como espacio, se usará el concepto de topografía de Bachelard, explorado en *La poética del espacio* (1965). Y para el análisis de la creación de la atmósfera sobrenatural que se da dentro de las mismas, se trabajará con el concepto de “lo ominoso” de Sigmund Freud (1919). Por último, a partir de todo lo antes visto, se verá la dimensión de la figura de Enríquez escritora y cómo el cuento “La casa de Adela” es incorporado dentro de *Nuestra parte de noche*.

En el quinto capítulo, titulado “Liminalidades”, se trabajará con dos de las principales figuras/personajes que aparecen a lo largo de toda la novela: la Oscuridad y el

médium de la Oscuridad. Para su análisis, se tomará el concepto de liminalidad del antropólogo Victor Turner (1969) en relación con la noción de umbral de Mijaíl Bajtín (1989). Para el análisis de la Oscuridad como espacio liminal, se retomará además nuevamente el toponálisis de Bachelard.

Se explorará la liminalidad como recurso para la creación y tratamiento de la figura de la Oscuridad y la figura del médium. Pero, además, se verá ésta condición aplicada en el tratamiento de otros temas presentes en la novela, tales como los aparecidos en relación con los desaparecidos, el terror metafísico en relación con el terrorismo de Estado y los fantasmas en relación con los cadáveres de carne y hueso. Para esto, además y como antecedente previo de lo liminal dentro de la obra de Enríquez, se analizará de forma introductoria el cuento “Chicos que vuelven”, perteneciente a *Los peligros de fumar en la cama* (2009).

En el sexto y último capítulo de esta tesina, se trabajará nuevamente con una metodología de literatura comparada con el relato autobiográfico titulado *Aparecida* (2015) de la periodista Marta Dillon, contemporánea de Enríquez. Se analizará aquí de qué forma la autora combina los elementos del terror sobrenatural con los elementos del terror social y político para dar cuenta de otro tipo de oscuridad en la que el país se vio sometida en un momento de su historia. Para este apartado, se trabajará con el capítulo 5 de la novela, titulado “El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993”.

Para el análisis de este capítulo, se utilizará otro antecedente previo detectado dentro de la obra de Enríquez. De su antología de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009), se tomará el relato “Cuando hablábamos con los muertos”, en el cual se da la combinación del terror sobrenatural con el terror sociopolítico mencionado.

De esta forma, nuestro trabajo se centrará en los siguiente principales aspectos teóricos a analizar en Mariana Enríquez y en *Nuestra parte de noche*: el toponálisis de Bachelard en relación con el concepto de liminalidad de Turner y de umbral de Bajtín, el análisis de la construcción y el tratamiento de los espacios para la creación de un terror sociopolítico argentino, la figura de Enríquez como lectora crítica y escritora que se ve plasmada tanto en los cuentos trabajados en esta tesina como en la novela analizada, y el diálogo y construcción del terror a partir de la combinación del terror sobrenatural, el terror sociopolítico y el terrorismo de Estado.

## I. Mariana Enríquez y la Nueva Narrativa Argentina

Para comenzar el presente análisis nos proponemos considerar a Mariana Enríquez dentro de la categoría de nueva narrativa argentina según los términos en los que fue elaborada por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011). Drucaroff delimita un corpus cuyo recorte se establece a partir de escritores y escritoras nacidos y nacidas después de la década del Sesenta que hubiesen comenzado a publicar después de la década del Noventa. Dicho recorte tiene como límite de finalización publicaciones hechas en el año 2007. Dentro del grupo de escritores y escritoras sobre los que Drucaroff trabaja, se encuentra Mariana Enríquez.

Para referirse a este grupo, Drucaroff acuña la noción de “nueva narrativa argentina” (de aquí en adelante NNA). Para darle mayor precisión histórica a dicho grupo acuña también el concepto de “narrativa de las generaciones de postdictadura”. A estos dos términos, que no son sinónimos pero que se refieren al mismo objeto de estudio, Drucaroff los define de la siguiente manera:

NNA alude a rasgos novedosos que pueden detectarse en la narrativa de escritores y escritoras que nacieron después de 1960 y surgieron a partir de los años 90; “narrativa de las generaciones de postdictadura”, por su parte, subraya, en este caso, que esa novedad respecto de la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso. (p. 17)

De acuerdo con esta definición, el concepto de “nueva narrativa argentina” refiere a cierta novedad que estos escritores y escritoras traen con sus publicaciones. Mientras que el de “narrativa de las generaciones de postdictadura” refiere al origen de dicha novedad en la literatura argentina a partir de los años 90, la cual se relaciona directamente con el trauma social de haber vivido la última dictadura militar en el país. Los escritores de este grupo comparten una característica que los marca tanto de forma temporal como temática: a diferencia de la generación anterior —a la que Drucaroff define como generaciones militantes<sup>2</sup>—, las generaciones de postdictadura nacieron o vivieron su infancia o su adolescencia durante el período de la última dictadura militar argentina, y en consecuencia su vida pública y sus publicaciones literarias son posteriores a estos años. Para caracterizar a esta generación Drucaroff propone tres rasgos fundamentales: una cierta entonación, ciertas manchas temáticas y ciertos procedimientos literarios compartidos.

---

<sup>2</sup> Es importante aclarar que, al agrupar y encasillar a los escritores en un cuadro de efemérides para identificar las generaciones, Drucaroff pretende con esto caracterizar a los dos estratos de postdictadura con trazos generales y que no se propone analizar al grupo heterogéneo de las generaciones militantes, “que tuvo diferentes formas de participación política y protagonismos entre los años 60 y 70, tanto en calidad de obreros y gremialistas como en calidad de profesionales, intelectuales y artistas (p. 178).

Asimismo, Drucaroff subdivide a este grupo en dos generaciones: la primera y la segunda generación de postdictadura. Dentro del primer grupo se encuentran aquellos escritores y escritoras nacidos aproximadamente entre 1961 y 1970. Marcados por la guerra de Malvinas o el retorno de la democracia en el año 1983, “sus integrantes”, dice Drucaroff, “están alcanzando tardíamente conciencia generacional y tienden a percibirse como casos aislados” (p. 178). La segunda generación, en cambio, es definida en estos términos:

escritores que hoy [2011] transitan la treintena junto con escritores veinteañeros que ya están produciendo una obra significativa, son los principales protagonistas del movimiento de la NNA y los que están comenzando a adquirir conciencia generacional, contagiando e integrando en el movimiento a algunos de los mayores (...) Los protagonistas literarios de esta generación encontraron posibilidades más gregarias de resistir el entorno sociopolítico, probablemente apoyados por las opciones de la tecnología (Internet, fundamentalmente los blogs, jugaron un papel central) y alentados luego por la crisis de hegemonía ideológica que trajo el estallido de 2001, en el que sus coetáneos fueron activos protagonistas. (p. 178)

Retomando lo recién señalado, en el capítulo 8 del libro, titulado “El trauma del pasado reciente”, Drucaroff toma el concepto de mancha temática de David Viñas para caracterizar la narrativa de los escritores de generaciones postdictadura. Utiliza las siguientes palabras de Nicolás Rosa, lector de Viñas, para definir las así:

La «mancha temática» —unidad fundamental— aparecería como un espacio temático que significa —que irradia— por impregnación y contagio: un espacio de significados que actúan por contigüidad. Es posible formularla como un verdadero campo semántico unívoco: para no correr el riesgo de «solidificarla» [Viñas] apela a la metáfora de la «mancha» que alude a su impregnabilidad: un «tema» que se «extiende» longitudinalmente para encontrar la dimensión «historia». (p. 292)

Para Drucaroff, en los cuentos y novelas que forman su corpus, estas manchas suceden sincrónicamente. Dicho recorte sincrónico incluye a las dos generaciones de las que habla y las manchas aparecen teñidas de preguntas e incertezas: tienen que ver con núcleos traumáticos del imaginario nacional y la literatura vuelve de forma angustiosa sobre estos núcleos puesto que hay allí algo irresuelto. La autora agrega que “la NNA tiene sus propias manchas temáticas y reelabora otras que ya existían. El trauma del pasado reciente tiñe su imaginario” (p. 282). Una de las manchas temáticas que, según veremos, resulta especialmente pertinente desde el punto de vista de este trabajo, es la siguiente: “Espectros y climas fantasmales reaparecían y se repetían en obras que aludían a lo político, pero también en otras cuya trama nada tenía que ver con eso” (p. 294).

La categoría de NNA argentina debe leerse como una categoría temporal, teniendo en cuenta que está sujeta a un período de tiempo recortado. Leerla de esta forma permite utilizarla todavía para ver el conjunto de escritores nacidos después de los años Sesenta que publicaron a partir de los Noventa. Tomar esta categoría de análisis no pretende obviar el hecho de que dichos escritores ya no son jóvenes en la actualidad, y sus publicaciones ya no son “lo nuevo” en términos generacionales. La cuestión radica en el hecho de que haber pertenecido en su momento al grupo de la nueva narrativa argentina, esa procedencia, es un factor que en la actualidad sigue presente en su narrativa y continúa caracterizando, junto con otros elementos, a sus cuentos y novelas. Tal es en buena medida el caso de Mariana Enríquez.

Mariana Enríquez nació en el año 1973 en la provincia de Buenos Aires. Pertenece al grupo de la NNA —más específicamente, a la segunda generación postdictadura— y es una de las escritoras que Drucaroff incluye en el listado que presenta en su libro. Para el 2007 —año en el cual fija la fecha límite para su recorte—, Enríquez tenía treinta y cuatro años y ya había publicado las novelas *Bajar es lo peor* (1995) y *Cómo desaparecer completamente* (2004), la primera de ellas publicada a sus veintiún años y la segunda cuando tenía ya treinta y uno. Para el año 2011, año de publicación de *Los prisioneros de la torre*, Enríquez tenía treinta y ocho años y su compilación de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009) ya había sido publicada, así como también el cuento individual titulado *Chicos que vuelven* (2010).

Para Drucaroff, Mariana Enríquez trabaja mediante el gótico a su manera (p. 296), como se ve en la novela *Bajar es lo peor* (1995), que “tiene cierto universo propio de las novelas de vampiros y fantasmas en el putrefacto corazón de los «dorados años noventa» menemistas” (p. 296). Esta combinación del gótico estético y de lo político argentino va a tener una importancia decisiva. Para Drucaroff, en esta primera novela Enríquez logra plasmar una escenografía menemista que representa, para sus jóvenes protagonistas el desamparo en todas sus formas. Las manchas temáticas ya mencionadas aparecen desde el inicio de su trayectoria:

*Bajar es lo peor* despliega un potente imaginario veinteañero (Enríquez publica esta novela en 1995, con 22 años). Es notable que forme parte de él, como sutil e inconsciente filigrana, el pasado reciente que ella sólo vivió de muy niña. No es éste su tema, tampoco se lo explicita, pero la escritura deja caer connotaciones que ligan toda la historia ambientada en el menemismo a una guerra previamente perdida (...). Las connotaciones que abre esta primera descripción contaminan toda la novela, que no menciona nunca, sin embargo, la derrota de 1976 y que sin embargo está también debajo de todo lo que se escribe y se cuenta. (p. 297)

Lo fantasmal, característico del grupo de la NNA, aparece en Enríquez como una mancha temática que justifica incluirla dentro del grupo. Al respecto observa Drucaroff que “en casi todos los relatos de Enríquez aparece la mancha temática de lo

fantasmal. Ella reconoce que el gótico atraviesa su obra y agrega significativamente: «la realidad argentina es gótica» (p. 297).

Mariana Enríquez explora el impacto de la dictadura y el terror en la sociedad argentina. La autora crea un universo en el cual el horror cotidiano se entrelaza de forma inquietante con la opresión política. Enríquez crea personajes que no solamente enfrentan sus demonios internos sino también todo el peso de un pasado que no puede ser olvidado. Se trata de personajes que habitan atmósferas ominosas donde hay terror sobrenatural, donde habitan fantasmas, pero también el trauma colectivo. Enríquez explora en su escritura los rincones oscuros de la mente humana y las verdades oscuras de la compleja historia argentina.

En una entrevista para el diario digital *La Tercera* (2020), Enríquez realizó una observación en torno a la relación entre terror y dictadura que es decisiva desde el punto de vista del presente trabajo:

Para mí es ineludible, porque yo crecí en la dictadura, el horror de la dictadura me formó emocional y literariamente. Hasta los ocho años pasé toda mi primera infancia en dictadura. Y luego había muchos textos sobre lo que pasó, el *Nunca más*, el informe sobre derechos humanos; empezaron aparecer muchos textos periodísticos de la dictadura, parecía muy irreal (...) en el lenguaje hay algunos regalos: **aparecidos-desaparecidos. Al hacer desaparecer cuerpos la dictadura creó fantasmas.** Y además había cierto horror sangriento, no era un horror hacia afuera, se hacía todo adentro. El verdadero horror era el secuestro y la tortura, y eso era dentro de la casa, en el espacio seguro. (Enríquez, 2020. Subrayado nuestro)

Al comentar la autora lo citado, Enríquez explicita cómo la última dictadura influyó en su desarrollo tanto personal y emocional como literario. Al crecer en épocas de dictadura y postdictadura, inevitablemente fue marcada por ello. Sin dejar de relacionar lo emocional y lo personal, va más allá del impacto que causó en su individualidad como persona: esta mancha temática se extiende en su literatura: detecta huellas, detecta “regalos en el lenguaje”, como las palabras aparecidos y desaparecidos. Al decir “al hacer desaparecer cuerpos la dictadura creó fantasmas”, refiere a que estos desaparecidos ya son fantasmas. Fantasmas que están presentes aún en la sociedad y en su memoria —la cual es colectiva— y presentes en su literatura.

Además, habla de la importancia de los testimonios y textos que se fueron escribiendo y publicando después, el *Nunca más*, el informe acerca de los derechos humanos, que dejan por escrito aquella brutalidad que parecía irreal mientras sucedía y que toma carácter de real al ser narrada.

También destaca la característica de los crímenes cometidos respecto del lugar donde sucedían, lugares seguros, los adentros de las casas. En sus palabras un “horror sangriento, [que] se hacía todo adentro”. Los secuestros y las torturas ocurrían hacia adentro.

En esta cita, se encuentra el germen del presente trabajo. La manera en la que Mariana Enríquez, en una combinación entre lo emocional y lo literario, destaca cómo la última dictadura argentina dejó una marca en la sociedad y en la memoria colectiva, y también en el lenguaje. Por lo tanto, a partir de cierta generación de escritores, la dictadura está relacionada de forma ineludible con la escritura del género del terror argentino. Porque los desaparecidos, son los nuevos fantasmas. Y éstas manchas temáticas son las que aparecen constantemente en los cuentos de Mariana Enríquez y en su novela *Nuestra parte de noche*.

Además, dentro de las antologías de cuentos Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) se encuentran relatos de terror que tratan sobre presencias fantasmagóricas. Pero, también otros cuentos de terror de las mismas antologías tratan acerca de desapariciones. A éstos últimos se le suman aquellos cuyas desapariciones remiten, hacen referencia o retoman también desapariciones ocurridas en épocas de dictadura militar.

Sin embargo, una cosa no excluye a la otra, la división temática (o entre estos dos temas) no es tajante: en los cuentos de Enríquez se explora el terror sobrenatural de los fantasmas y los lugares embrujados de forma conjunta con el terror político de las épocas más oscuras del país. Dicha combinación se da, por ejemplo, en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos” que trata de un grupo de cinco chicas que juegan al juego de la copa y a la ouija con el propósito de hablar con los muertos, pero comienzan a asustarse de verdad cuando una de las protagonistas decide preguntar por los cadáveres de sus padres desaparecidos durante la última dictadura militar.

## II. *Nuestra parte de noche*: hipernovela argentina

A treinta años de la última dictadura militar en el país, Mariana Enríquez presenta una novela cuya primera parte se desarrolla en los años de la junta militar, situándose en el mes de enero del año 1981 en la ciudad de Buenos Aires. La historia que ocurre en *Nuestra parte de noche* (2019) surge con el fondo de la represión de los años de la dictadura militar, y continúa desarrollándose con sus restos como telón de fondo, con los desaparecidos que dejó y, posteriormente, con el particular contexto del retorno de la democracia al país.

La novela consta de 667 páginas, divididas en seis capítulos en total, que van situando la historia en diferentes lugares y épocas. Cada una de estas partes, además, es protagonizada por un personaje distinto. En la mayoría de los casos, el narrador es omnisciente, y cuenta la historia siguiendo al protagonista. En los dos casos restantes, las protagonistas —en uno Rosario Bradford, en el otro Olga Gallardo— son también narradoras de los hechos que se cuentan, lo que permite al lector conocer en mayor profundidad a ciertos personajes. Los demás actores que entran en acción en cada apartado varían según quién sea el protagonista y según en qué fecha o lugar están dándose los sucesos. De esta manera, la mayoría de los personajes aparecen en toda la novela, variando en ellos aspectos como su edad, su lugar de residencia, su pareja y si tienen hijos o no.

Cada uno de los capítulos de la novela refiere una micro historia con una trama y con personajes propios que podría leerse de forma autónoma. Estas seis piezas, relacionadas entre sí constantemente, ya sea por hechos puntuales, por los lugares específicos o por los protagonistas que se van repitiendo o retomando, conforman juntas la novela en su totalidad. Dicha autonomía e interrelación entre las partes, entre otras características, como la multiplicidad de temas que aborda, los niveles de comprensión que suscita y las redes de relaciones que habilita, permiten considerar a *Nuestra parte de noche* como una “hipernovela”, según la definición que dio de la misma Ítalo Calvino en *Seis propuestas para el último milenio* (1988).

El primer capítulo de *Nuestra parte de noche* se titula “Las garras del dios vivo, enero de 1981”. Es aquí donde se dan a conocer los dos personajes principales de la novela: Juan y Gaspar Peterson, padre e hijo. En este momento de la historia, Gaspar es un niño pequeño y, tanto él como su papá, están atravesando un duelo: la esposa de Juan y madre de Gaspar falleció recientemente en un accidente en confusas circunstancias. Este primer capítulo inicia con un viaje que realizan los dos solos, y es aquí donde se conocen dos destinos que, además, son otros dos escenarios donde ocurre la historia: la provincia de Corrientes y la provincia de Misiones. En este capítulo se explica también la trama principal de la historia. Juan es el médium de la Orden, una sociedad secreta que funciona como un culto cuyo objetivo principal es alcanzar la vida eterna. El rol principal que cumple Juan como médium es el de intérprete de la Oscuridad, la deidad de la que son seguidores los miembros del culto en cuestión. Para la Orden es vital disponer de él. Gaspar heredó los dones de médium de su padre

y su destino es tomar el lugar de él en la Orden. Sin embargo, Juan desea, cueste lo que cueste, salvar a su hijo de este final, pues la vida del médium es una vida que, por sus prácticas, conlleva un desgaste físico y mental rápido e implacable. Juan, que tiene una grave enfermedad cardíaca, viaja con el pequeño Gaspar por la ruta argentina sorteando las dificultades de estar enfermo y recientemente viudo, a cargo de la crianza de Gaspar que, además, va manifestando los primeros signos del don que heredó de su padre, lo que supone un problema más:

Por primera vez su hijo tenía una percepción, al menos en su presencia. Estaba esperando que sucediera, Rosario insistía en que iba a suceder pronto y ella solía tener razón, pero comprobar que en efecto Gaspar había heredado esa capacidad lo desalentó, le cerró la garganta. No tenía muchas esperanzas sobre la normalidad de su hijo, pero en ese pasillo se desvanecieron del todo y Juan sintió el desaliento como una cadena alrededor del cuello. La condena heredada. Trató de fingir tranquilidad. (p. 22)

En este momento de la novela también se da a conocer a la difunta madre de Gaspar, Rosario Bradford y a su poderosa familia. Los Bradford son una de las dos familias que dirigen a la Orden en Argentina. Aparecen entonces personajes como Mercedes y Jorge Bradford, los padres de Rosario, y Tali Reyes, su medio hermana. Además, se conoce a la otra familia al mando de la Orden con quienes los Bradford trabajan en conjunto, los Mathers: Florence Mathers, Stephen Mathers y Eddie Mathers. Entran en escena, entonces, la familia política de Juan con la que él no tiene la mejor relación, pues es un rehén de ellos: “Sus suegros no sabían cómo tratarlo. ¿Con el respeto debido a un oráculo, a un médium, al que hablaba con los dioses? ¿Con la naturalidad de una relación familiar? ¿Con la severidad que merecía su ocasional rebeldía? A él ya no le importaba” (p. 117). Estos mismos personajes son la familia materna de Gaspar. Sumado a ellos, entran en escena también otros de los miembros fundacionales de la Orden en Argentina.

El lector ve cómo es el funcionamiento interno de la Orden, de las creencias que comparten sus miembros, de sus objetivos a alcanzar, de la forma en la que operan en años de dictadura militar y su relación con el gobierno, que compromete la realización de rituales que se rigen mediante sacrificios que pasan desapercibidos al estar en un contexto sociopolítico en el cual el Estado de facto se encarga de hacer desaparecer clandestinamente los cuerpos civiles. Este es el punto central de articulación imaginaria entre terror sobrenatural y terrorismo parapolicial. Se comienza a conocer a la Oscuridad como ente sobrenatural y la forma en la que actúa, así como también aquellos rituales y ofrecimientos que sus seguidores realizan para contactarla. El principal de ellos es el Ceremonial. Es en este capítulo de la novela donde se narra por primera vez y con sumo detalle un Ceremonial. A cargo de Juan sucede este ritual, que ya no es contado desde un narrador omnisciente, sino desde

el punto de vista de Tali, que no es miembro de la Orden pero que siempre está muy cerca de ella por los lazos familiares.

El segundo capítulo es el más breve de todos y se titula “La mano izquierda. El Dr Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983”. Esta parte de la novela explica la forma en la que el médico cardiólogo Jorge Bradford y Juan Peterson, un paciente pequeño con una grave afección en el corazón, entran de manera casi conjunta a la Orden. “Bradford no iba a arriesgarse como su ayudante, porque aunque no entendía lo que pasaba y no podía creerlo, sabía que esa oscuridad que se retiraba despacio era peligrosa. Más que peligrosa. La Oscuridad de la que le había hablado su padre, la que hacían venir los médiums de la Orden, la que buscaba desesperadamente la inglesa” (p. 174). Es en esta operación donde el Dr. Bradford es testigo de la Oscuridad, y la primera manifestación de Juan como médium.

En este capítulo se relata la forma en la que la Oscuridad hace uso de los médiums para manifestarse por primera vez, la forma en la que se manifiesta en “el elegido”; la forma en la que toma posesión de un cuerpo físico para “quedarse allí” para siempre, y los costos que éstos últimos pagan por ser poseedores de un don con el que nacieron. El capítulo, además, abarca los primeros años de vida de Juan, su enfermedad y relación con la familia Bradford: con Mercedes, que no lo quiere más que por la utilidad que le brinda a la Orden, con Tali, que es su primer amor, y con Rosario, sobrina muy querida de Jorge Bradford, hasta que forma pareja con ella.

La tercera parte se titula “La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986”. En este capítulo se da a conocer principalmente la infancia de Gaspar en Buenos Aires. Es la parte de la novela más extensa, con más cantidad de páginas en relación al resto. Se divide en dos grandes áreas temáticas. Por un lado, la relación de Gaspar con sus amigos y, por el otro, la relación de Gaspar con su padre.

De modo que entran aquí en escena los mejores amigos de Gaspar: Vicky, Pablo y Adela. Conocemos el barrio en el cual viven, así como la familia de cada uno de ellos. El lector es testigo de las aventuras de los niños en el día a día, desde la búsqueda de la perra extraviada de Vicky, hasta la decisión de adentrarse en grupo en la casa embrujada del barrio, la casa de Villarreal. Respecto de esta última aventura leemos que

...los cuatro tomaron el pasaje de las casas inglesas hacia el parque. Adela, como siempre, se ubicó al lado de Gaspar. Empezó a hablarle de los perros que volvían, de los perros que se quedaban en la puerta de los hospitales esperando a que dieran de alta a sus dueños cuando se enfermaban, de los que vivían en cementerios porque habían acompañado al amo hasta el final. Adela era fantasiosa y exagerada y cada vez mentía más, pero se lo aguantaban y no solo por lástima. Era divertida. (p. 186)

También se profundiza en la relación de Gaspar con su padre, marcada por una infancia difícil, secretos familiares y abusos físicos. Gaspar no logra descifrar del todo a su padre cuando Juan todavía está vivo y cada vez más enfermo, por lo que su relación se caracteriza por momentos de mucho enojo, secretos y violencia por parte de ambos.

Esta sección de la novela culmina con la desaparición de la pequeña Adela en la casa de Villarreal, la casa embrujada del barrio y, por último, con el fallecimiento del padre de Gaspar luego de años de luchar contra su enfermedad. El trauma por la desaparición de Adela logra un tipo de unión muy particular en este grupo de jóvenes amigos, al mismo que tiempo que la muerte de su padre, lleva a Gaspar a un deterioro mental que más adelante en la novela detalla sus consecuencias. Este capítulo es crucial para el joven Gaspar, porque queda completamente huérfano.

Titulado "Círculos de tiza, 1960-1976", este capítulo es narrado por Rosario Bradford, madre de Gaspar y miembro de la Orden. A diferencia de los capítulos previos, en los cuales se trata de un narrador omnisciente, aquí Rosario es la protagonista y la narradora. Cuenta su vida desde los años de su infancia en la casa de Puerto Reyes, Misiones, y la complicada relación con su madre, Mercedes Bradford, hasta los primeros años de vida de Gaspar, aún bebé.

Desde el punto de vista de Rosario, este capítulo narra su historia de amor con Juan desde su revelación como médium. Cuenta al lector el funcionamiento interno de la Orden bajo la dirección de las dos familias más importantes dentro de ella, los Mathers y los Bradford. También revela la historia de la Orden desde antes de su llegada al país y brinda un recorrido por los y las médiums que fueron descubiertos y sacrificados hasta llegar a Juan, a la actualidad del relato. Desde la perspectiva de Rosario y esta recapitulación histórica, se refieren los abusos que los médiums sufren por parte de la Orden y la manera en la que para formar parte de esta organización es para ella problemático y contradictorio con su forma de ser y de pensar.

Rosario cuenta sus años de juventud en los cuales viaja a Inglaterra a dedicarse a estudiar Antropología. Ella misma caracteriza su estilo de vida en Londres en los años Sesenta como parte de la "juventud bohemia y heredera, libertina y poderosa (...) Posiciones políticas radicales, hedonismo, promiscuidad sexual, ropa extraña, chicos con demasiado dinero" (p. 400). Es así que, con Rosario como narradora, este capítulo ofrece una mirada a la Orden pero desde fuera del país y por parte de una de sus miembros más jóvenes. Los demás miembros jóvenes con los que Rosario comparte sus años en Londres, además de Juan, son Stephen, Sandy, Tara, Robert, Lucie y Laura. Rosario, en particular, era parte de un trío con Stephen y Laura. Todos ellos son de la clase alta argentina y como miembros de la Orden son respetados por sus apellidos y por la familia de la cual provienen.

El quinto y anteúltimo capítulo es diferente al resto por su temática y, como en el capítulo anterior, por su narradora. "El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993",

funciona, dentro de la novela, como un documento periodístico en el cual, en años posteriores al retorno de la democracia en el país, una periodista de nombre Olga Gallardo se encuentra realizando un trabajo acerca de una de las fosas comunes en las que habían sido arrojados los cuerpos de los desaparecidos durante la última dictadura militar, ubicada en Misiones, muy cerca de Puerto Reyes. Este capítulo es el que más explícitamente hace referencia a las desapariciones y torturas ocurridas en el país y promovidas, a su vez también, dentro de la novela, por la Orden.

Dividida en cinco subpartes, las dos primeras tratan acerca de la recuperación de los restos fósiles en el pozo por parte del Equipo de Antropología Forense y los familiares de las víctimas cuyos huesos yacen allí: “la Justicia, finalmente, ordenó excavaciones en los terrenos aledaños a la Casita de Zañartú, el destacamento de subprefectura que fue utilizado como centro clandestino de detención en la zona” (p. 488). Las siguientes dos partes ahondan en una de las anónimas sobrevivientes del operativo que tuvo lugar en la zona; gracias al trabajo que realiza Olga en los pueblos aledaños al pozo, se retoma y se esclarece uno de los secretos más oscuros de la Orden que, hasta ese momento, era un misterio: la desaparición de la pequeña Adela en la casa de Villarreal. En la última parte, Olga —sin saberlo del todo, solo tiene conocimiento de que está en contacto con una institución poderosa— tiene un acercamiento a la Orden que no tiene un resultado fructífero. Mediante Gaspar, que se encuentra protegido por fuerzas que no son de este mundo, intenta profundizar su investigación pero ésta se encuentra limitada y finalizada debido a que el acceso a la Orden no es algo sencillo.

El capítulo 6, último de la novela, titulado “Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997”, nos acerca progresivamente al final de la historia. Un final en el cual Gaspar pone fin a la Orden al rechazar ser el sucesor de su difunto padre. Aquí, el lector es testigo de la adolescencia y primeros años como adulto joven de Gaspar luego de la muerte de Juan, en los años de retorno a la democracia.

Son años de descubrimiento de la identidad de Gaspar, pero no solo de la propia. Son los descubrimientos acerca de su madre y su familia los que priman, así como también sobre él mismo y sus amigos. Se narran diez años en la vida de Gaspar en los cuales se muda a La Plata y conoce a su primera novia, Marita. Años en los cuales es testigo de la carrera universitaria de su amiga Vicky, pero también de la carrera artística de su amigo Pablo y mediante el cual tiene acercamientos a las primeras muertes por el brote del VIH en el país. Leemos, por ejemplo, que Marita, en su trabajo como periodista, “quería mostrarle a Herrera los testimonios que había recogido sobre la crisis del sida en la ciudad y el registro de las primeras marchas del orgullo” (p. 624). Tanto Gaspar, como Vicky y sobre todo Pablo, entierran a sus amigos que mueren a causa de esta enfermedad.

Gaspar, por otro lado, batalla con la enfermedad mental, la medicación, los psiquiatras, el estigma al respecto y la herencia maldita que le dejó su papá antes de morir. Son años de retorno de la democracia y de enjuiciamientos a los culpables por

delitos de lesa humanidad; son años de crisis y recesión económica en el país, pero también de crisis en la vida personal en Gaspar. El trauma por la desaparición de Adela no parece disminuir, sino que, por el contrario, parece estar cada vez más latente.

En el fin de la novela, Gaspar decide, con ayuda de Stephen Mathers, poner fin a la Orden, por lo menos en lo que respecta a su parte del legado. Decide no continuar con lo que, por herencia familiar, le corresponde continuar. Con un final muy lovecraftiano y gótico, en el cual se adentra en la enorme mansión de Puerto Reyes, hace frente a su familia y a las criaturas que la Oscuridad en tanto lugar y en tanto entidad esconde, Gaspar pone fin al legado maldito del cual no piensa dar continuidad. En el final de *Nuestra parte de noche*, haciendo uso de sus dotes como médium Gaspar enfrenta a la Oscuridad y, por el momento, parece ganarle.

*Nuestra parte de noche* es, entonces, una novela extensa que en cada uno de sus capítulos trata sus temáticas propias, sin salirse del hilo argumental total que las articula. Los sucesivos capítulos pueden ser vistos de forma individual e independiente, pero a su vez están en constante relación mutua de forma evidente, tanto por sus personajes principales, Juan y Gaspar, como por la entidad sobrenatural que se encuentra presente, la Oscuridad, cuanto por la Orden como institución poderosa que opera desde las sombras, o en fin por los contextos sociopolíticos que no dejan de interferir como escenarios en los que los personajes se desenvuelven.

Como una gran red que termina funcionando en conjunto para crear un universo nuevo, esta novela incluye dentro de sí temas como la infancia y las relaciones de amistad presentes en ella, los miedos propios de los niños, la inocencia y el aprendizaje de estos años; la relación entre padres e hijos, las crianzas problemáticas y la violencia intrafamiliar, sumado a esto la cuestiones de las herencias y todo aquello que, viniendo de generaciones previas no se puede rechazar; el ocultismo y las creencias no oficiales, por un lado un culto de ricos con una adoración a un dios que pide sacrificios humanos y, por el otro, todas aquellas creencias y santos populares que le pertenecen a la gente pobre y que están, principalmente, en los costados de las rutas y en los pequeños pueblos de las provincias del país; el brote del sida a nivel mundial y en Argentina en particular como una problemática a considerar; la memoria colectiva de un país, su historia y su política: una vez más, la aparición de lo fantasmagórico que toma la forma de la Oscuridad y los desaparecidos que siguen apareciendo (o siguen presentes).

Si para Drucaroff *Bajar es lo peor* logra ser el escenario menemista que plasma un Buenos Aires decadente en los años noventa que para sus protagonistas representa el desamparo total, y todo esto lo hace de una particular forma gótica, en *Nuestra parte de noche* se diría que Enríquez asume el riesgo de tratar dentro de su novela un clima sombrío muy particularmente argentino, trágicamente signado por la última dictadura militar y sus consecuencias sociales, políticas y culturales. Dichas sombras parecen nunca ser del todo protagonistas, pero están siempre presentes como fondo,

como escenario y como pasado al cual, todo el tiempo, se recurre, consciente o inconscientemente. Como dice Drucaroff: “no es éste su tema, tampoco se lo explicita, pero la escritura deja caer connotaciones que ligan toda la historia ambientada en el menemismo a una guerra previamente perdida (...). Las connotaciones que abre esta primera descripción contaminan toda la novela” (p. 297). Lo mismo sucede aquí, en la hipernovela *Nuestra parte de noche*.

Se ha mencionado ya que *Nuestra parte de noche* puede ser considerada como lo que Ítalo Calvino (1988) definió como hipernovela. En una de las conferencias incluidas en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino presenta los seis valores literarios que, a su criterio, deben ser conservados en el próximo milenio pronto a comenzar en aquel entonces. Destaca la importancia de “la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre los hechos del mundo” (p. 57).

El sexto y último valor que menciona es la multiplicidad. Es en relación con la multiplicidad que Calvino presenta la noción de hipernovela:

A diferencia de la literatura medieval, que tendía a obras capaces de expresar la integración del saber humano en un orden y una forma estable de cohesión (...) los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado, lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial. (p.62)

La hipernovela funciona como una estructura narrativa que se caracteriza por concentrar la esencia de lo novelesco en un núcleo común; a partir de este núcleo, Calvino utiliza diez comienzos de novelas para ejemplificar cómo dichos comienzos desarrollan de formas diferentes ese núcleo común. Se fundamenta, principalmente, en la idea de escribir de forma breve, incluso en novelas largas, mediante una estructura acumulativa, modular y combinatoria. Además, la hipernovela se basa en la multiplicidad potencial de lo narrable, lo que permite al autor unir la concentración de la invención y de la expresión con el sentido de las potencialidades infinitas. La multiplicidad en la hipernovela consiste en la exploración de posibilidades narrativas y estructurales, en la diversidad de enfoques, estilos y perspectivas. Asimismo, esta multiplicidad permite al autor experimentar con las potencialidades de la narrativa, la invención y la expresión. Entonces, en la hipernovela moderna, no hay una búsqueda de unidad, orden y cohesión total, sino que, por el contrario, se caracteriza por buscar una multiplicidad y una complejidad en la forma de interpretar y los modos de pensar, así como también de los estilos de expresión presentes en ella. Como resultado, la hipernovela no deviene en una obra o figura armoniosa, sino que lo que hace es liberar una fuerza centrífuga. Como el mundo en sí mismo y la experiencia humana, la hipernovela se caracteriza por su complejidad.

*Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez es también, en estos términos, una hipernovela. Una hipernovela muy especialmente argentina. La multiplicidad de la que habla Calvino puede verse a lo largo de las casi setecientas páginas de la novela. Como si se tratara de una gran red, Enríquez aborda una amplia variedad de temas, que van, como hemos señalado, desde el terror sobrenatural hasta la historia política y social de la Argentina, pasando por la infancia, la relación padres e hijos y las herencias, el ocultismo, la memoria de un país, la historia y la política, el rock y el sida, entre otros. De enfoque narrativo múltiple, además de abarcar en su historia alrededor de veinte años, su tipo de narrativa no lineal y fragmentada, permite a la novela dar saltos en el tiempo y en los lugares que hacen que la historia vaya más allá de la Argentina luego de los años ochenta. Para ello, la novela juega con procesos de analepsis, todo el capítulo narrado por Rosario es, en esencia, una mirada hacia los años Sesenta en Inglaterra desde la experiencia de un personaje que, en el momento actual de la historia, ya ni siquiera se encuentra con vida.

Los atributos fundamentales de la hipernovela, según Calvino, pueden verse en la novela de Enríquez. En primer lugar, la estructura acumulativa ya mencionada, en cada uno de sus capítulos presenta aquellos múltiples comienzos que desarrollan el núcleo común y lo hacen de manera propia y autónoma en cada uno de ellos. En segundo lugar, la modularidad de la hipernovela se ve en la construcción de *Nuestra parte de noche*, en la que hay una combinación de diferentes elementos narrativos y estilos de escritura en cada uno de sus capítulos. En tercer lugar, el arte combinatoria que se da en la novela de Enríquez, en la cual hay multiplicidad de enfoques, de voces y de perspectivas narrativas, lo que enriquece la obra, abre sus posibilidades, abre sus variaciones, abre la expresión.

Constituida por distintos hilos narrativos que constituyen la red, la historia de *Nuestra parte de noche* se encuentra contada por distintos puntos de vista y distintas perspectivas que hacen al lector dar saltos espacio-temporales que lo llevan desde Londres en los años Sesenta y una cultura marcada por los *Swinging Sixties*, hasta los años Noventa en Argentina y la investigación de una periodista independiente vinculada al Equipo de Antropología Forense en una zona recóndita de la provincia de Misiones. Todos estos saltos, sin embargo, no se producen de forma azarosa. Se sigue siempre la vida de Gaspar Peterson: todo está, de una forma u otra, más o menos directamente relacionado con él. Estos distintos puntos de vista permiten al lector explorar más a fondo la complejidad de los hechos que ocurren y de los personajes de la novela. En más de un caso, el mismo hecho es narrado y/o protagonizado por dos personajes distintos, en distintos capítulos bajo un orden que tiene un propósito.

Además, en la novela se hace referencia a prácticas religiosas tradicionales, como el catolicismo, pero se exploran también otro tipo de creencias que van desde los santos paganos que se encuentran al costado de la ruta —como San Güesito y el Gauchito Gil— a creencias populares situadas en pueblos enteros —San La Muerte— hasta

cultos ficticios cuyos rituales están relacionados con los sacrificios mediante la violencia —la Orden y su devoción por la Oscuridad—.

*Nuestra parte de noche*, como se dijo más arriba, consta de más de seiscientas páginas y de seis capítulos en total, pero podrían incluso ser más: no es una novela que se encuentre del todo cerrada. Si se siguen los mecanismos de los saltos en el tiempo, los saltos en los lugares, los distintos narradores para distintos puntos de vista de un mismo hecho, la historia podría seguir extendiéndose hasta agotarse, o incluso, seguir abriéndose todavía más.

Una dimensión fundamental de la novela de Mariana Enríquez directamente relacionada con su dimensión enciclopédica y su carácter de hipernovela, que constituye además uno de los ejes de nuestra aproximación crítica, es su dimensión intertextual. Nos interesa ir revelando cierto procedimiento autoral según el cual se producen constantemente pasajes de una Enríquez lectora, a una Enríquez crítica y de ambas a una Enríquez escritora.

### III. Un viaje en carretera

*Solo sabía que el niño era su garantía.  
Y dijo: Si él no es la palabra de Dios  
Dios no ha hablado nunca.  
Cormac McCarthy*

En el presente apartado abordaremos el capítulo inicial de *Nuestra parte de noche*, titulado “Las garras del dios vivo, enero de 1981”, explorando su relación intertextual con la novela *La carretera* (2006) del escritor estadounidense Cormac McCarthy.

Nos proponemos comparar ciertos temas que se desprenden de ambos textos y que pueden ser leídos en contrapunto, como el de la relación padre-hijo, el del duelo por la muerte de la madre de la familia, el del viaje físico de un punto a otro del país, la cuestión de la herencia o el contraste entre la adultez y la niñez. Buscaremos dar cuenta así de la influencia de *La carretera* en *Nuestra parte de noche* y poner de manifiesto el procedimiento autoral mencionado: Enríquez como lectora de McCarthy, luego como crítica de éste y, por último, como escritora de una obra que contiene guiños a su trayectoria lectora de forma ¿notoria?

*La carretera*, de Cormac McCarthy, es una novela postapocalíptica publicada en el año 2006 que recibió el premio Pulitzer. Sigue la historia de un padre y de su hijo que cruzan a pie desde el norte hacia el sur de los Estados Unidos luego de un evento catastrófico mundial que nunca, en toda la novela, es aclarado. El paisaje por el que caminan está vacío, seco y desolado. Su caminata es acompañada por peligros como la escasez de alimentos, la amenaza de otros sobrevivientes que se encuentran en la misma situación y la dificultad propia de la supervivencia en un mundo que cambió tanto que ya no existe como lo conocían antes.

En un ensayo titulado “La ley de la frontera”, incluido en *El otro lado* (2022), Mariana Enríquez afirma que “quizás *La carretera* sea la mejor novela postapocalíptica jamás escrita” (p. 309). En dicho artículo, publicado en el mes de noviembre de 2007 en el suplemento “Radar” de *Página/12*, Enríquez dice al respecto:

el lector se preocupa por ellos como si se tratara de parientes queridos, incluso sabiendo que lo peor ya está atrás en el tiempo, y que desde la primera línea queda claro que el futuro no puede deparar nada mejor. Que no hay futuro. La carretera es, justamente, **una novela sobre el futuro: sobre el amor filial y su grado de egoísmo, sobre para qué crear nuevas existencias, sobre enormes responsabilidades.** (Enríquez, 2022. Subrayado nuestro)

Enrriquez habla de *La Carretera* como una novela sobre el futuro, y es eso lo que toma para tratar del amor filial en *Nuestra parte de noche*. De esta forma, el primer capítulo de novela de Enrriquez que transcurre en la ruta argentina es también, como *La carretera*, una proyección hacia el futuro que hace un padre para su hijo. Esto implica ciertas responsabilidades a asumir que, veremos a continuación, están puestas en evidencia tanto en *Nuestra parte de noche* como en *La carretera*, de manera casi análoga.

La primera parte de *Nuestra parte de noche* lleva como título “Las garras del dios vivo, enero de 1981” y narra —no solamente, pero sí al comienzo y en profundidad— el recorrido en auto que hacen Juan y el pequeño Gaspar por una ruta argentina, ante el llamado de la Orden. Su viaje va desde Buenos Aires hasta las Cataratas del Iguazú, en Misiones, en la frontera con Brasil. Durante este recorrido, que dura algunos días, padre e hijo realizan ciertas paradas antes de llegar a destino. Una de esas paradas, planificada previamente por Juan y, por lo tanto, la más duradera de ellas, tiene lugar en Corrientes. Allí, se quedan unos días para visitar a Tali, la hermana de Rosario, madre del pequeño Gaspar.

En este capítulo de la novela, como señalamos, pueden advertirse diversos paralelismos con la novela de McCarthy. Dos de los elementos que estas novelas comparten son, por un lado, el escenario (la carretera y la ruta argentina), y, por el otro, la relación filial de los protagonistas (padre e hijo que, solos, emprenden viaje sin más compañía que uno del otro). En ambos casos se trata de un vínculo entre padre e hijo que se ve afectado por la reciente muerte de la madre de la familia. Se trata entonces de un viudo adulto y un pequeño huérfano. Como dijo Enrriquez sobre *La carretera* de McCarthy, esta primera parte de su novela es también una historia sobre el futuro y sobre el amor filial.

La novela de McCarthy inicia ya en un escenario postapocalíptico. No se le dice al lector qué sucedió exactamente, ni hace cuánto tiempo. Se presenta a los dos personajes principales, un padre y su hijo pequeño. Al despertar, sin aclarar específicamente el lugar donde se encuentran salvo que se trata de un bosque, afectados por una noche de humedad y frío, se da a conocer la decisión que el adulto toma por los dos y que definiría su recorrido por lo que dura el resto de la novela:

Se levantó con la primera luz gris y dejó al chico durmiendo y caminó hasta la carretera y en cuclillas estudió la región que se extendía al sur. Árida, silenciosa, infame. Debía de ser el mes de octubre, pero no estaba seguro. Hacía años que no usaba calendario. Irían hacia el sur. Aquí era imposible sobrevivir un invierno más. (p. 6)

El padre despierta al niño y una hora después ya están en la carretera. *Nuestra parte de noche* inicia de forma similar. Juan es quien está despierto y levanta a Gaspar para

emprender el viaje con un objetivo claro para él pero que no se sabe, en un principio, cuánto durará:

Juan se tragó sin agua una pastilla para evitar el dolor de cabeza que aún no sentía y entró en la casa para despertar a su hijo, que dormía tapado por una sábana. Nos vamos, le dijo, mientras lo sacudía apenas. El chico se despertó de inmediato. ¿Otros chicos también tendrían ese sueño tan superficial, tan alerta? (p. 13)

En ambos pasajes se leen escenas similares, casi análogas: la toma de decisión y la responsabilidad de un padre a cargo de su hijo, de su sangre. Y el sometimiento o la obediencia de los pequeños, que, en un principio, parecen no entender muy bien qué está pasando exactamente, pero que confían en sus progenitores.

### III.1. Conversaciones filiales

En la relación padre-hijo que se lee en ambas historias hay similitudes también. Enríquez cuenta en el ensayo citado más arriba que “McCarthy confesó —con cierto pudor— que *La carretera* era una declaración de amor a su hijo de ocho años, John Francis” (p. 304), algo que puede notarse principalmente por la ternura que McCarthy logra transmitir no sólo en los hechos que se narran sino también, y sobre todo, en los diálogos que se dan entre el adulto y el niño. Lo mismo sucede en *Nuestra parte de noche*, en donde el momento del viaje es también el momento en el que el lector conoce a estos dos personajes mediante las preguntas y el comportamiento infantil de Gaspar y la manera de responderle que tiene Juan.

Véase, por ejemplo, el siguiente diálogo de *Nuestra parte de noche*:

Juan vio cómo se quedaba mirando una flor cortada. (...) Mirá, papá, gritaba Gaspar, que nunca había visto algo así.  
—Se llama mburucuyá. Esta se le debe haber caído a alguien, después te muestro una planta con más flores.  
—¿Hay más?  
—Claro que hay más, qué te pensás, ¿que es la única en el mundo?  
—Es rara.  
—Tiene una historia, ¿sabés?, como la del ceibo.  
Gaspar esperó la historia con la flor en la mano y los ojos muy abiertos, más redondos aún por la expectativa.  
—Había una chica española que se enamoró de un indio guaraní. ¿Sabés lo que es un indio guaraní?  
—Sí. Un indio de por acá. Como las señoras de la ruta.  
—Entonces, el padre de la chica no la dejó enamorarse del indio. El padre era un capitán. ¿Entendés por qué no quería?

—Porque los capitanes son malos.  
 Juan sonrió. Eso también era cierto.  
 —Son malos, sí, pero acá el problema era que ella era española. Vos sabés que los españoles no querían mezclarse con los indios.  
 —Mamá me dijo que al final se mezclaron.  
 —Es cierto, pero al principio no. Este capitán no quería que su hija se mezclara. Entonces mandó a matar al indio  
 —¿Al novio? ¿En serio?  
 —Sí. Y ella se clavó una flecha de plumas en el corazón y se mató. De la herida, creció la flor.  
 Los ojos azules de Gaspar estaban llenos de lágrimas. Es tan distinto a mí, pensó Juan, le falta tanto para endurecerse.  
 —¿Y qué pasó?  
 —En la herida, cuando cayó muerta, creció esta flor.  
 —¿Todas las flores son chicas muertas?  
 Juan miró el sol, que estaba a punto de tocar el río. No veía flores negras en el cielo. ¿Serían también el recuerdo de chicas muertas? El cielo estaba anaranjado, envuelto en llamas.  
 —No. ¿Te ponen triste?  
 —Sí.  
 —Los dos estamos tristes. Vení a ver el sol.  
 (p. 90-91)

Confróntese con el siguiente diálogo filial que tiene lugar en las primeras páginas de *La carretera*:

Estuvo mucho rato tratando de dormir. Al cabo se dio la vuelta y miró al hombre. Su rostro a la luz de la pequeña lámpara rayado de negro por la lluvia como un actor dramático de la antigüedad. ¿Puedo preguntarte una cosa?, dijo.  
 Naturalmente.  
 ¿Nos vamos a morir?  
 Algún día. Pero no ahora.  
 Y todavía vamos hacia el sur. Sí.  
 Para no pasar frío.  
 Así es.  
 Vale.  
 ¿Vale qué?  
 Nada. Solo vale.  
 Duérmete.  
 Vale.  
 Voy a apagar la luz. ¿De acuerdo?  
 De acuerdo.  
 Y luego, ya a oscuras: ¿Puedo preguntarte algo? Naturalmente.

¿Qué harías si yo muriera?  
Si tú murieras yo también querría morirme.  
¿Para poder estar conmigo?  
Sí. Para poder estar contigo.  
(p. 9 - 10)

Los diálogos filiales de McCarthy son más acotados y lacónicos. Aun así, como sucede entre Juan y Gaspar, se deja leer en ellos la ternura la inocencia del niño. Nunca se aclara la edad de él, pero el lector puede deducir que es pequeño. Se nota en sus preguntas, en sus respuestas y en sus acciones, y también en el tipo de trato que tiene con su padre. Como Juan y Gaspar, también los personajes de McCarthy hablan de la muerte y de las cosas tristes y reales. Al respecto Enríquez advertía en la nota citada más arriba: “No se equivoquen, parece decirles McCarthy a los lectores y también a los escritores de epifanías iniciáticas. La vida no va a ser buena. Ni remotamente. La vida está hecha de pérdidas, y de vacíos que solo se llenan con dolor” (p. 308). Esto se observa en *La carretera* y es algo que el padre le enseña a su hijo. Se observa también en la novela de Enríquez: Juan le enseña lo mismo a Gaspar. Lo hace de manera amena, con palabras y explicaciones acordes a su edad, pero también, en ciertas ocasiones, de forma violenta.

Conversaciones de este tipo son las que Gaspar y Juan tienen, no sólo durante su viaje por la carretera, sino durante toda la primera infancia de Gaspar que se narra en el libro. Juan enseñándole cosas; Gaspar haciendo preguntas inocentes al respecto y su papá respondiendo a sus inquietudes de manera acorde a su edad, pero sin ocultarle la verdad, enseñándole la crudeza del mundo. En *Nuestra parte de noche* tanto como en *La carretera*, el mundo es crudo, es hostil. Y los niños aprenden eso de ver el mundo y de interpretarlo con sus padres.

En general se diría que todo el viaje que realizan Juan y Gaspar en el primer capítulo de *Nuestra parte de noche* es una introducción al resto de temas que se abordarán más adelante, de forma extendida, en el resto de la novela. Uno de los mismos es el de la difunta mamá de Gaspar, Rosario. Como parte del viaje y de las conversaciones filiales que tienen Juan y Gaspar, además se tocan aquellas leyendas populares de la región que recorren enmarcadas en la dinámica de preguntas y respuestas de padre e hijo. De esta forma estos diálogos, propiciados por los lugares que pasan y las cosas que ven, nos dan un adelanto de la importancia de las creencias paganas en la novela. Esto sucede de forma ajustada al tema del capítulo, a partir de las preguntas de Gaspar que, como niño, está comenzando a conocer el mundo —su país— y de su padre que intenta cuidarlo lo más posible.

### **III.2. De esposas y madres difuntas**

En ambas historias se encuentra el lector con una relación de padre e hijo marcada por un mismo suceso traumático: la muerte de la madre de la familia que deja a un hombre viudo y a un niño huérfano. Se trata, en ambos casos, de una tríada de la cual una de las partes fue borrada a la fuerza. Esto impacta primero en la estructura familiar que se ve modificada y, por lo tanto, en el vínculo filial. Pero es también algo que afecta a los personajes individualmente. Como se lee en el siguiente pasaje de *Nuestra parte de noche*:

Gaspar llamó, sin levantar demasiado la voz. Como no obtuvo respuesta, entró en la casa para buscarlo. El chico intentaba atarse los cordones de las zapatillas.

—Te hacés un lío bárbaro —le dijo. Y se agachó para ayudarlo. Su hijo lloraba pero no pudo consolarlo. Gaspar extrañaba a su madre, ella hacía esas cosas sin pensar: cortarle las uñas, coser los botones, lavarle detrás de las orejas y entre los dedos de los pies, preguntarle si había hecho pis antes de salir, enseñarle cómo hacer un nudo perfecto con los cordones. Él también la extrañaba, pero no quería llorar con su hijo esa mañana. Llevás todo lo que querés, le preguntó. No vamos a volver a buscar nada, te aviso.  
(p. 14)

La muerte de Rosario es un hecho reciente —se dice que ocurrió hace no más de tres meses— y, por lo tanto, a Gaspar aún le dan ganas de llorar cuando piensa en su mamá. Se explicita desde las primeras páginas del capítulo la ausencia y cómo esto afecta al niño en actos cotidianos como atarse los cordones a la mañana. Observamos también a Juan, como padre, en la obligación de cubrir esa ausencia maternal —atar unos cordones, cortarle las uñas, lavarle detrás de las orejas, preguntarle si pasó al baño antes de salir— a pesar de sufrirla él mismo.

Por otro lado, en *La carretera*, la tristeza por la ausencia se narra con una sordidez que no parece muy propia de un niño pequeño:

Pensó en la foto de su mujer que había dejado en la carretera y que debería haber intentado conservarla de algún modo en sus vidas pero no sabía cómo. Se despertó tosiendo y se alejó unos pasos para no despertar al niño. Siguiendo a oscuras una pared de piedra, envuelto en la manta, de hinojos en las cenizas como un penitente. Tosió hasta que empezó a notar el sabor de la sangre y dijo el nombre de ella en voz alta. Pensó que quizá lo había pronunciado en sueños. Cuando volvió el chico estaba despierto.  
Perdona, dijo.

No pasa nada.

Duerme.

Ojalá estuviera con mamá.

Él no dijo nada. Se sentó junto al pequeño arropados en las colchas y las mantas. Al cabo de un rato dijo: Te refieres a que te gustaría estar muerto.

Sí.  
No debes decir eso.  
Pero lo digo.  
(p.33)

En ambos pasajes citados se ve que los niños extrañan y recuerdan a sus madres. Los adultos también las extrañan y recuerdan, pero además son quienes las traen de vuelta, o eso es lo que intentan. De esta forma, ni Rosario, la madre de Gaspar, ni la madre del pequeño que atraviesa la carretera a pie con su padre, están del todo ausentes. La ausencia es en vida, es una ausencia física; no obstante, las mujeres son “traídas” con dolor, la presencia es mediante, primeramente, el recuerdo.

En la novela de McCarthy, la difunta mujer es traída al texto de forma onírica. Se manifiesta en los sueños del padre del niño, que termina confundiendo con la realidad, pues dichos sueños están hechos de los recuerdos que tiene de ella antes de separarse:

En sueños su pálida novia iba hacia él desde una verde bóveda de ramas. Sus pezones como de marga y sus costillas pintadas de blanco. Llevaba un vestido de gasa y sus cabellos oscuros estaban recogidos con peinetas de marfil, peinetas de concha. Su sonrisa, su mirada baja. Por la mañana volvía a nevar. Cuentas de hielo gris en ristra sobre los cables de electricidad  
(p. 13).

También la piensa de día a menudo, aunque no le guste o aunque sea motivo suficiente para entristecerlo:

De las fantasías diurnas en la carretera no había modo de despertar. Siguió caminando pesadamente. Lo recordaba todo de ella salvo su olor. Sentado en un teatro con ella al lado inclinada al frente escuchando la música. Volutas y apliques dorados y los pliegues del telón como columnas a cada lado del escenario. Ella le tenía la mano cogida sobre el regazo y él notaba la parte superior de sus medias a través de la fina tela de su vestido de verano. Congela este fotograma. Ahora maldice tu oscuridad y tu frío y fastídiate (p. 14).

Juan también sueña con Rosario. Pero la manera que tiene Enríquez de traer a este personaje y conformar la tríada, además de mediante los recuerdos, es mediante otro de los elementos característicos de la novela, es decir, los rituales esotéricos. Ésta una de las razones por las que Juan y Gaspar realizan una parada en Corrientes antes de llegar a Misiones; Juan no consigue invocar exitosamente a su difunta esposa así que decide recurrir a otros lugares en busca de éxito.

Durante el viaje narrado en el primer capítulo de *Nuestra parte de noche* tienen lugar los primeros rituales de la historia. Son invocaciones a Rosario que a menudo fracasan. Durante el viaje de Juan y Gaspar, Rosario es constantemente recordada, pero no es posible para ellos establecer contacto, pues todos los intentos son frustrados.

Es importante destacar que Juan, médium de la Orden, es el único que está al tanto de lo que se está haciendo. Gaspar no sabe que él es heredero del don de su padre. A pesar de manifestar involuntariamente dichos dones, el niño no tiene idea en este momento de la historia qué es la Oscuridad, qué es la Orden, ni siquiera sabe que su padre es un médium y que es capaz de invocar a su madre. Sin embargo, y en esto comparte similitud con el niño de *La carretera*, Gaspar es obediente, tranquilo y apacible:

Gaspar había encendido el velador y leía. Juan lo miró todavía sin moverse: el chico había sacado del bolso su libro y esperaba, el papel con el número de teléfono estaba a su lado, sobre la almohada. Gaspar, lo llamó, y el chico reaccionó con delicadeza, dejó el libro, se le acercó gateando, le preguntó si estaba bien; como un adulto, como se lo habían preguntado tantas veces tantos adultos que lo habían cuidado (p.20).

La dinámica que configuran una madre ausente, un padre que toma las decisiones y un niño que acata, llorando a veces, pero sin protestar demasiado, es una dinámica que se reconoce tanto en el primer capítulo de *Nuestra parte de noche* como en *La carretera*. Asimismo, esa dinámica está definida por el elemento del viaje, que implica transformación para todos los personajes en cuestión. La carretera y la ruta permiten a ambos dúos tener un tipo de profundidad en el vínculo, al encontrarse solos y viajando hacia un destino común. Permite una unión, momentánea, que solo se da en un momento de viaje. En el caso de *La carretera*, este viaje implica supervivencia en un invierno que parece eterno y que, además, es postapocalíptico. Se trata de un padre que busca proteger a su hijo de los peligros naturales, pero también de los peligros humanos. El límite entre la civilización y la barbarie se ha desdibujado; es la responsabilidad del padre que su hijo llegue sano y salvo a donde se cree, aún, hay civilización. En *Nuestra parte de noche*, el viaje implica la protección de Juan a Gaspar en muchos aspectos: protegerlo de su sangre y de la pérdida de su madre, protegerlo de la Orden, protegerlo de la Oscuridad, protegerlo del gobierno de facto y el contexto sociopolítico, protegerlo de los temores propios de un niño de su edad. Y, sobre todo, protegerlo de su destino, de su herencia.

### **III.3. Las herencias malditas**

Volvamos un instante a lo dicho por Enríquez a propósito de *La carretera*, palabras que son ahora también acerca de *Nuestra parte de noche*:

el lector se preocupa por ellos como si se tratara de parientes queridos, incluso sabiendo que lo peor ya está atrás en el tiempo, y que desde la primera línea queda claro que el futuro no puede deparar nada mejor. Que no hay futuro. La carretera es, justamente, **una novela sobre el futuro: sobre el amor filial y su grado de egoísmo, sobre para qué crear nuevas existencias, sobre enormes responsabilidades.** (Enríquez, 2022. Subrayado nuestro)

*Nuestra parte de noche* es una novela sobre el amor filial. La lucha de Juan por proteger a Gaspar del destino que él mismo vivió se torna desesperada. La presión llega al punto de cuestionarse si, mediante la brujería y su poder como médium, no debería hacer él mismo desaparecer a su hijo y así mantenerlo protegido para siempre:

...soy un esclavo. Soy la boca. La Oscuridad puede encontrarme, es una batalla perdida. Tali, necesito pedirte. Necesito que trabajes con Stephen para bloquear a Gaspar. Yo hago mi parte, pero no es suficiente, ya no, estoy solo. Vio una presencia ayer y no cualquier presencia. Supongo que ahora empezará el crecimiento. Necesito que lo cuides de ellos en Puerto Reyes, necesito que lo ocultes con ayuda de Stephen. (p. 56)

Juan, para hacerle el bien a Gaspar, debe lastimarlo. Esto se ve en una escena que sucede más adelante en la novela. Juan corta al ya no tan pequeño Gaspar con un vidrio y esto genera que termine hospitalizado de urgencia.

Su padre lo había agarrado de la cintura. Gaspar creyó que iba a pegarle y se encogió; el puñetazo que esperaba fue a dar al vidrio de la ventana, que se rompió y dejó aristas puntiagudas. Y después, rápido e inesperado, su padre lo giró hacia él. Aterrado, pero también sorprendido, Gaspar vio cómo le acercaba de un tirón el brazo a la ventana y le clavaba los vidrios rotos; cortaba la piel con precisión, con saña y precisión, como si estuviera trazando un diseño. (p. 314)

Lo que hace Juan en este momento no es reaccionar violentamente a una travesura de Gaspar, ni tratar de regañarlo para que aprendiera una lección. El objetivo del médium es protegerlo contra la Orden, mediante la realización de un signo, para *hacerlo desaparecer* de ellos y de cualquiera que quisiera contactarlos a partir de la Orden. Todo esto, para contrarrestar lo más posible el hecho de que Gaspar tuviera que hacerse cargo de la herencia maldita que le tocaba. Gaspar se da cuenta de esto a medida que pasa el tiempo, a medida que se hace consciente de las características particulares que comparte con su padre y, hacia el final, cuando él mismo debe enfrentar a su sangre, a su familia y a los miembros de la Orden.

En *La carretera* el contexto es de mayor hostilidad. El mundo ya no existe tal como lo conocemos, la humanidad tal como la conocemos ya no existe. El lugar a donde padre e hijo se dirigen no es una garantía, es una esperanza. Dicha esperanza tiene más que ver con el futuro del niño que con la continuidad de vida del padre, que muere antes de llegar, encomendándole la misión de llegar a destino sano y salvo: “Confiaba en que el chico se hubiera vuelto a dormir. Permaneció arrodillado respirando como un asmático, las manos en las rodillas. Me voy a morir, dijo. Dime cómo tengo que hacerlo” (p. 104). Lejos de suscitar algún tipo de esperanza en el lector, la muerte termina sucediendo al final de la novela: “Acamparon allí y cuando se acostó supo que no podría continuar y que era aquí donde moriría. El chico lo miraba con los ojos cargados de lágrimas. Oh, papá, dijo” (p. 173).

A Gaspar, en su propio contexto, le ocurre lo mismo. También su papá lo cuida incansablemente hasta, literalmente, su muerte. En una entrevista para la revista digital *El periódico*, Mariana Enríquez respondió acerca de los paralelismos de la relación padre e hijo que se ven plasmadas primero en la novela de McCarthy y luego en su propia obra:

*La Carretera* es una novela muy económica respecto a sus recursos -por lo que se aleja mucho de mi trabajo- pero a la vez es tan densa y asfixiante como mi obra. Me interesaba forzar a un padre a pensar para qué voy a dejar a mi hijo en este mundo terrible, planteándose si es más piadoso acabar con el pequeño o seguir adelante. (Enríquez, 2020)

La propia Mariana Enríquez reconoce la presencia de McCarthy en su novela. Comparando su extensión, que difiere notoriamente, concluye con que la atmósfera lograda —densa y asfixiante— es la misma, porque el tópico es el mismo. Enríquez buscaba generar lo mismo que McCarthy: poner los mismos valores en juego.

Se diría que ambas novelas abordan a su manera un mismo dilema: dejar o no dejar a un hijo en un mundo terrible. En ambos casos se decide “seguir adelante”, sacrificando también, los padres, su propia vida. La herencia no es algo de lo que, como personajes, ambos padres puedan deshacerse. En el caso de *La carretera* dicha herencia está más bien relacionada con dejar a un niño a la intemperie en un contexto postapocalíptico con la esperanza de que pudiera recomenzar su vida. Pero también pudo, como padre, haber resignado el destino de ambos a la muerte, y no lo hizo. En *Nuestra parte de noche* la herencia que le toca a Gaspar es maldita y, si bien su padre hace todo lo que está a su alcance, terrenal y espiritualmente hablando, dicho destino termina por alcanzarlo de adulto joven y debe hacerse cargo. Juan, como padre y luego de la muerte de Rosario, también pudo haberse resignado a la muerte de ambos, pero no lo hace.

Porque, como dice Enríquez en su ensayo, la de McCarthy y la suya son novelas sobre el futuro, sobre el amor filial y sobre el grado de egoísmo que éste conlleva. También

novelas que llevan al lector a reflexionar acerca de la finalidad de traer hijos al mundo y acerca de las responsabilidades que esto acarrea, que son enormes. Porque, y esto no lo dice Enríquez, las herencias —y las herencias malditas e históricas, sobre todo— no son fáciles de discontinuar, son también responsabilidades.

#### **IV. La cosa mala de las casas solas**

“La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986” es el título del tercer capítulo de *Nuestra parte de noche*. En el mismo se narra la vida de Gaspar durante su infancia y durante los primeros años de pasaje a la adolescencia. Esto se lleva a cabo a través de dos aspectos principales. Por un lado, las vivencias de Gaspar con sus amigos de la infancia, Pablo, Vicky y Adela, en un barrio de Buenos Aires. Por otro lado, la relación con Juan, su papá, cuya salud se encuentra cada vez más deteriorada. La relación de Gaspar con su papá está marcada por escenas de violencia y maltrato físico por parte de Juan, mientras que su estado va empeorando cada vez más y Gaspar se va volviendo más autónomo e independiente. En relación con estas dos temáticas, el capítulo finaliza con dos sucesos que marcan aquellos años en la vida de Gaspar: la desaparición de Adela, una de sus amigas, un día que deciden aventurarse dentro de una casa abandonada, y la muerte de Juan a causa de su enfermedad.

La casa se inserta en la novela como elemento sobrenatural y representa el trauma de Gaspar, Vicky y Pablo por la desaparición de Adela. Pero no son ellos los únicos tres que interactúan con la casa. También Juan, como Gaspar, gracias a sus dones de médium, tiene acceso a ella, y la casa termina siendo un portal y por lo tanto queda vinculada tanto a la Oscuridad como a la desaparición de Adela.

Para adentrarnos en el análisis de la casa de *Nuestra parte de noche* empezaremos indagando en un texto que puede ser considerado como antecedente dentro de la obra de la propia Enríquez. Tendremos en cuenta asimismo otros fenómenos de intertextualidad que es posible relevar en función del tópico de la casa.

##### **IV.1. La casa antecedente**

El cuento “La casa de Adela” fue publicado con anterioridad a *Nuestra parte de noche* en la colección de relatos titulada *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). El cuento trata acerca de la misteriosa desaparición de una niña en una casa abandonada, ubicada en un barrio en Lanús. El personaje principal es, además de la pequeña Adela y los dos amigos que la acompañan, la casa en la que ocurre la desaparición.

La autora realiza una operación de escritura y de reescritura de su propia obra, uniendo “La casa de Adela” a *Nuestra parte de noche*. El cuento pasa a formar parte de la novela, específicamente, del capítulo tercero. Por lo tanto, “La casa de Adela” puede considerarse como un antecedente de *Nuestra parte de noche* dentro de la narrativa de Mariana Enríquez.

Nuevamente podemos advertir aquí el procedimiento autoral en juego señalado más arriba. Es decir, el de los desplazamientos de Mariana Enríquez como lectora, crítica

y escritora. En el año 2009 Enríquez publicó en el suplemento Radar de Página/12 un artículo titulado “Buscado vivo o muerto”, que es un comentario a la clásica biografía de Edgar Allan Poe por Peter Ackroyd. El artículo fue recogido en *El otro lado* (2020). Pero lo que nos interesa es que Enríquez utiliza la biografía de Ackroyd para dar su opinión crítico-literaria de los textos de Poe que a ella le resultan los más interesantes, entre ellos especialmente “La caída de la casa Usher”. Su primera apreciación acerca de Poe es la siguiente: “Su vida fue tan angustiante e intensa que cuesta imaginar cuándo tuvo tiempo y espacio de escribir relatos de la excelencia de «La máscara de la muerte roja» o «La caída de la casa Usher»” (p. 152). Luego de destacar la “excelencia” del relato, Enríquez cita al propio biógrafo de Poe cuando se refiere específicamente al cuento que ahora nos concierne:

«El relato de “terror anímico” que mayor atención suscitó fue, por supuesto, “La caída de la casa Usher”», escribe Ackroyd. «Sin duda es un clásico del relato corto o, más bien, del poema en prosa. Esta es una de las razones por las que Poe fue venerado como maestro por escritores tan dispares como Baudelaire y Maeterlinck. Es un relato de perversidades inenarrables que transcurre en una casa mental, en un lugar que no pertenece a esta tierra, en un marco lleno de sangre, oscuridad y misterio.» (p.152)

“La caída de la casa Usher” fue publicado por primera vez en la revista *Burton's Gentleman's Magazine*, en el año 1839. El narrador de la historia es también su protagonista, lo que sumerge al lector en su mente y ayuda a la creación de la atmósfera inquietante o de locura. El protagonista es un hombre adulto que tiene que pasar unas semanas viviendo dentro de la casa de su conocido Frederick Usher, a solas con él y con su hermana.

Hay dos elementos centrales de “La caída de la casa Usher” que pueden observarse en “La casa de Adela”. El primero es la figura de la casa como personaje, personaje protagonista incluso. En una entrevista para el portal online *Revista de Letras*, titulada “«La literatura no tiene que ser sociología»” (2017), Mariana Enríquez dice sobre los lugares como las casas, los barrios, las periferias de las ciudades, que suelen ser espacios protagonistas en su escritura:

Sí, son personajes. Eso lo tengo clarísimo. Creo en los escenarios como elementos fundamentales, nunca accesorios, y en los lugares como portadores de cierto espíritu, *genius loci*; tengo cierta influencia de la psicogeografía. Hay lugares que cargan con su historia, que se configuran como personajes por peso propio e influyen todo lo que los habita o toca. (Enríquez, 2017)

El segundo elemento que se encuentra en ambos cuentos es el componente psicológico escrito en y de los personajes humanos que habitan o visitan dichas casas y su relación con la idea de las casas mentales.

Relacionado con estas nociones que unen el espacio con la percepción humana y crean imágenes a nivel emocional, hay presente una idea que está primero en el cuento de Poe, y, luego, se encuentra plasmada en el cuento de Enríquez. Se trata de la paradoja del terror: hay una cierta emoción que suscita en los personajes las ganas de querer adentrarse en las casas que, a su vez, les resultan terroríficas a simple vista. En el cuento de Poe, el protagonista describe este sentimiento de la siguiente manera:

He dicho que el único efecto de mi experimento algo infantil —mirar en el pequeño lago— había ahondado mi primera y extraña impresión. No cabe duda de que la conciencia del rápido aumento de mi superstición —¿por qué no voy a darle este nombre? — servía sobre todo para acelerar el aumento. Tal es, lo sé desde hace mucho tiempo, la paradójica ley de todos los sentimientos que tienen como base el terror. (p. 37)

En el cuento de Enríquez, que tiene como protagonistas, además de a la pequeña Adela, a otros dos niños de once años en promedio, dicha paradoja del terror se lee en el siguiente fragmento:

Me gustaban especialmente las historias sobre la casa abandonada. Incluso sé cuándo comenzó la obsesión. Fue culpa de mi madre. Una tarde, después de la escuela, mi hermano y yo la acompañamos hasta el supermercado. Ella apuró el paso cuando pasamos frente a la casa abandonada que estaba a media cuadra del negocio. Nos dimos cuenta y le preguntamos por qué corría. Ella se rio. (p.69)

En ambos fragmentos estamos ante casas que, por su apariencia, evocan miedo en los personajes cuando están frente a ellas. No obstante, este miedo se acompaña de una emoción por el lugar que provoca ganas de entrar, provoca entusiasmo, deseo, pulsión. La paradoja del terror: cuando algo nos da miedo, sin embargo, no podemos quitarle los ojos de encima. El protagonista de “La caída de la casa Usher”, dice, sobre lo que le provoca ver la casa aún desde afuera, todavía sin entrar:

Y quizá fuera sólo por esto por lo que, cuando levanté de nuevo los ojos hacia la mansión, desde su imagen en el agua, creció en mi mente una rara fantasía, una fantasía de verdad tan ridícula, que sólo la menciono para mostrar la viva fuerza de las sensaciones que me oprimían. Mi imaginación estaba tan excitada, que llegué a convencerme de que sobre la mansión y el dominio flotaba una atmósfera sin afinidad con el aire del cielo, que exhalaba por los árboles marchitos, por los muros grises y por el oscuro lago silencioso un pestilente y místico vapor, opaco, pesado, apenas perceptible, de color plomizo (p. 38)

En el cuento de Enríquez, el sentimiento de curiosidad de los niños, propiciado por el terror, es descrito a partir del asombro de la narradora del relato al ver lo que la casa despertaba en sus amigos:

Adela y Pablo no hablaban de otra cosa. Todo era la casa. Preguntaban en el barrio sobre la casa (...) La idea de entrar a la casa fue de mi hermano. Me lo sugirió primero a mí. Le dije que estaba loco. Estaba fanatizado. Necesitaba saber qué había pasado en esa casa, qué había adentro. Lo deseaba con un fervor muy extraño para un chico de once años. No entiendo, nunca pude entender qué le hizo la casa, cómo lo atrajo así. Porque lo atrajo a él, primero. Y él contagió a Adela (p. 72-73)

Se habla de una obsesión que es contagiosa, y de un rol activo de la casa —nuevamente, la idea del espacio, de la casa, como personaje— que atrae a los niños, que, como dice la narradora, le hizo algo a su hermano primero, y después a Adela. La obsesión comenzó con Pablo y él no tardó en contagiar a su amiga; esto es lo que finalmente hace que los tres entren a la casa.

En *La poética del espacio* (1965), Gaston Bachelard explora la relación entre el espacio, la poesía y la imaginación, y en este sentido estudia la forma en la que los espacios naturales y, sobre todo, los arquitectónicos —como la casa—, influyen en la percepción humana y en la creación de imágenes poéticas. Bachelard acuña el concepto de “topoanálisis” para explorar los aspectos psicológicos del ser humano en relación con el espacio, especialmente el doméstico. Acerca de la casa como espacio, el autor dice que “es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”, y que es “el primer mundo del ser humano” (p. 39).

Sobre el fondo de la contradicción psicológica de querer adentrarse a un lugar que da terror se recorta la figura de la casa. Porque se trata, en los cuentos de Poe y de Enríquez, de una vivienda, y no de un hospital, ni de un edificio abandonado, ni de una estación de servicio. Si, como dice Bachelard, la casa es un espacio que, primeramente, funciona como refugio para el ser humano, donde hay seguridad, identidad e intimidad, ¿puede, también, ser todo lo opuesto?, ¿puede operar de forma contraria?, ¿es ésta característica —ahora nueva— la que contribuye a generar la atmósfera del terror?

Se ve entonces, en estos dos relatos, la noción de la casa de Bachelard pero invertida, y allí parece residir la particularidad que comparten: un lugar que, dentro del sentido común, es el lugar seguro para los individuos que ahora, excepcionalmente, resulta ser una amenaza. En este punto también se encuentra la paradoja del terror de la que son víctimas los personajes de las historias: a pesar de ser lugares peligrosos, es la sensación de horror que surge con sólo mirar las casas lo que hace que no puedan adentrarse en ellas.

Bachelard menciona también aspectos como la verticalidad de la casa y la dualidad de los espacios en relación con ésta. La casa puede ser percibida de diferentes maneras y estas percepciones influyen en la experiencia humana del espacio: “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (p. 51). Su verticalidad está asegurada por la polaridad del altillo en oposición con el sótano. Hay oposición en cuanto al espacio dentro de la casa. El sótano es el lugar oscuro y se encuentra en oposición con el espacio iluminado del altillo. Los lugares tienen connotaciones distintas: no es lo mismo un sótano que un ático o un desván. La casa es imaginada como un ser vertical que se eleva y que se va diferenciando en su verticalidad.

En otro nivel de análisis podemos decir que en estos dos relatos tiene lugar una experiencia que puede ser interpretada en términos de lo que Sigmund Freud denominaba “lo ominoso”. Freud define lo ominoso como aquello que es, a su vez, familiar y entrañable, pero que, al haber sido reprimido, retorna desde esa represión, generando un sentimiento de angustia y horror. De esta forma, se refiere a lo familiar desde tiempos antiguos que, al emerger de la represión, adquiere un carácter perturbador y siniestro. Freud explora cómo lo familiar puede convertirse en algo aterrador y desconocido, desencadenando emociones intensas en el individuo, explora la naturaleza de aquello que a los seres humanos les resulta perturbador o siniestro. Según Freud, lo ominoso radica primero en la familiaridad y lo entrañable, y es desde ese lugar donde se vuelve algo angustioso y siniestro para el ser humano, porque surge desde lo reprimido. Además, lo ominoso puede surgir tanto en la experiencia vivencial como en la creación literaria, mostrando su efecto en diferentes contextos.

Freud explora la cualidad de lo ominoso en el contexto de la creación literaria. Destaca que el escritor tiene la capacidad de manipular y amplificar el efecto de lo ominoso más allá de lo que se experimenta en la realidad no literaria. El autor puede jugar con las expectativas del lector, dirigir sus emociones y desviar sus procesos de sentimiento hacia resultados específicos. A través de esta creación en la que el autor puede provocar y controlar el sentimiento de lo ominoso se crea un universo ficticio donde lo familiar (como por ejemplo una casa) se convierte en algo inquietante y desconocido.

Al definir a lo ominoso como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (p. 220), le surge al autor preguntarse, también: “¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué? condiciones ocurre?” (p. 220).

El interior de estas estas casas ficticias, por otro lado, son espacios que terminan resultando sobrenaturales. En el cuento de Poe, el dueño, que se encuentra enfermo, tiene supersticiones extrañas acerca de su propia casa, de la cual tampoco puede salir. Allí muere su hermana, que también estaba enferma, y el derrumbe final de la casa tiene que ver con la presencia fantasmagórica que deja luego de morir. Todo

dentro de esa casa es sombrío y lúgubre, desde las pinturas y los libros, hasta la música que sonaba y las personas que la habitaban. Por otro lado, en “La casa de Adela”, la ambientación nunca es del todo clara, sino que hasta el final del cuento hay confusiones respecto de cómo era realmente la casa por dentro: si había o no efectivamente artefactos abandonados y tétricos, si tenía o no habitaciones y, lo más misterioso, cómo pudo ser que alguien “se perdiera” ahí dentro.

En ambos cuentos está reflejada una dialéctica entre la intimidad y la comodidad de la casa, por un lado, y lo siniestro y terrorífico, por el otro. En el cuento de Poe, se trata de una casa que es propiedad de una familia, de un solo linaje, único y puro, de donde sus propios dueños no pueden salir, y mueren allí, con la casa. Con la irrupción de un visitante, que hace al lector espectador y visitante también de la casa, la atmósfera en ella hasta su derrumbe hace que sea aún más perturbadora y confusa. Por su parte, Mariana Enríquez escribe un cuento acerca de una casa deshabitada, que zumba porque tiene hambre, que “se come” a la pequeña Adela y, solo entonces, deja de hacer ruido. Una casa que por fuera no llama la atención pero que por dentro cambia según quién la mire.

Los aspectos psicológicos de los personajes que interactúan con las casas son otro elemento que se encuentra presente en ambos relatos. Hay una relación entre las casas y los estados de ánimo, los pensamientos, los sentimientos, los sueños, las conductas, las obsesiones, las relaciones interpersonales. Hay lugar, pues, para el topoanálisis. En palabras de Ackroyd, estos relatos suceden, al final, dentro de “casas mentales”. Esto termina por ser una de las tantas formas del terror, formas del género, que Mariana Enríquez adopta y explora en “La casa de Adela” y también en su hiper novela *Nuestra parte de noche*.

## **IV.2. El antecedente del antecedente**

En 2017, antes de la publicación de *Las cosas que perdimos en el fuego*, donde se encuentra “La casa de Adela”, Mariana Enríquez escribió un texto titulado “Una casa en el otro mundo” para “Díptico”, una muestra realizada por artista Jorge Macchi y el arquitecto Nicolás Fernández Sanz. Allí Enríquez introduce la noción de horror o terror arquitectónico, y lo describe como “un minigénero que asoma de vez en cuando en novelas y cuentos” (p. 119). Asimismo, establece un recorrido por ejemplos literarios más relevantes que se adecúan a este género. Tanto “La caída de la casa Usher” como “La casa de Adela” forman parte, entonces, no sólo de la tradición literaria de las casas, sino también, del terror arquitectónico.

En este mismo ensayo, Enríquez se refiere a las casas de la tradición literaria argentina: “¿Hay casas así en la literatura argentina? No recuerdo más que los ejemplos obvios. Y mucho más que «Casa tomada» de Cortázar me estremece «La escuela de noche» de su último libro, *Deshoras*” (p. 121). Una vez más, aparece la

figura de Enríquez como lectora crítica. “Casa tomada” (1946) narra la historia de una especie de matrimonio de hermanos que habitan una casa que, por generaciones, fue propiedad de la familia. Lo curioso de esta casa es que parece no dejar a los hermanos salir de ella, pero que, a su vez, es tomada poco a poco por una presencia que ambos detectan. Una vez que la casa es tomada en su totalidad, los dos protagonistas la abandonan. “La escuela de noche”, integra el libro *Deshoras* (1982). No tiene como protagonista una casa, sino una escuela, y dos alumnos de ella que deciden visitarla de noche como parte de lo que empieza como una inofensiva travesura. Pero resultan sorprendidos cuando ven la otra cara de la escuela y de quienes asisten con ellos, tanto alumnos y compañeros como profesores. Este par de amigos terminan siendo testigos y partícipes de hechos principalmente violentos, pero también grotescos y absurdos. Dice Enríquez en el ensayo mencionado anteriormente de este cuento que

...transcurre en un lugar conocido, el colegio Mariano Acosta. Cuando los chicos deciden ingresar de noche se encuentran con una mascarada-orgía fantasmal de la que participan preceptores y profesores y finalmente ellos mismos. Pero no es que los verdaderos «ellos» estén usando la escuela de noche. Es que el Mariano Acosta se ha convertido en una puerta hacia el futuro donde danzan fantasmas que parodian los años venideros llenos de crueldad. Es que también hay fantasmas del futuro. (p. 121)

Entonces, la casa de “Casa tomada”, es un ejemplo de lo que la escritora considera como parte del horror o terror arquitectónico, pero es un cuento como “La escuela de noche” el que le produce mayor estremecimiento al tener conocimiento de lo que pasó en años posteriores en el país, viéndolo como “una puerta hacia el futuro”. Esto se relaciona, además, con su propia escritura, en la que encontramos diversas referencias a horrores que forman parte de la historia del país, pero en tiempos pasados.

Más adelante en este mismo texto Enríquez habla de “casas fantasmas”, una noción que podemos aplicar a todas las casas mencionadas hasta ahora:

Pienso en una casa fantasma. No una casa habitada por fantasmas. En castellano a esas casas las llamamos «embruadas» pero es un término muy inexacto: supone que el lugar estuvo habitado por una bruja que lo hechizó. Y un fantasma es algo muy distinto, es un filamento del pasado que está obligado a repetirse, aunque no es idéntico a sí mismo: ya no es lo que fue. Lo que llega al presente suele ser la representación de su trauma: el fantasma se presenta y representa aquello que lo hirió, que lo lastimó. Algunos no son terroríficos porque no aparecen para representar su dolor: solo vuelven al lugar que los conoció o visitan a la familia que los quiso y la observan calladamente. Todos dan miedo aunque ninguno puede hacernos daño. En inglés hay un término más preciso para las casas habitadas por fantasmas: *haunted*, que significa «un lugar visitado por

fantasmas». También significa estar inquieto, nervioso, perseguido, quizá diríamos *fuera de lugar*. (p. 114)

De la mano con esto, cabe destacar la precisión con la que Enríquez escribe cuando se trata de palabras tales como *haunted*, cuya equivalencia en español sería *embruja* aunque, como explica en la cita mencionada, no sea del todo adecuada. En la novela *Nuestra parte de noche*, esta cuestión aparece también:

No podía encontrarla. Podía ver a esa pobre mujer embarazada del hotel, podía ver a cientos de asesinados todos los días y sin embargo no podía dar con ella. Se lo había pedido, cuando estaba viva, una vez, casi en chiste, imitando a un personaje de novela, no me dejes solo, *haunt me*, no había palabras en castellano para ese verbo, *haunt*, no era embrujar, no era aparecer, era *haunt*. (p. 33)

Al definir como inexacto el término embrujado como “[un] lugar [que] estuvo habitado por una bruja que lo hechizó”, Enríquez nos invita a pensar la categoría de las casas embrujadas como, ahora, casas fantasmas. Volviendo a la noción de manchas temáticas, en las casas fantasmas la figura fantasmagórica —distinta a la figura de la bruja— es la representación del trauma, del trauma que vuelve, que repite el pasado. Y, tal vez por eso, no solo las casas pueden ser casas fantasmas, o casas embrujadas.

Para Enríquez hay una condición, una capacidad tanto de los lugares como de las personas, de poder ser embrujadas. No solo las casas están, o pueden estar, embrujadas. Esta cualidad la explora en sus textos. De hecho, el último capítulo de *Nuestra parte de noche*, titulado “Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997”, comienza con el siguiente epígrafe de Emily Dickinson: “*One need not to be a Chamber —to be Haunted*” (p. 517). El poema continúa con los siguientes versos: “*One need not be a House— The Brain—has Corridors surpassing Material Place—*”. De nuevo está presente la idea de “las casas mentales” al decir que el cerebro tiene corredores que superan los lugares materiales.

En texto para “Díptico” que venimos comentando, Enríquez refiere una experiencia personal que podría ser considerada el germen de su interés por las casas como personajes que luego se verá plasmado en sus cuentos y novelas: “Un fantasma que no fue una persona sino un edificio. Yo sé que vi una, conozco una, mejor dicho” (p. 115). Más adelante continúa con la narración de su anécdota personal:

Está en la misma cuadra de mi casa familiar en Lanús. Es de chapa y madera y el jardín está recubierto de plantas que aparentan caos para despistar, pero tiene ese inconfundible desorden artificial de los jardines salvajes buscados. Una miniselva con su parra, su limonero, los rosales que alguien corta. Viví mi infancia a cien metros de esa casa. Volví a vivir a cien metros de ella en mi juventud, durante una de las crisis económicas cíclicas de la Argentina. La veo ahora al menos una vez por mes, cuando

visito a mi madre. Nunca, en estos cuarenta y tres años de pasar frente a la casa mañana, tarde y noche, vi a alguien entrar, salir, asomarse, alimentar a los gatos gordos que caminan por sobre las baldosas ocre, limpiar las hojas caídas en otoño, aceitar la puertita baja que da al patio. Nadie nada nunca<sup>3</sup> ¿Está ahí la casa o solo yo la veo? (p. 115-116)

En este fragmento puede leerse la paradoja del terror de la que se hizo mención anteriormente. Es decir el doble movimiento entre la curiosidad y la inquietud que genera pasar por enfrente del edificio. La casa ahuyenta a los vecinos al punto de no poder mencionarla, o no poder hablar de ella ni siquiera a modo de respuesta. Algo semejante a lo que les sucede a los vecinos del barrio en el que transcurre la historia de “La casa de Adela”: “Ella apuró el paso cuando pasamos frente a la casa abandonada que estaba a media cuadra del negocio. Nos dimos cuenta y le preguntamos por qué corría (...) *Me da miedo esa casa, no me hagan caso* (p. 69)”.

La anécdota de la casa del barrio de Lanús de Enríquez culmina de la siguiente forma:

En un barrio donde cada vecino sabe los detalles de la vida cotidiana de los demás, su historia, sus penas, cuándo los chicos terminan el secundario, quién tiene novio, quién está embarazada, quién murió, quién enfermó, a quién robaron, quién fue a la cárcel, nadie puede decirme nada de la casa. Cuando se la menciono es como si ingresaran en un trance. Mi madre nació en el barrio y no sabe nada de la historia de la casa. Tampoco mis padrinos, que viven justo en la esquina. Ni quién es el dueño, ni si alguien vive ahí. Ya estaba cuando llegaron. Todos tienen más de setenta años. Ya estaba ahí cuando ellos construyeron sus propias, precarias casas que fueron modificando y mejorando con los años. Pregunté sobre la casa incluso a las más célebres chismosas de la cuadra. Al principio no saben situarla bien. Después dice ah, sí. Después, un silencio. Después admiten no saber nada, con cierta sorpresa, como si recién se les ocurriera pensar en ella. Como si, por no ser del todo real, no mereciera atención (p. 116).

Todo lo que narra Enríquez se ve plasmado luego en la casa del cuento de Adela y de la casa de Villarreal de *Nuestra parte de noche*. Se trata de casas tan fantasmas que solo se vuelven reales cuando, ante la pregunta inocente de algún niño del barrio, un vecino adulto se ve en la obligación de brindar una respuesta vacía, ante el hecho

---

<sup>3</sup> La referencia, indirecta, a *Nadie nada nunca* de Juan José Saer no es una mención inocente. Dalmaroni, en *La palabra justa: Literatura crítica y memoria en la Argentina, 1960-2022* (2004) afirma que “Desde la publicación en 1980 de novelas como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer (...) la crítica literaria y cultural universitaria comenzó a interrogar los vínculos entre literatura argentina y experiencia histórica, en términos de un debate acerca de los modos de narrar el horror de la historia reciente (p.155).

de que son casas que, en su carácter de fantasmales, no son del todo reales, no merecen atención.

### IV. 3. La casa definitiva

La casa abandonada de *Nuestra parte de noche* es llamada por todos los vecinos “la casa de Villarreal”. Todos los elementos mencionados a lo largo de este capítulo intervienen en su composición literaria: la casa Usher de Poe, la escuela de Cortázar, “el traspaso” del cuento “La casa de Adela”, las nociones esbozadas en “Una casa en el otro mundo”. Se trata de un sitio ominoso que da lugar también a la paradoja del terror y que puede ser abordado según la categoría de topoanálisis de Bachelard.

Las primeras descripciones de la casa provienen de quienes la miran desde afuera, pero no entran:

Al lado del depósito, que tiene como entrada una cortina de hierro pintada de verde, está la casa abandonada, en el número 504 de Villarreal, entre Moreno y Ortiz de Rosas. Muchos vecinos pasan inconscientemente más rápido por delante de su portón oxidado; quieren dejarla atrás lo antes posible aunque no se den cuenta. Tratan, también, de no mirarla. (p. 212)

Los niños de la historia ya no son tres, sino cuatro: Gaspar, el protagonista de toda la novela, y sus amigos Pablo, Vicky y Adela. A los cuatro la casa les produce una inquietud indescriptible y les invade el cuerpo las ganas de adentrarse en esa casa. El final de este suceso de la novela es el mismo que en el cuento. Adela termina siendo misteriosamente “comida” por la casa y esta desaparición termina forjando aún más la amistad entre Gaspar, Pablo y Vicky, que entraron con ella a la casa.

Como en el cuento, también, la obsesión por adentrarse al lugar surge de Adela: “Gaspar no me quiere llevar, ¿vos creés que me va a llevar a la casa de Villarreal? Es lo que más quiero en la vida” (p. 257). Además, es ella la que tiene siempre supersticiones extrañas sobre la misma: “¿Nunca viste, cuando pasás por enfrente, a la vieja con la boca abierta en la ventana?” (p. 256). A Adela no parece darle tanto miedo como al resto, sino, más bien, curiosidad.

La insistencia de Adela hacia sus amigos para animarse y aventurarse a la casa es un hecho corriente a lo largo de todo el capítulo de la novela. No obstante, hay un momento que resulta clave para despertar, aún más, la necesidad de la niña de ver qué hay dentro de ese lugar. En sus vacaciones por la Patagonia, su mamá le había hablado de su papá, que hasta ese momento había sido una figura ausente en su vida: “Fue diferente este pedo que se agarró —les contó Adela—. Se puso a llorar por mi papá. Yo aproveché y le saqué información, porque ella no me habla nunca de él. Me dijo que lo habían matado, que era un desaparecido” (p. 311). La cuestión se intensifica al agregar lo siguiente al relato que Adela les cuenta a sus amigos:

Fue en Esquel, cuando estábamos en la cabaña. No te conté porque no me animé, no sé. Aparte me dijo algo reimportante: que ella sueña con papá, seguido, y siempre sueña que está en la casa de la calle Villarreal. Le pregunté si se había escondido ahí y me dijo que sí, pero no sé si es cierto, porque ya estaba medio ida. Cuando está borracha hay una parte que se pone medio delirante y dice cualquier cosa, dice que sí para zafar, por ejemplo. A lo mejor sí se escondió ahí, ¿no? (p. 311)

A partir de esto, la obsesión de Adela cambia. Ya no es solamente el misterio, la aventura y la curiosidad de una niña de nueve años por adentrarse un rato en la famosa casa abandonada del barrio. Ahora, Adela quiere encontrar a su papá. Ante la insistencia, Gaspar le promete a su amiga “en la primavera entramos” (p. 312). Finalizada esta conversación, se describe la siguiente sensación de Gaspar respecto de la casa: “Gaspar miró la casa. Las dos ventanas tapiadas, el pasto amarillo, las paredes grises. No podía explicar por qué, pero sentía que la casa lo desafiaba. A ver si podés entrar, le decía. ¿Estaba loco?” (p. 312). De cierta forma, no sólo Adela necesitaba entrar, Gaspar también. Aquí también está presente la paradoja del terror y la presencia de aquella emoción que suscita en Gaspar las ganas de querer entrar, a pesar de sentir miedo, a pesar de saber que es peligroso.

Los niños deciden entrar un sábado y que cada uno de ellos se encargaría de llevar algo para poder entrar: una palanca, linternas, llaves. Excepto Vicky, que de pronto no estaba de acuerdo con el plan, pero no pensaba dejar solos a sus amigos: “Se lo había dicho muy claro: tengo miedo, hay algo adentro de la casa y no sé si tiene que ver o no con el padre de Adela, pero no me importa” (p. 336). Para Vicky, la casa zumbaba, la había oído zumbiar desde siempre.

Abrir la puerta de la casa no fue un problema gracias a los dones de Gaspar que, como su padre, podía abrir puertas que los demás no. La casa de Villarreal, una casa por fuera, otra por dentro: “Pablo, un poco más lejos, daba vueltas sobre sí mismo mirando alrededor. —Es demasiado grande —dijo sin mirarlos—. La casa. Es más grande de adentro que de afuera” (p. 339).

Lo primero en impresionarlos fue que dentro de la casa hubiera luz; luz eléctrica, pero no lámparas, sino que del techo colgaban cables viejos. Luego, todos comenzaron a escuchar los zumbidos de los que hablaba Vicky. La única que parecía no tener miedo era Adela:

Adela se adelantaba, entusiasmada, sin miedo, entraba en la casa iluminada por su sol privado, la casa que era otra por adentro. Pablo le pedía esperá, esperá; pero ella no hacía caso. La vibración la atraía. La luz, que no era eléctrica, al menos no venía de ninguna lámpara en el techo, la hacía parecer dorada. (p. 339)

En el recorrido que hacen, van encontrando restos humanos. Ubicados en distintos estantes, había uñas, dientes y párpados. Adela insiste en juntarlos porque tal vez alguno haya pertenecido a su papá.

Desde que entran a la casa, la atmósfera ominosa atrapa a Gaspar, a Pablo y a Vicky: lo familiar que representa para ellos la figura de la casa, se ha convertido en un lugar aterrador y desconocido, desencadenando emociones intensas —angustiosas y terroríficas—. Lo que comienza siendo una aventura valiente de niños, se va tornando, poco a poco, en una pesadilla. Sin embargo, Adela parece presentar síntomas contrarios. Yendo más allá de la paradoja del terror, ella ni siquiera parece sentir miedo.

los tres la siguieron por un pasillo ancho que tenía varias puertas a cada lado, un pasillo imposible de largo, imposible que existiese en esa casita, metros y metros, con el piso de madera algo sucio, pero no abandonado, y las paredes con un empapelado de flores de lis. Los tres vieron cómo Adela abría una puerta que debía llevar a una habitación. Parecía un pasillo de hotel, se dijo Gaspar. Antes de entrar, ella se dio vuelta y los saludó con su única mano. Ninguno la paró, porque pensaban seguirla. No podían imaginar que después del saludo ella iba a cerrar la puerta. O que alguien iba a cerrar la puerta. (p. 342)

Luego de eso, los chicos no pueden sacar a Adela de la casa, puesto que ni siquiera pueden encontrarla en ella. Porque la desaparición de Adela fue voluntaria. Porque Adela, le pertenecía a esa casa. “Gaspar supo entonces, cuando vio desaparecer su pelo amarillo en la oscuridad, que esa puerta sí que no iba a poder abrirla. Que estaba fuera de su alcance” (p. 342).

Lo siguiente que sucede es que la casa echa a Gaspar, a Pablo y a Vicky. Primero, se corta la luz, luego Vicky empieza a escuchar voces, Pablo siente que alguien le toca la espalda casi constantemente. El clima dentro se torna sobrenatural. Gaspar comienza a ver cosas que no estaban allí: musgo y enredaderas en las paredes, huesos que parecían, esta vez, de animales, velas consumidas en el piso, y ahorcados que cuelgan del techo. Empieza a haber una combinación de los elementos naturales y “las casas mentales” para resultar en lo que, en términos de Ackroyd, es “un lugar que no pertenece a esta tierra, en un marco lleno de sangre, oscuridad y misterio” (p. 143)

Sin saberlo, se encontraban en otro lugar diferente a la casa de Villarreal y sólo Gaspar, gracias a que tiene los dones de médium por herencia, podía reconocerlo:

Gaspar no quería detenerse a ver pero lo hizo: del otro lado del vidrio sucio se veía la luna sobre los árboles, muchos árboles, un bosque quieto, como si la casa estuviese en una colina, en un lugar más alto que permitiese ver ese paisaje, ese panorama. El bosque no le pareció lindo. También podía

ser una pintura muy detallada, pensó. Una pintura de una ventana que daba a un bosque. Era eso. Igual la pintura tenía algo desagradable, parecía una trampa. Toda la casa era una trampa. (p. 345)

Toda la casa era una trampa en la cual los niños cayeron y como resultado entregaron a Adela a la Oscuridad. A diferencia del cuento “La casa de Adela”, la casa de Villarreal se inserta en *Nuestra parte de noche* como un elemento sobrenatural más dentro de la novela. No es la historia sobre la casa embrujada o sobre la desaparición de una niña —como sí lo es en el cuento que forma parte de *Las cosas que perdimos en el fuego*— sino que representa la fuerza de la Oscuridad y cómo ésta recupera lo que le pertenece. Adela, en *Nuestra parte de noche*, era una deuda que su madre tenía con la Oscuridad.

En la trama de este capítulo empiezan a entrecruzarse el horror político de la dictadura militar con el terror sobrenatural de género literario. A través de la figura de Eduardo, el padre de Adela, se vuelve a la figura de los desaparecidos. No solo Adela, sino también Betty, su madre, piensan que pueden encontrarlo en la casa de Villarreal. Incluso, Adela piensa que los restos humanos que encuentran allí, podrían haber sido de su cuerpo vivo.

Volviendo a la entrevista de Enríquez mencionada más arriba: “en el lenguaje hay algunos regalos [que dejó la dictadura militar]: aparecidos-desaparecidos. Al hacer desaparecer cuerpos la dictadura creó fantasmas”. El papá de Adela, que no se sabe si está muerto o vivo, porque está desaparecido, porque nadie, ni su esposa, sabe dónde está, encarna la figura del fantasma. Y es buscado en un lugar donde los fantasmas pueden habitar, la casa embrujada del barrio, esa casa de la que todos evitan hablar.

Cruzando lo fantasmagórico con el horror político, Enríquez escribe a un personaje diferente a la protagonista del cuento previo: una Adela que se obsesiona tanto con esa casa que se entrega a ella. Y como su papá, Adela se termina convirtiendo, no solamente en una leyenda urbana barrial, sino también en una desaparecida. Siguiendo con la idea de la autora: “había cierto horror sangriento, no era un horror hacia afuera, se hacía todo adentro. El verdadero horror era el secuestro y la tortura, y eso era dentro de la casa, en el espacio seguro” (Enríquez, 2020). Y, una vez más, la noción de la casa de Bachelard está invertida: ya no es ese espacio que funciona como refugio para el ser humano, donde hay seguridad, identidad e intimidad. La verticalidad de la casa, además, que opone el sótano con el desván representando la oposición de la oscuridad con la luz, se ve confundida dentro de esta casa, en la cual no existe tal disposición, todo está confundido, hay un bosque con ahorcados dentro de la misma.

El traspaso de la casa que inicia como un recuerdo anecdótico de Mariana Enríquez y su infancia y adolescencia se enriquece cada vez más al pasar primero a un cuento, donde se consolida como parte de su obra literaria, y luego a una novela, donde forma

parte de un universo mayor y su incorporación debe ser cuidadosa y entrar en relación con los demás elementos de la trama. Cada pasaje de la casa de un texto a otro explora más la figura de la casa como personaje y como parte de lo que Enríquez llama “el terror arquitectónico”, que puede resumirse en la siguiente cita del capítulo analizado de *Nuestra parte de noche*:

“—Nunca tendríamos que haber entrado —dijo Pablo, y en ese momento Adela salió corriendo hacia la otra habitación” (p. 340)

Hasta esta instancia del trabajo respecto del capítulo tres “Un viaje en carretera” y el capítulo cuatro “*La cosa mala de las casas solas*”, podemos sacar determinadas conclusiones parciales en términos de topoanálisis.

Por un lado, en el primer caso, tenemos un espacio abierto, una carretera argentina y, en el segundo, un espacio cerrado, una(s) casa(s) de barrio. Ambos espacios cruzados por el mismo elemento que es lo que Enríquez subraya en entrevistas previas: la cuestión de los desaparecidos y los aparecidos, observamos desaparición física en un caso y aparición espectral en el otro.

En el espacio cerrado que, de acuerdo a Bachelard es un espacio que al ser humano le genera sensaciones de protección, de seguridad y de intimidad, es donde sucede la terrorífica desaparición. En el espacio abierto, en cambio, se propicia una experiencia humana diferente a la de los espacios cerrados: hay más libertad, hay más naturaleza y más contacto con el exterior y con las apariciones ya no físicas, sino de otro tipo. Además, este espacio abierto permite a los personajes relacionarse de forma más íntima entre ellos: no se encuentran encerrados, pero sí se encuentran los dos solos, sin más que la compañía del otro y de dichas apariciones espectrales.

## V. Liminalidades

*te dejé algo mío, ojalá no sea maldito,  
no sé si puedo dejarte algo que no esté sucio,  
que no sea oscuro,  
nuestra parte de noche.  
Mariana Enríquez*

Juan y Gaspar son padre e hijo, comparten sangre y familia, están unidos de por vida. No obstante, algo que también los une de por vida, y que parece estar muy ligado a la sangre y ser más fuerte incluso que ella es la herencia maldita. Juan, por los dones sobrenaturales con los que nació, es el médium de la Orden y lo fue toda su vida. Pese a sus intenciones, Gaspar está condenado a tener también el mismo destino y a vivir el mismo tipo de vida que él: una vida dedicada a servir a la Orden.

La relación que poseen con la Oscuridad es única dentro de los miembros de la secta. Como lo dice la palabra “médium”, son los intermediarios, los canales de comunicación entre la Oscuridad y sus fieles, entre el mundo físico y el mundo espiritual, entre una realidad conocida y una realidad que no lo es tanto, que es más bien oscura y secreta. De la Oscuridad, ya sea como ente divino o como lugar físico, no se sabe demasiado más que por sus médiums, su carácter es ambiguo y misterioso. Tanto la Oscuridad como sus médiums representan una dimensión liminal en la *Nuestra parte de noche*.

Tomamos la noción de liminalidad del estudio de Victor Turner (1969) acerca de los procesos del rito. Turner hace referencia a lo que en dentro del campo de la antropología se conoce como “fase liminal de los ritos de pasaje” (p. 101), y define los atributos de la liminalidad de la siguiente forma:

Los atributos de la liminalidad o de las *personae* liminales («gentes del umbral») son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial (...) Así, la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte: con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares. (p. 102)

Se entiende por liminalidad a un estado de transición en el cual se está en el límite o entre otros dos estados, condiciones o lugares. Por lo tanto, este estado implica no estar ni en un lugar ni en el otro, sino estar en el límite situado entre ambos. En este

período de limbo, ambiguo, una persona o grupo se encuentra en un proceso de cambio o transformación. Por eso es característico de los rituales de paso: compuestos por tres fases, su fase liminal o de umbral es un estado en el cual no se tienen los atributos del estado anterior pero tampoco los del estado próximo o final.

Explica Turner (p. 101) que dichos ritos de paso modifican el estatus de uno o más miembros de una comunidad y están compuestos por tres fases: la primera de ellas es la fase de separación del individuo o grupo de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales o de ambos; en la tercera fase, de reagregación o de recuperación, se completa el paso, luego de éste, “el sujeto ritual, ya sea individual o colectivo se halla de nuevo en un estado relativamente estable” (p. 102). En el medio de estas dos fases, se encuentra el período liminal intermedio en el cual “las características del sujeto ritual (el pasajero) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero” (p. 101).

De la liminalidad se desprenden, por ejemplo, los entes liminales, de los que se habla en el fragmento citado más arriba. Turner plantea los estados liminales como momentos ambiguos y de transición que tienen lugar en las transformaciones humanas, ya sean individuales o colectivas. La liminalidad como espacio es de carácter simbólico y social, pues es allí donde se reconfigura lo ya establecido: las normas y las estructuras de una sociedad o de un individuo dentro de ésta. De modo que pueden surgir espacios con atributos liminales. Lugares físicos, sociales o mentales que representan la liminalidad: espacios límites, ambiguos, de transición. Espacios donde hay ruptura o desviación de la norma, la ley o las costumbres. Pueden ser, entonces, lugares de paso, como pasillos, salas de espera, puentes, caminos o también lugares umbrales, como puertas, márgenes de ciudades o cruces entre un camino y otro.

En *Nuestra parte de noche* encontramos diversos espacios físicos y personajes liminales en los que se manifiesta el pasaje entre el mundo real y el mundo sobrenatural. Son aquellos sitios como bosques y casas, o los denominados Lugares de Poder en la historia, y son personajes con dones especiales que entrelazan la realidad con la fantasía. De esta forma hay pasajes y transformaciones tanto físicas como mentales o espirituales.

A propósito de lo señalado, es interesante notar que, en marco de la conocida teoría del cronotopo elaborada por Bajtín (1989), se introduzca la idea de umbral:

La misma palabra «umbral» ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de ruptura de la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, el miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita (...) De hecho, el tiempo es en este

cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico. (p. 399)

La idea del cronotopo de umbral que presenta Bajtín, es, en términos de Turner, liminal. Es ese espacio-tiempo que se ubica en la frontera entre dos dominios, que marca o implica transformación. En la literatura, el umbral puede manifestarse como un lugar y tiempo físico, pero también como un estado mental. Este cronotopo conjuga el tiempo con el espacio de manera particular: en el momento en el que el personaje se encuentra atravesando el umbral, el tiempo parece ser atemporal, no sigue su curso lineal, sino que se encuentra, detenido, suspendido, alterado.

En el topoiánalisis de Bachelard se interpreta la noción del umbral a partir del elemento de la puerta y lo que ésta implica en la división de los espacios, del adentro y del afuera: “¿Por qué no sentir que se encarna en la puerta un pequeño dios del umbral?” (p. 193). Bachelard destaca la importancia del umbral como una zona sagrada y significativa en la experiencia humana. Como zona de transición entre el adentro y el afuera, entre lo conocido y lo desconocido:

¡Y todas las puertas de la simple curiosidad que han tentado al ser para nada, para el vacío, para lo desconocido que no está siquiera imaginado! ¿Quién no conserva en su memoria un gabinete de Barba Azul que no hubiera debido abrir ni entreabrir? O —lo que es igual para una filosofía que profesa la primacía de la imaginación— una puerta que no debería haberse imaginado abierta, susceptible de entreabrirse? (p. 194)

Del umbral pueden partir significados. Es el punto de partida y, a su vez, el lugar de transición y transformación. No sólo separa espacios, sino que, simbólicamente, produce transformación. Tal es así que Bachelard se pregunta: “¿es acaso el mismo ser, el que abre una puerta y el que la cierra?” (p. 194).

Tanto la noción de liminalidad de Turner como la de umbral de Bajtín —en relación con el topoiánalisis que propone Bachelard— pueden ser interpretadas en distintas dimensiones y vistas en relación constante. La característica de ambigüedad que es propia de estos estados se advierte en múltiples formas y sentidos. Dentro de la obra de Mariana Enríquez se encuentran presentes elementos que son liminales; personajes y espacios liminales, antes del umbral, umbrales físicos. En el plano de las tramas narrativas, los escenarios y personajes son representaciones literarias del umbral. Los lugares donde ocurren los hechos sobrenaturales son sitios que, finalmente, no son lo que aparentan en un principio: casas que por dentro no son de este mundo, bosques que de noche son la atmósfera oscura para la realización de oscuros rituales, hoteles abandonados que cargan historias, barrios marginales de la ciudad de Buenos Aires. Y sus personajes, por otro lado, son los que experimentan estas metamorfosis físicas y/o espirituales, como es el caso del médium en *Nuestra*

*parte de noche*, que, además, es quien permite el pasaje entre una realidad y la otra, como si llevara consigo el umbral.

También Enríquez, en cuentos previos, como el titulado “Chicos que vuelven” (2010) —considerada también una novela corta por su extensión— escribe una historia sobre el retorno de los muertos vivientes a este mundo. En primer lugar, los hechos suceden en un barrio marginal del conurbano bonaerense: escenario de pobreza, de drogas, de sexo, de violencia, escenario donde ocurre el terror. Mechi es la primera protagonista y su trabajo consiste en trabajar con archivos; archivos en específico, Mechi mantenía y actualizaba el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en la Ciudad de Buenos Aires, en el Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes. Hasta el momento, el cuento es sobre desaparecidos, sobre adolescentes desaparecidos: “...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 en la madrugada...” (p. 156-157). Hasta que la historia se vuelve sobre aparecidos —o sobre desaparecidos—. Inexplicablemente, los chicos, en su mayoría chicas, en su mayoría adolescentes, comienzan a aparecer:

Los chicos que faltaban de sus casas empezaron a aparecer, pero no en cualquier parte: aparecían en cuatro parques grandes de la ciudad, el Chacabuco, el Avellaneda, el Sarmiento y el Rivadavia. Se quedaban ahí, dormían uno al lado del otro por la noche, y no parecían tener intenciones de irse a ninguna parte (p. 181).

Los familiares, en un principio, buscaban a los chicos con entusiasmo ante las inesperadas apariciones. Casi finales felices. Pero, la inquietud comienza a crecer cuando los mismos padres alegan que esos chicos que aparecieron no son sus hijos:

Ni ellos ni nadie, en ese momento, se atrevieron a decir que Victoria, físicamente, no había cambiado nada en esos cinco años de ausencia y que tenía la misma ropa del día de la desaparición, incluso la misma hebilla en el pelo para su cola de caballo de enrutado pelo castaño. (p. 184)

Los demás casos eran similares o aún más inexplicables: adolescentes que habían desaparecido, por ejemplo, embarazadas, aparecían embarazadas no importa cuánto tiempo hubiera pasado. El caso determinante fue el de “Guachín”, cuyo archivo estaba cerrado porque él había muerto; pero, con el resto de los aparecidos, estaba ahí, vivo e intacto, con la misma cara y edad de antes de morir.

“Chicos que vuelven” es un cuento sobre desaparecidos y aparecidos y el espacio que hay entre estas dos condiciones: el estado de liminalidad entre estar vivo y estar muerto, entre estar desaparecido y estar aparecido, entre estar o no estar. Esos chicos aparecidos que deambulan por aquellas plazas de Buenos Aires no terminan de aparecer realmente. Y aquellos desaparecidos no pueden ser casos cerrados y

archivados porque no se los puede dar por muertos o ser enterrados para descansar en paz. A partir de la condición de liminalidad, Enríquez hace en este cuento de terror sobrenatural que los vivos y los muertos coexistan; reflexiona también en el aspecto liminal de estar desaparecido: “Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (Turner, 1969: 102).

## V.1. Oscuridad

La Oscuridad es descrita en la novela como la divinidad a la que le rinden culto los miembros de la Orden. A primera vista, parece simbolizar el mal en su forma más primitiva y tenebrosa. Enríquez decide iniciar el cuarto capítulo del libro —en el que se cuenta la historia de la Orden desde la perspectiva de Rosario— con el siguiente epígrafe de la escritora Zora Neale Hurston: «*Gods always behave like the people who make them*» [Los dioses siempre se comportan como las personas que los crean]. En palabras de Juan: “Si, como dice Rosario, los dioses se parecen a sus creyentes, entonces este dios cruel es el que quiere y permite que te mutilen” (p. 427). La Oscuridad es, en este sentido, el reflejo de sus fieles.

La Oscuridad es el elemento sobrenatural en la novela cuya presencia está acechando constantemente a los protagonistas y es lo que genera la atmósfera de terror casi constante. Representa una amenaza, un miedo constante del que los protagonistas no pueden escapar. Además, es un dios despiadado que se alimenta de sacrificios humanos, que mutila, que devora, que tortura, que desaparece y mata.

Sin embargo, no es una figura cuya definición se presente con claridad en la novela. Su “identidad”, dependiendo el momento, parece oscilar entre una entidad maligna y un lugar terrorífico. Incluso para los personajes que están en contacto con ella parece ser un misterio. El personaje de Tali, cuyas creencias religiosas se sitúan en los santos populares, específicamente San La Muerte, indaga acerca de esta fuerza desconocida:

Le había preguntado al Santo alguna vez quién era la Oscuridad, se lo había preguntado de noche, hacía años, entre vino y velas, y el Santo había contestado en las cartas: una y otra vez salía en el centro de la tirada, como respuesta, la Luna. Era la carta que Juan le había dibujado y la que Tali menos entendía y que siempre interpretaba como un cambio importante, un cambio voluntario. Pero también era la decepción, el desconcierto, la ensoñación. Incluso la locura. (p. 138)

La respuesta que obtiene Tali ante su pregunta no es menos confusa que la pregunta misma. Su relación con la Oscuridad y la Orden no es menos ambigua: si bien es hija de un Bradford, media hermana de Rosario y amante de Juan, y asiste a los

ceremoniales, vive en Corrientes donde se dedica a continuar el legado de su madre y su devoción por San La Muerte. Por lo cual, su participación en la Orden es desde afuera, como observadora. Y este personaje, como los lectores, se pregunta por esta fuerza misteriosa.

La figura de la Oscuridad es una figura liminal. La característica de fluctuar entre dos estadios —el ente y el lugar— es propia de la liminalidad. Pero, además, aún cuando es pensada o tratada como un lugar, es un espacio liminal, y lo mismo sucede cuando es vista como una entidad divina, pues como condición, la Oscuridad supone en quienes interactúan con ella cierta transformación, cierto pasaje o desplazamiento o, como lo interpretó Tali al leer sus cartas de tarot, “como un cambio importante, un cambio voluntario”.

Entonces, en la trama de la novela, puede leerse a la Oscuridad como un personaje más, con su autonomía, que interactúa con los demás personajes: un dios oscuro, conecedor de la inmortalidad, amenazador, devorador. Y también como un espacio en el cual hay un poder sobrenatural y del cual provienen seres oscuros. En relación con la Orden, representa un espacio de corrupción y de destrucción de quienes son sus miembros. Una representación física de la Oscuridad es el denominado Otro Lugar, al que se tiene acceso mediante el médium y su capacidad de abrir los portales que comunican los dos mundos. El Otro Lugar es un limbo en el cual uno puede quedar atrapado.

La Oscuridad en *Nuestra parte de noche* es un tema como tal. Un tema que se encuentra presente en toda la novela. Así como durante toda la historia se sigue la vida de Gaspar y como también la Orden, como institución, y sus miembros están siempre presentes, en mayor o menor grado, la Oscuridad —por fuera de su carácter como personaje o como lugar— aparece como figura retórica que no representa siempre lo mismo, sino que, dependiendo del tiempo y lugar, y en relación con las demás temáticas que trata la novela, representa algo diferente cada vez.

En la narrativa de Enríquez el terror sobrenatural se produce a partir de lo que primero es horror político u horror social, o ambos a la vez. Lo que la autora hace en sus cuentos y novelas, es metaforizar o deformar aquellos fenómenos políticos y sociales. Se lee y se reescribe la realidad en esos términos. Los fantasmas son los traumas no resueltos. A lo largo de *Nuestra parte de noche* se tratan numerosos temas que van relacionándose entre sí y hay, por consiguiente, más de un fantasma.

¿Qué representa la Oscuridad como fantasma en *Nuestra parte de noche*? La Oscuridad no es solamente lo fantasmagórico en la novela, sino que es muchos fantasmas a la vez. Es la presencia de lo fantasmal en toda la historia. *Nuestra parte de noche* no es una novela “feliz”, y no precisamente por tratarse de un ente sobrenatural que provoca horror en quienes están o entran en contacto con ella, sino por los demás miedos que, constantemente, están presentes en la historia de Gaspar, así como en la historia de una comunidad, una ciudad, o en la de un país entero.

La Oscuridad, como ente liminal todopoderoso que se alimenta de sacrificios humanos, o como lugar liminal en el que no se desea quedar atrapado, suscita miedo en los personajes y en los lectores, provoca miedo ante el contacto con lo desconocido, con lo que no se corresponde al orden natural conocido, con lo que no se puede explicar mediante la lógica. Pero también, paralelamente, la Oscuridad está presente en la novela en sucesos no sobrenaturales.

La Oscuridad es parte de la conformación de ese horror político o social que está presente en la novela. La Oscuridad es también ese horror, y se encuentra en toda la novela más allá de su manifestación sobrenatural. Porque termina siendo más que una divinidad aterradora a la cual sus seguidores le tienen miedo, y termina siendo más que los rituales sangrientos y los sacrificios realizados por la noche en un bosque.

La Oscuridad es la representación de los demás miedos que están presentes en el ser humano, en la sociedad. Como representación de “todo lo malo” en todo momento, se ve a la Oscuridad en las distintas temáticas abordadas, como la infancia de Gaspar marcada por el abuso intrafamiliar, los trastornos mentales que sufre luego, los abusos de poder, la problemática médica y social a nivel nacional del auge del sida, la dictadura militar argentina, la crisis económica que trae consigo al retornar la democracia al país, los traumas generacionales que se van pasando.

## V.2. Médiums

El siguiente fragmento de *Nuestra parte de noche* resume, desde la perspectiva de Juan, las implicancias de ser un médium dentro de la Orden:

Si Gaspar era un médium, su vida sería corta y brutal. Los médiums duraban poco. El contacto con los dioses antiguos los destrozaba física y mentalmente. Algunos morían en el primer contacto o muy temprano. La mayoría enloquecía de forma irremediable en poco tiempo. No había magia o ritual o ciencia que pudiese aliviarlos. Algo de magia y algo de ciencia ayudaban a conservarlos más tiempo con vida del que sus cuerpos y sus mentes resistirían, pero no mucho. Los médiums que resistían, como él, eran excepcionales. (p. 101)

Deterioro físico del cuerpo y deterioro mental. El médium, en la mayoría de los casos, padecía el deterioro físico y mental. Era ese tipo de contacto con los dioses lo que los hace destrozarse mentalmente. Elementos fundamentales para la Orden, los médiums son los intermediarios entre distintos planos. Sus habilidades paranormales les permiten percibir y comunicarse con entidades que están por fuera de la realidad física ordinaria. El médium es el portador del umbral, lo lleva consigo. Como dice Turner, “Los atributos de las *personae* liminales («gentes del umbral») son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema

de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural” (p. 102).

¿Qué representa, además, el médium? El umbral es una zona liminal donde se pone el juego todo: la transición entre lo seguro y lo peligroso, lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo extraño, lo terrenal y lo espiritual, lo claro y lo sombrío. Todo esto conlleva una zona de transformación para el médium en términos psicológicos, pues la experiencia liminal los hace enfrentarse internamente y estar en constante cambio, “La mayoría enloquecía de forma irremediable en poco tiempo” (p. 101). Nuevamente, la pregunta que se hace Bachelard en su toponálisis: “¿es acaso el mismo ser, el que abre una puerta y el que la cierra?” (p. 194).

Además de transformación interna, el médium sufre una transformación física: “Esa era su marca de médium, la metamorfosis física que lo señalaba y condenaba. El dios de las uñas de oro” (p. 130). En el médium, las transformaciones son totales y, como implica el cronotopo del umbral, el espacio y el tiempo en el que se dan estas transformaciones tanto físicas como mentales o espirituales, son también ambiguos. Dentro del umbral, el espacio y el tiempo interactúan de forma excepcional también.

### **V.3. Ceremonial**

El Ceremonial es el ritual más importante que practican los seguidores de la Orden. En él los fieles tienen contacto directo con la Oscuridad, en esta ceremonia la Oscuridad les habla a través del médium. Además, se ofrecen sacrificios humanos de todo tipo. En este ritual participan todos los seguidores del culto: el médium —el más importante e imprescindible de ellos—, los distintos miembros de la Orden —miembros viejos de alto rango como Florence Mathers y Mercedes Bradford, y miembros más jóvenes pertenecientes también a aquellas familias poderosas, como Stephen Mathers—, los escribas para registrar por escrito todo lo que vaya a suceder y los llamados Iniciados.

El Ceremonial que se analizará a continuación se realiza en Puerto Reyes, Misiones. Allí, se encuentra la mansión y los terrenos de la familia Bradford, la familia materna de Gaspar.

Retomando lo dicho previamente por Turner y los ritos de paso, se reconocen en el Ceremonial las tres fases que los componen, y que modifican el estatus de uno o más miembros de una comunidad. En este caso, toda una comunidad participa del Ceremonial, pero es Juan, el médium, quien atraviesa el rito de paso como tal.

La primera fase es la de separación del individuo o grupo de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales o de ambos. Por fuera de la mansión, en la selva que la rodea, mientras Juan se dirige a lo que se llama el

Lugar de Poder, donde sucede el hecho sobrenatural que supone el Ceremonial, su forma física va cambiando:

Cuando salió del perímetro de Puerto Reyes y entró en el camino ganado a la selva, se miró las manos: ya no eran suyas. Ya eran negras, como si las hubiese hundido en un pozo de brea. Totalmente negras hasta por encima de las muñecas. Y la forma también cambiaba. De a poco y sin dolor, los dedos se agrandaban: al principio parecían afectados por un súbito reumatismo y en un parpadeo las uñas se hacían largas y fuertes, corvas, dagas doradas. Esa era su marca de médium, la metamorfosis física que lo señalaba y condenaba. El dios de las uñas de oro. (p. 130)

Una vez que Juan llega al Lugar de Poder, ya no recuerda nada. Quien oficia el Ceremonial es su cuerpo después de una metamorfosis pero ya no es un hombre: “eso que caminaba con pasos tan claros que se sentía el roce de cada brizna de pasto sobre sus pies desnudos ya no era exactamente un hombre” (p. 132).

La segunda fase es la del período liminal intermedio en el cual “las características del sujeto ritual (el pasajero) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero” (p. 101). En este Ceremonial, la creación del espacio liminal sobrenatural se da a partir del momento en el que la Oscuridad se manifiesta a través del cuerpo de Juan:

La Oscuridad crecía primero alrededor de Juan, como si fuera vapor desprendiéndose de su cuerpo, y de repente (...) se alejaba en todas direcciones y se hacía enorme y líquida, lustrosa más bien. Era difícil mirarla: más oscura que la noche, compacta, tapaba los árboles, las luces de las velas y, mientras crecía, elevaba a Juan, que flotaba, suspendido en la negrura de alas. (p. 132)

Lo siguiente que sucede, entre ruidos de jadeo animal, son los sacrificios. Sacrificios humanos por parte de la Orden son ofrecidos a la Oscuridad que los hace desaparecer de un instante al otro. La Oscuridad está abierta y se lleva todo lo que se le acerca, todo lo que le es ofrecido.

Finalizado el momento de las ofrendas, comienza la retirada: “La Oscuridad no se desvanecía: retrocedía como nubes de tormenta, pero se mantenía alrededor del médium y lo devolvía al suelo gentilmente” (p. 134). Mientras que el médium va recobrando su forma humana, camina entre la multitud cauterizando heridas causadas por la Oscuridad, a la vez que va marcando a algunos —en general muy pocos— de los Iniciados, que luego de ésto se sienten como elegidos y favoritos.

Durante el momento del Ceremonial, la selva de Puerto Reyes deja de ser selva para convertirse en un espacio liminal en el cual hay, principalmente, transformación y

mutación. Quienes participan no vuelven a ser los mismos que eran antes de la ceremonia: los que son llevados como sacrificio terminan siendo devorados por la Oscuridad, y algunos de los Iniciados salen de ahí habiendo sido marcados, siendo elegidos.

No obstante, quien se encuentra en mayor estado de trance es quien oficia la ceremonia, el médium. No solo su cuerpo sufre una metamorfosis física a partir de la cual ya no es un ser humano para pasar a ser una bestia, sino que, durante este momento él se encuentra inconsciente y no es él mismo quien está dentro suyo, sino la Oscuridad. Es un estado, un momento, de posesión. Lo último que ve es lo que sucede al inicio del Ceremonial, los miembros viejos de la Orden, los más jóvenes, los escribas, los Iniciados y los destinados al sacrificio, “y después no vio nada más” (p.131).

En la tercera fase, de reagreción o de recuperación, se completa el paso, luego de éste, “el sujeto ritual, ya sea individual o colectivo se halla de nuevo en un estado relativamente estable” (p. 102). Esta ceremonia, implica un impacto en el cuerpo y en la salud física de Juan, que requiere cada vez mayor tiempo entre un Ceremonial y otro para poder convocar sin morir en el intento, porque no puede oponerse. “Quiere dejar de convocar pero dice que no puede parar, había dicho Tali. ¿Cómo no va a poder parar?” (p. 131). A pesar de estar en contra, el médium no puede poner resistencia: “No sé, ni sabré nunca, lo que es estar en contacto con ese poder, pero sé que no es posible despreciarlo. Nadie podría. Él tampoco puede. No entiendo, y nunca entenderé, cómo ha pasado tanto tiempo sin enloquecer” (p. 131).

El Ceremonial es el ritual donde se condensan las dos figuras liminales de *Nuestra parte de noche*. Por un lado, es donde la Oscuridad muestra su forma metafísica, donde muestra ser ese mal en su estado más terrorífico y primitivo. Por otro lado, es donde el médium atraviesa la transformación y se da un pasaje físico, mental y espiritual que, en el fondo, solamente él vive y entiende como tal. Por último, es la representación física del umbral: sin el médium no puede concretarse el rito porque el médium es la puerta, el nexo, la unión entre el plano terrenal y el plano espiritual, entre la Orden y la Oscuridad.

## VI. Fantasmas y forenses

*¿Qué edad hay que tener  
para que el antebrazo de tu madre  
tenga la exacta medida de tu torso?*  
Marta Dillon

En el presente capítulo, se trabajará específicamente con el quinto y anteúltimo capítulo de *Nuestra parte de noche*, titulado “El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993”. En este sentido nos proponemos establecer una serie de relaciones posibles entre dicho capítulo y el relato autobiográfico titulado *Aparecida* (2015) de la escritora y periodista Marta Dillon. Asimismo, tal como ha sucedido en capítulos anteriores de este trabajo, se traerá a colación también un cuento de Mariana Enríquez titulado “Cuando hablábamos con los muertos”, perteneciente a *Los peligros de fumar en la cama* (2009), en tanto antecedente de la temática abordada la sección final de *Nuestra parte de noche*, es decir, la de las apariciones en la postdictadura argentina. Apariciones tanto de huesos y restos fósiles como apariciones fantasmales que, de cierta forma, buscan ser respuesta a los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado.

Nacida en el año 1973, Mariana Enríquez vivió su primera infancia, hasta los ocho años, en dictadura. Retomamos el siguiente pasaje de una entrevista que la autora brindó en 2020 que resulta especialmente valiosa a fin de establecer las características de su formación emocional, sentimental e intelectual en los años de la posdictadura (para retomar aquí la categoría de Drucaroff):

había muchos textos sobre lo que pasó, el *Nunca más*, el informe sobre derechos humanos; empezaron aparecer muchos textos periodísticos de la dictadura, parecía muy irreal (...) en el lenguaje hay algunos regalos: aparecidos-desaparecidos. Al hacer desaparecer cuerpos la dictadura creó fantasmas. Y además había cierto horror sangriento, no era un horror hacia afuera, se hacía todo adentro. El verdadero horror era el secuestro y la tortura, y eso era dentro de la casa, en el espacio seguro. (Enríquez, 2020)

Este período implicó en la sociedad no solamente poder hablar de lo ocurrido, sino también la publicación de los textos fundamentales para la memoria colectiva acerca de los crímenes de lesa humanidad perpetrados entre 1976 y 1983, como por ejemplo el *Nunca más* (1984), mencionado por la autora. Los primeros años de Enríquez implicaron durante su infancia vivir la dictadura mientras sucedía, vivir la vuelta de la democracia y presenciar las publicaciones posteriores al respecto.

Es ahí donde se encuentra el germen de aquellas manchas temáticas ya mencionadas: lo fantasmal y la figura de los desaparecidos; las cuales van a ir extendiéndose, primero en sus relatos breves, y en *Nuestra parte de noche* después.

En Enríquez, lo fantasmal y la figura de los desaparecidos aparecen en conjunto como manchas temáticas que son característica dentro de la obra de los escritores de su generación. Estas manchas, como explica Viñas, son un tema que se extiende, que se impregna dentro de su dimensión histórica. Como una mancha, aparece accidentalmente, aparece sin buscarlo necesariamente, aparece sin ser tema principal; y, como una mancha, está ahí, sin poder o sin querer borrarse. No siempre aparecen juntas, muchas veces lo fantasmal aparece en cuentos de Mariana Enríquez cuyos temas no tienen que ver específicamente con hechos particulares de la historia argentina.

Sin embargo, sí ocurre inversamente: al utilizar el terror para hablar en la literatura de las desapariciones ocurridas durante la última dictadura militar en la Argentina —y en su narrativa, también de apariciones—, lo fantasmal está impregnado, contagiado, como una mancha, porque “al hacer desaparecer cuerpos, la dictadura creó fantasmas”, como dice en la entrevista recién citada.

En el área del lenguaje, a Enríquez la dictadura le dejó dos regalos: aparecidos-desaparecidos. Y es en su narrativa el lugar donde ella hace uso de esos “regalos” lingüísticos de forma provechosa al momento de escribir sus historias.

En *Nuestra parte de noche* —que no pretende nunca ser más que una novela, no pretende ser documental o historiográfica— Enríquez articula lo imaginario y lo documental, lo sobrenatural y lo testimonial-histórico para enriquecer la obra literaria; esto, sin dejar de lado el hecho de que ciertos aspectos de lo narrado no le son o no le fueron ajenos a ella como persona y, por lo tanto, como escritora. El tipo de terror creado funciona así como tratamiento literario del terrorismo de Estado. De esta forma, aquello que, en determinado tiempo y lugar, «no se dice», o se debe decir de forma muy cuidadosa, es narrado a partir del terror sobrenatural que entra en contacto con el terror sociopolítico.

Entonces, el horror político de la dictadura es narrado a partir del terror sobrenatural que utiliza los elementos del género para, mediante representaciones alegóricas, simbólicas y metafóricas, referirse a los hechos políticos sucedidos. No obstante, este terror sobrenatural, característico de Enríquez, surge a partir de lo cotidiano, de los temas comunes que surgen de la vida en sociedad, de la historia de un país. Esto se ve en este capítulo de *Nuestra parte de noche* en el cual entra en escena una institución de carácter científico que surge a partir de la iniciativa de organizaciones de los derechos humanos: el Equipo de Antropología Forense Argentino.

Antes de seguir, consideremos un instante lo que hemos denominado el antecedente del tema en la narrativa breve de Enríquez. Se trata de un relato que cuenta al lector una historia sobre fantasmas que, poco a poco, conforme avanza la narración, se va impregnando de la mancha temática de los desaparecidos. “Cuando hablábamos con los muertos”, perteneciente al libro de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009), refiere la historia de cinco amigas adolescentes —Julita, Nadia, la Polaca, la

Pinocha y la narradora del cuento— que tienen reuniones en las que, en secreto, juegan a la *ouija*. Las conversaciones con los muertos, al principio, eran rutinarias y monotemáticas. Las chicas ya conocían las mentiras y “las mañas” de los espíritus y no se amedrentaban ante sus “trucos berretas”, como el hecho de que adivinaran fechas de cumpleaños o segundos nombres de familiares.

El contexto sociopolítico argentino entra en escena a partir de una de las protagonistas del relato, Julita, que manifiesta su intención de hablar con su mamá y su papá. Al respecto, la narradora dice: “Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle” (p. 221). Luego, comienza en el relato el tratamiento de lo indecible: “los viejos de Julita estaban desaparecidos. Eran desaparecidos. Nosotras no sabíamos bien cómo se decía” (p. 222). Y es de esta forma que es introducido lo inefable, la mancha temática de los desaparecidos: como lo expresa la narradora, ni siquiera sabían cómo decirlo, qué palabras decir, qué verbos usar.

Respecto de su conocimiento sobre el tema, la narradora dice: “Pero ahora ya todas sabíamos de esas cosas, después de la película *La noche de los lápices* (que nos hacía llorar a los gritos, la alquilábamos como una vez por mes) y el *Nunca más* — que la Pinocha había traído a la escuela, porque en su casa se lo dejaban leer— y lo que contaban las revistas y la televisión” (p. 223). En este relato se ve aquel aspecto ya mencionado acerca de la formación literaria de Enríquez en relación con la dictadura y los textos publicados posteriormente. La mención del libro *Nunca más* en este relato puede leerse como una vivencia propia incluso, una jovencita que tiene acceso y que lee un informe oficial sobre la desaparición forzada de personas en su propio país. Y es una lectura que por su carácter de *real* asusta.

En las intenciones de Julita estaba no solo hablar con sus padres, sino que, además, quería saber dónde estaban sus cuerpos. Enríquez incluye así otro de los reclamos sociales que dejó la dictadura en el país: respuestas con respecto a la aparición de los cuerpos. Una vez más, narrado el terror desde lo social, hablar con los muertos para pedir respuestas. En este caso, en Enríquez, las respuestas no se dan: ocurre, por el contrario, la aparición de lo fantasmal.

Lo siguiente que sucede es que las chicas, a pedido de Julita, comienzan a pensar en otros desaparecidos conocidos para que las ayudaran a dar con los muertos que buscaban: ya no les daba igual conversar con cualquier espíritu que les trajera la *ouija*, su objetivo era específico. Así, todas las chicas menos una, la Pinocha, traen al juego a un conocido. No le dieron importancia a este detalle porque consideraban que con todos los muertos desaparecidos ya tenían suficientes.

Por último, se produce el quiebre del relato: “Fue la cuarta noche en lo de la Pinocha cuando pasó lo que pasó” (p. 225) dice la narradora. Las adolescentes quedan, en un principio, inquietas ante la confesión de uno de los espíritus: “otros no contestaban porque alguien les molestaba. Una de nosotras. Quisimos saber por qué, y nos dijo

que no sabía el motivo, pero que era así, una de nosotras estaba de más” (p. 225). Finalmente deciden no prestarle atención porque, después de todo, ya conocían las mentiras, las mañas y los trucos de los espíritus.

El desenlace del cuento es precedido por un hecho sobrenatural. En medio de la reunión, quien parece ser el hermano de la Pinocha, Leo, le pide a su hermana que lo acompañe fuera de la casa a buscar unas cosas a su auto. Al llegar a la esquina, el hermano de la Pinocha desaparece. “Estaba oscuro, así que podía ser que hubiera caminado unos pasos y ya se perdiera de vista, pero según ella había desaparecido” (p 228). Resulta que Leo nunca había estado en casa de la Pinocha. Mientras esto sucedía afuera, adentro las cuatro chicas restantes veían la copa moverse sola y escribir muy rápidamente «ya está».

La conclusión de las chicas, que solamente Julita se animó a pronunciar en voz alta, fue que “a ella no le desapareció nadie” (p. 229) y la de la propia Pinocha que “esa cosa (...) había venido porque ella era «la que molestaba»” (p. 229). Luego de este suceso las chicas no se vuelven a juntar, y ahí finaliza el relato y la época de sus vidas en la que hablaban con los muertos.

Como subtexto puede leerse que el trauma de la dictadura tiene que ser, como sus vivencias y la memoria, colectivo. La sentencia de Julita respecto de lo que le pasó a la Pinocha “es que a ella no le desapareció nadie”, y la imposibilidad de contactarse con los muertos que deseaban específicamente porque una de ellas molestaba. Seguido a esto, el fantasma que toma una forma humana conocida y desaparece recrea, una vez más, la escena del trauma para, ésta vez, incluir a la Pinocha en la misma narrativa de la que formaban las demás.

En conjunto, elementos de la historia y elementos de la ficción hacen al terror social en este relato. De a momentos, es un cuento sobre fantasmas que aparecen ante el llamado de la copa sobre el tablero de la *ouija* y de a ratos, es un cuento sobre desaparecidos en dictadura y el pedido de respuestas. Hasta que, finalmente, es ambos.

Con una escena, casi final, que recrea el trauma de un país —el de llegar a una esquina y desaparecer— sumado al giro argumental propio del terror de enfrentarse a algo que no es lo que aparenta ser y no poder encontrarle una explicación lógica a lo acontecido, En “Cuando hablábamos con los muertos”, Enríquez narra un terror político argentino en el que, en el fondo, el fantasma protagonista no es el espíritu de un muerto, sino de varios. El fantasma principal parece ser el pasado dictatorial de la Argentina que, ante el pedido de respuestas de las jovencitas, vuelve.

Esto sucede también en *Nuestra parte de noche*. Como ya se comentó previamente en este trabajo, es una novela que, capítulo a capítulo, apela a la multiplicidad de los sentidos dentro de sí misma. Y en su quinto capítulo, abre una puerta más en la cual, además de poder leerse de forma independiente como la crónica periodística que es,

hay un tratamiento directo de un trauma social argentino. Asimismo, es un capítulo narrado por un personaje nuevo, completamente ajeno al resto de la historia que, hacia el final del capítulo, se vuelve partícipe de la trama general de la novela, al dar con la Orden y con la Oscuridad.

Volviendo una vez más a los dichos de Enríquez en la entrevista dada a *La Tercera*: “al hacer desaparecer cuerpos la dictadura creó fantasmas”. La acción de la dictadura de hacer desaparecer cuerpos se vuelve literatura en *Nuestra parte de noche* como un tipo de violencia que trasciende la eliminación física de individuos. De la desaparición física de los cuerpos surge la aparición de los fantasmas, de lo sobrenatural. Pero, en este capítulo en específico, esto sucede en combinación con el elemento científico que aporta el Equipo de Antropología Forense.

*Nuestra parte de noche* es una novela cuyo escenario sociopolítico es el de la dictadura militar argentina ocurrida entre los años 1976 y 1983. No obstante, la cantidad de tiempo que abarca va, específicamente, desde el año 1981 hasta el año 1997. Además, utiliza como recurso narrativo la analepsis para incluir los saltos de tiempo en la narración. Esto lleva la historia a los años Sesenta en el capítulo cuatro, que es narrado por Rosario. Por lo tanto, dentro de los años abarcados, también incluye como escenario el período postdictadura y de retorno de la democracia al país. En términos bajtinianos, los cronotopos de *Nuestra parte de noche* se interrelacionan, dialogan, coexisten, se superponen, haciendo la novela más compleja en términos de relación espacio y tiempo.

En el quinto capítulo de la novela, en la crónica periodística de Olga Gallardo, se lee como en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, el reclamo social por la aparición de los cuerpos. Y también se leen las apariciones y las respuestas.

### **VI.1. El relato material**

El capítulo cinco de *Nuestra parte de noche*, titulado “El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993”, es un capítulo que se ubica en espacio y tiempo posterior a la dictadura y se enfoca especialmente en el hallazgo de los restos y el reconocimiento de la identidad de los cuerpos desaparecidos.

Como sucede con cada capítulo de la novela, éste en particular también es distinto a los demás —y podría también leerse de forma independiente al resto— por el giro en el tono narrativo. No se habla ya de la vida de Gaspar o de su familia y amigos, de la Orden o de la Oscuridad. Se trata ahora de una crónica de investigación periodística narrada por Olga Gallardo, una periodista oriunda de la ciudad de Buenos Aires. El capítulo está conformado por una investigación realizada en primera persona en la cual la autora es testigo presencial de los hechos narrados. Primero, contextualizado: se sitúa el evento y los acontecimientos en un tiempo y lugar en relación con su

relevancia respecto del pasado. Luego, teñido por la subjetividad, el estilo de escritura del relato está sujeto a la perspectiva y experiencia personal de la periodista. Por último, a pesar de ser una crónica cuya pretensión es contar hechos verídicos, está impregnado de emociones y sentimientos que le suscitan a Olga, permitidos de ser incluidos también por el tipo de género discursivo del que se trata.

El trabajo de Olga la lleva a visitar, en Misiones, una fosa común donde se produjo un hallazgo de decenas de cadáveres de desaparecidos en la dictadura. Las excavaciones fueron realizadas en las zonas aledañas a “la casita de Zañartú”, un destacamento de las fuerzas armadas utilizado como centro de detención clandestino y el centro de operaciones donde tuvo lugar el Operativo Itatí<sup>4</sup>, “quizá el menos resonante de todos los ensayos represivos para el genocidio antes del golpe de marzo de 1976” (p. 488). El Operativo Itatí consistió en el ataque de las fuerzas armadas argentinas contra el Ejército de Liberación: “El Ejército de Liberación”, leemos, “se instaló en Zañartú y los alrededores y trató de abarcar demasiado: por un lado, intentaron concientizar a los históricamente explotados y maltratados trabajadores de la yerba mate y, por otro, mejorar las condiciones de vida de la población aborígen mbya-guaraní” (p. 489). El enfrentamiento ocurrió poco antes del golpe de Estado de 1976 y el Ejército de Liberación fue derrotado.

Conforme avanza el capítulo, al estar dividido en subpartes, la crónica periodística se va entrelazando cada vez más con la historia de la Orden y la Oscuridad, hasta llegar a Gaspar Peterson. Esto se produce a partir de las entrevistas que Olga va realizando a la gente del pueblo, hasta dar con “la mujer flaca”, una militante que participó y sobrevivió en el enfrentamiento de las fuerzas armadas contra el Ejército de Liberación. Esta mujer resulta ser una Bradford; Betty, que es la prima de Rosario — por lo tanto, familiar de Gaspar—, y lo más importante, la madre de Adela, la niña desaparecida en Buenos Aires.

Todo comienza por los huesos. “La identificación de los NN es compleja: en Misiones los antropólogos forenses no cuentan con la tecnología necesaria, así que los restos son enviados a Corrientes: se trabaja ahí, en la morgue del hospital central, con ayuda de la universidad” (p. 88). Los periodistas que se encuentran allí son pocos, y la mayoría se encuentran trabajando de forma independiente.

El proceso de investigación de Olga Gallardo va mucho más allá de cubrir los hallazgos de los restos en el pozo, busca entrevistar, busca conversar con la gente de la zona, obtener testimonios. Al hablar con los únicos dos sobrevivientes guerrilleros de la zona, Agustín Pérez Rossi y Mónica Lynch, da con los nombres de

---

<sup>4</sup> Si bien las localidades mencionadas existen, tanto el Operativo Itatí como el Ejército de Liberación son ficticios. Sin embargo, durante la última dictadura militar sí existieron organizaciones guerrilleras que se instalaron en la zona de Misiones y su selva. “La Casita de Zañartú”, como centro de detención, también es ficticia; ésta hace referencia a otros centros de detención famosos —y no tanto— en la zona, como “La casita de Mártires”, ubicada en Posadas, Misiones.

Liliana Falco, su marido y su hija, lo que la lleva a dar con las familias Reyes y Bradford. Pero, además, son más muertos los que le interesan a Gallardo:

Lo que ni Lynch ni Pérez Rossi mencionan, y yo tampoco, porque a veces cuesta nombrar el horror, es que la guerrilla del EL tenía veintidós miembros en la selva. Y que, si ya han desenterrado más de treinta cadáveres de la fosa, quiere decir que el ejército la usaba como cementerio de todas sus operaciones clandestinas en la frontera. Es decir: hay muchos más muertos ahí que los caídos en la Operación Itatí. (p. 489-490)

Siguiendo con la lectura intertextual de *Nuestra parte de noche*, pero también, de la obra de Mariana Enríquez en general, este capítulo de la novela, esta crónica periodística, puede ser leído en contrapunto con el relato autobiográfico de Marta Dillon, contemporánea de Enríquez, titulado *Aparecida*, publicado en el año 2016. En él, la autora cuenta la historia real de la búsqueda del cuerpo de su madre, desaparecida durante la última dictadura militar. Todo comienza cuando Dillon recibe la llamada del Equipo Argentino de Antropología Forense, que le comunica que el cuerpo de su madre había sido encontrado. La noticia del hallazgo ocurre después de treinta y cinco años de búsqueda.

Pero el cuerpo ya no es cuerpo. Nuevamente, como en el capítulo quinto de *Nuestra parte de noche*, en *Aparecida* todo comienza por los huesos. “¿La encontraron? ¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería. Quería su cuerpo. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera” (p. 26).

Lo que une un texto con otro es el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense<sup>5</sup>, por un lado, y los huesos, por otro. Los que aparecen ya no son fantasmas sino huesos, y no enmarcados en un contexto sobrenatural sino más bien científico. Lo sobrenatural entra en escena cuando Olga Gallardo termina dando con la Orden y la Oscuridad, pero esta entrada en escena, no deja de ser sociopolítica en este capítulo de la novela. “Pasar otra tarde junto al pozo me parece gratuito. Sueño con huesos. No entiendo qué más puedo hacer. Quizá ir a Corrientes, donde se realizan las identificaciones” (p. 494) dice Olga Gallardo luego de pasar unos días realizando su labor periodística en el pueblo y con los antropólogos forenses.

Se puede ver un diálogo entre ambos textos a partir de una suerte de relación consecutiva. Primero, los trabajos en las fosas comunes luego del hallazgo de los huesos y el tratamiento de los mismos: “Los antropólogos limpian los huesos con cuidado. Hay que sacarles el barro, pero no hay que romperlos ni afectarlos ante la posibilidad de que conserven alguna evidencia” (Enríquez, 2020, p. 494-495). Luego,

---

<sup>5</sup> El Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) es una institución científica, no gubernamental y sin fines de lucro. Aplica metodologías y técnicas de diferentes ramas de las ciencias forenses para la investigación, búsqueda, recuperación, determinación de causa de muerte, identificación y restitución de personas desaparecidas. Fuente: <https://eaaf.org/quienes-somos/>

la identificación de esos restos: "...no llegaba a tomar conciencia de que los huesos de mi madre tal vez estuvieran en la misma oficina en la que yo despotricaba, pero les faltaban pruebas para cambiar la clave que los identificaba por un nombre" (Dillon, 2016, p. 20). Hay una relación de complementariedad entre ambas narraciones, en la cual una —Enríquez— habla sobre los procedimientos de trabajo, manuales y científicos, y la otra —Dillon— pone de manifiesto en su relato además un aspecto de índole emocional: la contradicción del hallazgo de los huesos que no son su madre, pero, a la vez, sí son su madre. La contradicción de querer los huesos pero de admitir también que no le sirven para nada.

En su crónica periodística, Olga Gallardo escribe también sobre este anonimato que persiste en los huesos a pesar de ser encontrados:

La mayoría de los huesos se agrupan por tipo. Fémures con fémures, caderas con caderas, vértebra con vértebra. Solo en algunos casos se pueden reunir como pertenecientes al mismo cuerpo: la posición los delata. En otros, es imposible de establecer. Le pregunto a un antropólogo por qué en poco más de diez años de entierro están así, descarnados. Me explica que es debido a la humedad. No tiene autorización para decirnos mucho más. Responden las preguntas técnicas, que son las menos importantes, aunque puedan causar una mórbida fascinación. Hay un pozo con huesos a metros de un centro clandestino de detención. No hay ningún detenido ni lo habrá, porque en el país rigen las leyes del perdón para las Fuerzas Armadas. Las víctimas tendrán identificación, pero no tendrán justicia. (p. 492)

En la cita mencionada se leen dos elementos, por un lado, un procedimiento: la agrupación de los huesos de acuerdo al tipo y el hecho de que "solo en algunos casos se pueden reunir como pertenecientes al mismo cuerpo". Dillon escribe sobre esta mezcla de huesos: "Se me había ocurrido una idea que me pareció brillante, quería reunirme con los hijos o las hijas de aquellos cuyos huesos se habían mezclado con los de mi madre en una misma bolsa, aquellos que habían estado juntos frente al pelotón" (p. 92). Dillon destaca el lado bueno, el lado productivo, o el lado emocional y colectivo del rejunte de huesos.

Por el otro, un reclamo ante el hecho de que no vayan a existir detenidos ni culpables por los delitos cometidos. Enríquez puede estar refiriéndose en este momento a la Ley de Obediencia Debida<sup>6</sup>. La frase final de Olga Gallardo es bastante contundente

---

<sup>6</sup> Ley de Obediencia Debida n.º 23 521. Artículo. 1º -Se presume sin admitir prueba en contrario que quienes a la fecha de comisión del hecho revistaban como oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las Fuerzas Armadas, de seguridad, policiales y penitenciarias, no son punibles por los delitos a que se refiere el artículo 10 punto 1 de la ley N° 23.049 por haber obrado en virtud de obediencia debida.

La misma presunción será aplicada a los oficiales superiores que no hubieran revistado como comandante en jefe, jefe de zona, jefe de subzona o jefe de fuerza de seguridad, policial o penitenciaria

al respecto: “Las víctimas tendrán identificación, pero no tendrán justicia”. No sólo hay anonimato en las víctimas y sus respectivos huesos, sino también en los victimarios.

Lo que sigue es la resignificación de los restos. “¿Para qué querría yo sus huesos?” se pregunta Dillon, mientras que, en la novela de Enríquez, los familiares de los muertos del pozo de Zañartú se mantienen lo más cerca posible de esos restos que aún no han sido identificados. “Estar acá es lo más parecido a un funeral (...) Queremos estar cerca, velar los restos. Son varios kilómetros, pero yo sé que él me siente. Les ponemos flores, acá en la laguna y allá cerca del pozo, en los árboles” (p.499).

A partir de esta escena, en este análisis, se vuelve al cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, donde Julita expresa que quiere contactarse con sus padres desaparecidos porque no saber dónde estaban los cuerpos tenía locos a sus abuelos: “su abuela lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor” (p. 222). Se destaca la importancia del lugar físico, el entierro, la tumba, el lugar donde llevar, donde poner la flor. Marta Dillon, en cambio, se pregunta al respecto:

¿Qué iba a pasar ahora, cuando llegara a la oficina del EAAF? ¿Me entregarían mi cajita feliz de huesos recuperados? ¿Me volvería después a mi casa con la tranquilidad de tener un lugar donde poner una flor? La flor se marchitó, no queda ni su olor a podrido, no se ha impreso su marca en las páginas de ningún libro; no tiene resto para adornar ninguna tumba. (p. 44)

Tal vez, al tratarse de una narración que es autobiográfica, la cuestión emotiva predomina de tal modo que, al hablarse de estos temas, ninguna respuesta es suficiente en realidad. El lugar dónde poner la flor sí tiene cierta importancia y trae consigo alivio; pero, como explica Dillon, la flor se marchitó, porque la respuesta, no solamente no termina de ser suficiente a veces, sino que, además, llega demasiado tarde.

Tanto en el capítulo quinto de *Nuestra parte de noche* como en *Aparecida*, se encontraron elementos en común. La temática es la misma, los problemas son parecidos, las contradicciones y las búsquedas de respuestas también lo son. Se estableció un diálogo entre ambas obras literarias porque su lectura permite saltar de una a la otra. Sumando el cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, se agrega el terror sobrenatural al terror sociopolítico; Enríquez pone de manifiesto la búsqueda de respuestas en ambos lados, en el hallazgo de huesos en un pozo del cual se ocupa el Equipo de Antropología Forense Argentina, pero también en una tabla de *ouija* y

---

si no se resuelve judicialmente, antes de los treinta días de promulgación de esta ley, que tuvieron capacidad decisoria o participaron en la elaboración de las órdenes.

En tales casos se considerará de pleno derecho que las personas mencionadas obraron en estado de coerción bajo subordinación a la autoridad superior y en cumplimiento de órdenes, sin facultad o posibilidad de inspección, oposición o resistencia a ellas en cuanto a su oportunidad y legitimidad.  
Fuente: <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21746/norma.htm>

en la inocencia de unas niñas que, quizás sin saberlo del todo, sin tener plena consciencia al respecto, son parte de un reclamo social colectivo argentino.

En “La aparición de Marta Angélica”, incluido en *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios* (2013), Mariana Enríquez relata desde su perspectiva cómo fue su recepción personal de la noticia de la aparición de los restos de Marta Taboada, madre de su amiga Marta Dillon, así como también, a modo de anécdota, su experiencia asistiendo a su entierro.

Acerca de recibir la invitación, Enríquez dice al respecto: “Tenía que ir. Yo no tengo auto y nunca había ido a Moreno, pero tenía que ir. Sentí esa urgencia: estar en el entierro de Marta Taboada era un acto militante, pero, además, era algo tan sencillo como la compañía, el duelo, el rito” (p. 177). Hay una dimensión colectiva del hallazgo, como lo hay en las vivencias de la dictadura, en el trauma, en la memoria y en la búsqueda de respuestas.

## Conclusión

En su carácter de hipernovela en términos de Ítalo Calvino, *Nuestra parte de noche* es una obra literaria con múltiples aspectos a abordar. En esta tesina, se seleccionaron, de estos múltiples aspectos, algunos de ellos que, además, a lo largo del trabajo, fuimos relacionando entre sí.

Luego de haber ubicado a Mariana Enríquez dentro de la literatura argentina contemporánea como parte de lo que Elsa Drucaroff denomina la nueva narrativa argentina, podemos concluir diciendo que tanto sus cuentos como novelas —en particular *Nuestra parte de noche*— poseen determinadas características temáticas que justifican agruparla dentro de esta categoría generacional.

*Nuestra parte de noche* contiene esas manchas temáticas que caracterizan a la nueva narrativa argentina como grupo literario generacional: los fantasmas y los desaparecidos. En toda su obra, Mariana Enríquez escribe acerca de los fantasmas que dejó la última dictadura militar que sucedió en el país y la figura de los desaparecidos que quedó como consecuencia.

Como a los demás escritores y escritoras de su generación, la dictadura la formó de manera personal y emocional pero también, inevitablemente, de forma literaria. Mariana Enríquez nos demuestra que no se puede vivir la infancia en dictadura y la adolescencia en postdictadura y escribir literatura posteriormente sin que haya un registro plasmado al respecto. A veces como escenario de fondo, a veces como referencia espacio temporal, y a veces como tema.

Este trabajo hizo especial énfasis en tres distintos aspectos muy marcados que nos resultaron importantes e interesantes resaltar de la escritura de Mariana Enríquez y de *Nuestra parte de noche*.

Por un lado, en dos de los capítulos troncales de esta tesina, exploramos la forma en la que Enríquez construye y trata sus espacios para que el terror suceda en estos mismos. A partir de una perspectiva topoanalítica, vimos cómo los espacios físicos, los geográficos e incluso los arquitectónicos influyen en la narrativa de sus historias, en los personajes que la componen y en la trama total del texto. De esta manera, exploramos cómo en un espacio abierto —la ruta argentina que une Buenos Aires con Corrientes y con Misiones— los personajes de la historia se comportan, reflexionan y relacionan entre sí de manera específica. En contraposición, se analizó también el espacio cerrado, la casa, como escenario principal para que aparezcan en conjunto las primeras manchas temáticas en la historia, la desaparición de Adela en una casa embrujada.

Este topoanálisis nos permitió ver cómo la ambientación y cierto tratamiento de los espacios elegidos, hacen al terror sobrenatural que escribe Mariana Enríquez. A su vez, este tipo de terror, comienza a combinarse, de forma paulatina con los horrores

vividos por la sociedad argentina en épocas de terrorismo de Estado. Una vez más, una operación que aparece casi sin querer, como una mancha que no estaba pero que, de a un momento a otro en el relato, aparece, impregna todo lo demás y, lo más importante, no es fácil de quitar. Y en el caso de Enríquez, dicha mancha no busca ser limpiada, borrada, o disminuida.

El análisis del espacio en la presente tesina, no se atiene solamente a estos primeros capítulos, sino que continúa. A partir de los conceptos de liminalidad y de umbral — que se encuentran también en constante relación— se exploró, nuevamente, el tipo de terror construido que se encuentra situado en lugares o espacios que son, paradójicamente, difíciles de situar. De esta forma, lo sobrenatural sigue prevaleciendo en toda la novela, al explorar un espacio o personaje difícil de definir por naturaleza, la Oscuridad. Y de la mano de ésta, otro tipo de personaje que es ambiguo por definición, la figura del médium. Conceptos como los de liminalidad y de umbral nos permitieron analizar a estas figuras sin quitarles su carácter de indefinibles, en el caso de la Oscuridad como deidad y también como espacio, y de ambigüedad en el caso de los médiums presentes en la novela.

Por último, nos pareció importante indagar en las manchas temáticas de los fantasmas y los desaparecidos en el momento de la novela en la que ya no están presentes de manera sutil, sino que son el principal tema del capítulo. Observamos que la manera de Mariana Enríquez de tratar este tema en particular fue a través de un género discursivo nuevo que no había aparecido antes en la novela: una crónica periodística. Este tipo de selección del género nos hace pensar como lectores que el tipo de tratamiento, sin desprenderse nunca del clima ficcional de terror sociopolítico que construye a lo largo de toda la novela, pretende acercarse lo más posible a lo real, a lo testimonial. Acercarse, respetuosamente, a los procedimientos que, efectivamente, se dan al momento de reconocer restos fósiles de cadáveres tirados hace una década en una fosa común.

Es por eso que al tratar de aproximarnos al análisis de lo que sería el hallazgo material de restos fósiles decidimos realizar una lectura comparativa con una novela autobiográfica de una periodista contemporánea a Enríquez, y de esta forma ver la manera en la que lo fantasmal puede combinarse con los traumas reales e históricos de toda una sociedad, y con los reclamos colectivos de la misma. La mención del *Nunca más*, propuesta por Enríquez no solo en entrevistas sino también en su ficción, nos permitió ver la cercanía que los fantasmas y los desaparecidos podían tener. Porque, en la narrativa de Enríquez, los fantasmas argentinos son los desaparecidos por la dictadura militar.

De esta forma, podemos concluir con que, en la obra literaria de Mariana Enríquez, sí hay fantasmas sobrenaturales que atormentan a sus personajes en sus historias. Pero que, cuando se trata de terror social argentino—como lo es en gran parte de *Nuestra parte de noche*— hay metaforización o deformación de los fenómenos sociales y políticos, y la realidad dentro de su ficción es vista en esos términos.

Para Enríquez, los fantasmas argentinos son los traumas no resueltos de la sociedad argentina y esos son los temas en gran parte de sus novelas y en sus cuentos. Como ya se dijo antes, temas que pueden ser centrales en la trama y constituirlos, o temas que son tratados de forma secundaria, o simplemente ser el escenario donde se desarrollan las historias de terror.

Otro de los aspectos fundamentales que surgieron al analizar la escritura de Enríquez separando primero un cuento previo a *Nuestra parte de noche* que luego es incorporado dentro de ésta, es la figura que adopta la autora al momento de escribir. Se analizó, sutil pero evidentemente, el procedimiento autoral que realiza. Primero, observamos a una Enríquez que lee a Poe, Cortázar, Dickinson o McCarthy, entre otros. Luego, detectamos a la Enríquez que es crítica literaria de estos mismos autores y de sus obras. Y, por último, leemos las historias de la Enríquez escritora de sus cuentos y novelas que, así como tienen presentes las manchas temáticas propias de su generación ya mencionadas, tienen también todas las influencias de estos escritores —y seguramente de muchos más— plasmados.

Y para ir un poco más lejos, dicho procedimiento autoral se ve también a partir de elementos de su propia producción. Al incluir en lo que es hasta ahora su novela más importante uno de sus propios cuentos de una de sus antologías previas, vemos también un proceso de relectura de sí misma, de crítica a sí misma, y de reescritura a partir de esto para dar lugar a otro producto final mucho más extenso.

Nos parece importante, para concluir esta tesina, recalcar nuevamente el carácter de inabarcable de una hipernovela argentina de 667 páginas de extensión como lo es *Nuestra parte de noche*. Asimismo, los aspectos seleccionados a tratar en este trabajo fueron un enorme desafío ante el abanico de posibilidades que esta obra literaria puede ofrecer a primera vista. Lo que hace que esta novela sea así de rica y abundante son la cantidad de temas que toca tanto en profundidad como también un poco más superficialmente.

*Nuestra parte de noche* es una novela que, como argentinos, nos invita a reflexionar sobre la historia de nuestro país sin dejar de incluir dentro de la misma muchos más tópicos y aspectos que se encuentran también dentro del imaginario y el sentido común argentino. Tales tópicos, que mencionamos sutilmente para referirnos a otros temas pero que no tratamos en profundidad en este trabajo son, por ejemplo, la religiosidad y las creencias del pueblo argentino, tanto las oficiales como las populares. Todo el tratamiento de lo esotérico combinado con el terror sobrenatural o fantástico que propone Enríquez en esta novela es de sumo interés y muy fructífero si se quiere analizar.

El tipo de trabajo que es esta tesina, y por lo tanto su correspondiente magnitud y extensión, nos permitió acotarnos a ciertos temas en particular que encontramos de sumo interés y que además pudimos relacionar entre sí de forma coherente. Y relacionar también con otras obras literarias que encontramos similares o influyentes.

Todo esto, dentro de un marco teórico que va parte de lo literario y se centra también en lo psicoanalítico y lo antropológico.

Es por eso que, a partir de las limitaciones naturales que surgieron a partir de la realización de este trabajo, incentivamos a que la investigación de esta novela como objeto de estudio siga y retome los caminos y las aristas no exploradas aún.

Consideramos y esperamos que el presente trabajo sea de utilidad para una mayor exploración de los temas ya tratados aquí y todos los que quedan por tratar. Repetimos una vez más, porque nos parece importante, que lo inabarcable en su totalidad de *Nuestra parte de noche* no es una limitación al momento de leerla y analizarla, sino todo lo contrario. Es la posibilidad de abrir más y más puertas constantemente, sin la pretensión de agotar ninguna de ellas por completo.

## Bibliografía

- Bachelard, G. (1965) [1957]. *La poética del espacio*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989) [1975]. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, Alfaguara.
- Calvino, Í. (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela.
- Cortázar, J. (1982). “La escuela de noche”. *Deshoras*. Recuperado de <https://www.literatura.us/cortazar/denoche.html>
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Enrriquez, M. (2013). *Alguien camina sobre tu tumba*. Titivillus, ePub base r2.1.
- Enrriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama.
- Enrriquez, M. (1 de diciembre de 2017). *Mariana Enrriquez: «La literatura no tiene que ser sociología»* en Revista de Letras <https://revistadeletras.net/mariana-enriquez-la-literatura-no-tiene-que-ser-sociologia/>
- Enrriquez, M. (2017) [2009]. *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Anagrama.
- Enrriquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama.
- Enrriquez, M. (11 de febrero de 2020). “*Mariana Enriquez: «Leía sobre las torturas militares y a la vez a Poe»*” en El Periódico <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200211/entrevista-mariana-enriquez-parte-noche-7844811>
- Enrriquez, M. (22 de agosto de 2020). “*Mariana Enriquez: «El horror de la dictadura me formó literariamente»*” en La Tercera <https://www.latercera.com/culto/2020/08/22/mariana-enriquez-el-horror-de-la-dictadura-me-formo-literariamente/>

- Enríquez, M. (2020). *El otro lado. Retraros, fetichismos, confesiones*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales. Edición de Leila Guerrero.
- Freud, S. (1979) [1919]. *Obras completas. Sigmund Freud. Volumen 17. De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- McCarthy, C. (2006). *La carretera*. Literatura Mondadori.
- Poe, E. A. (2005) [1839]. *Cuentos de intriga y terror*. Buenos Aires: Dos tintas.
- Turner, V. (1988) [1969]. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.