

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Lo monstruoso y lo fantástico en “Bajo el agua negra” y “La casa de Adela”
de Mariana Enríquez**

Rafaela Robalino Pontón

Artes Liberales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Liberales

Quito, 15 de mayo de 2023

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

Lo monstruoso y lo fantástico en “Bajo el agua negra” y “La casa de Adela” de Mariana Enríquez

Rafaela Robalino Pontón

Nombre del profesor, Título académico

Alexandra Astudillo Figueroa, PhD

Quito, 15 de mayo de 2023

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

Este trabajo plantea una lectura de los cuentos “Bajo el agua negra” y “La casa de Adela” del libro *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez desde la perspectiva de lo monstruoso y lo fantástico. En el texto, se analizará cómo la literatura fantástica trabaja con lo monstruoso para crear un conflicto entre lo real y lo irreal. Asimismo, la posibilidad de leer al monstruo de la ficción como una figura más allá del texto y que se establece en las realidades socioculturales de los lectores, su autora, y su relación con la violencia. La investigación permite crear un esquema de lo que constituye a un monstruo y qué es lo que lo hace monstruoso, así como su conexión con el género fantástico y la importancia de la ambigüedad en ambas partes.

Palabras clave: Mariana Enríquez, monstruoso, literatura fantástica, horror, cuerpos no hegemónicos, violencia de Estado, Otredad.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reading of the stories "Bajo el agua negra" and "La casa de Adela" found in *Las cosas que perdimos en el fuego* by Mariana Enríquez looked from the perspective of the monstrous and the fantastic. In the text, it will be analyzed how fantastic literature works with the monstrous to create a conflict between the real and the unreal. Likewise, the possibility of reading the fictional monster as a figure beyond the text. A figure established in the sociocultural realities of the readers, its author and its relation with violence. The investigation allows creating a scheme of what constitutes a monster and what makes it monstrous, as well as its connection with the fantastic genre and the importance of ambiguity in both sections.

Key words: Mariana Enríquez, monstrous, fantastic literature, horror, non-hegemonic bodies, state violence, Otherness

TABLA DE CONTENIDO

<i>Introducción</i>	8
<i>Marco teórico</i>	10
Lo fantástico y sus características	10
El horror, lo fantástico y la importancia del escenario.....	13
Lo abyecto, lo siniestro y lo monstruoso	15
El cuerpo del monstruo y la otredad de su naturaleza	15
El monstruo y la cultura	17
<i>Análisis</i>	19
“Bajo el agua negra”:cuerpos entre la violencia y lo monstruoso	19
Escenario, los espacios, el horror y lo monstruoso	20
El monstruo: la violencia y lo que se oculta bajo el agua	22
“La casa de Adela”: desapariciones, casas abandonadas y lo siniestro de un hogar no habitado	22
El cuerpo y Adela: lo monstruoso de la diferencia	24
“Bajo el agua negra” y “La casa de Adela”: el monstruo que no ha sido vencido	30
<i>Conclusiones</i>	31

INTRODUCCIÓN

Mariana Enríquez (1973) es una de las escritoras argentinas más reconocidas en el género del horror; sus libros siempre están llenos de monstruos, fantasmas y sobre todo, de la dictadura argentina. Enríquez era niña durante la dictadura, los residuos de este evento histórico se pueden encontrar en distintos elementos de su ficción. A pesar de ser principalmente reconocida dentro del terror y el horror, la literatura de Enríquez también cabe en lo fantástico. *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) contiene 12 cuentos, entre los que se encuentran “La casa de Adela” y “Bajo el agua negra”, estos juegan con el horror, lo fantástico y lo monstruoso para dar cuenta de una violencia que va más allá del individuo, se extiende al sistema e interactúa directamente con los recuerdos de la dictadura de 1976-1981. Los cuentos, a pesar de funcionar como realidades contenidas, particulares a su historia, comparten una lectura social.

Los monstruos son las figuras literarias más frecuentes, y no solo se limitan a la ficción, lo monstruoso se ha utilizado siempre como una herramienta de control y como justificación para hacer cosas que de lo contrario no estarían permitidas o bien recibidas. Los monstruos son la otredad, lo diferente, lo que se escapa a lo establecido. Lo monstruoso también puede depender de la perspectiva. La creación del monstruo siempre responde a los intereses de alguien, es por eso que son tan importantes tanto en la literatura como fuera de ella.

Lo fantástico se ve ligado a lo monstruoso por sus características compartidas, ambos buscan inquietar al espectador, desestabilizan la realidad. El elemento principal de lo fantástico, según Ana María Barrenechea es que se ponga en conflicto lo real y lo irreal (p. 393). Muchas veces es la figura del monstruo la que se encarga de crear dicho conflicto. Otro elemento que, no es inherente al género literario, suele estar presente es el horror. La inquietud que la ruptura entre real e irreal crea, es lo que da paso al horror por la posibilidad de lo que

pueda cambiar, de lo que pueda devenir, de la desestabilización. Al final, es una respuesta natural a lo desconocido y a la incertidumbre, pues no hay nada más terrible que lo desconocido.

En esta investigación nos proponemos analizar cómo Mariana Enríquez usa lo fantástico y lo monstruoso para dar cuenta del horror en la ficción, que también se puede traducir a un momento crítico y violento de la historia argentina como lo fue la dictadura. Los relatos tienen en común la presencia de un ente sin definir. De esta forma, Enríquez explora el horror que lo desconocido puede generar. Estas presencias pueden adoptar múltiples formas según cómo se decida leer la historia, o pueden ser simplemente monstruos, seres ficticios que están ahí para generar inquietud e irrumpir con la realidad planteada. Esa es una de las características de lo fantástico, que la lectura se puede hacer de forma literal y también sea posible ir más allá del texto.

Enríquez explora lo monstruoso no solo desde la idea de lo ambiguo o el peligro que un agente externo representa. En los relatos se hace énfasis en la importancia de los cuerpos, esenciales para la creación de los monstruos que encuentran hogar en los cuerpos que no resultan familiares, los cuerpos no hegemónicos. Cuerpos con mutaciones o sin extremidades, que no son bellos, y que, por lo tanto, son vistos como violentos o como corporalidades listas para ser violentadas. La diferencia visible, tangible, es lo que los convierte, en principio, en monstruos para los grupos que sostienen el poder. Esto es algo que históricamente siempre ha sucedido. El monstruo creado de las diferencias físicas en muchos casos es un monstruo humano, uno que no es sobrenatural. Enríquez presenta las dos posibilidades. El elemento fantástico establece lo irreal o sobrenatural y la construcción de la realidad con la que quien lee se puede identificar, presenta el monstruo de carne y hueso, el que ha de ser violentado.

En los dos cuentos las corporalidades tienen papeles ligeramente distintos, pero en esencia cumplen el mismo papel, el de separar, marcar al Otro. No obstante, resaltan temas distintos. En “Bajo el agua negra” la discusión que aparece con las mutaciones es el abandono total del estado, la irresponsabilidad de las autoridades a la hora de garantizar el bienestar de sus ciudadanos y asimismo, de cuidar el medio ambiente. Los cuerpos mutados son las consecuencias de una negligencia que va más allá de lo que un solo individuo pueda hacer para remediar. En cierto punto, lo único que podría cambiar eso es la presencia de un monstruo. En “La casa de Adela” el cuerpo, en cambio, resalta el peligro de la diferencia. La diferencia se convierte en lo que debe desaparecer, solo lo hegemónico, lo que responde a los intereses del poder debe permanecer, lo demás es obsoleto y abyecto, por lo tanto, merece ser castigado.

Los relatos también hacen énfasis en los escenarios en los que desarrollan la historias. Las cosas no pasan en un espacio, pasan con el espacio. Este interactúa directamente con los personajes. En estos espacios es donde se encuentra la mayor parte del horror, son también lo que construye al monstruo intangible, en estos espacios se esconde y hasta cierto punto, estos también se convierten en el monstruo, pero sobre todo, los contienen.

MARCO TEÓRICO

Lo fantástico y sus características

La literatura fantástica es muchas veces confundida con la fantasía o la literatura maravillosa, es por eso que resulta vital definir lo que engloba el género y cuáles son sus límites, así como ciertas características que han sido establecidas.

Para Tzvetan Todorov “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” (p. 48). Es el espacio que queda antes de decidirse por un tipo de explicación u otra. Al momento de tomar la decisión, para Todorov, se abandona el género de lo fantástico para pasar a lo

maravilloso o a lo extraño. Sin embargo, esta es una definición que de cierto punto resulta limitante, ya que deja a lo fantástico solamente como el momento antes de la decisión. Todorov hace una distinción temporal entre lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Ubica a lo extraño en el pasado, lo maravilloso en el futuro y lo fantástico en el presente de la lectura. Para Martha J. Nandorfy, en “*Fantastic Literature and the Representation of Reality*” (1991), esta ubicación reafirma la idea de la naturaleza efímera de lo fantástico que Todorov presenta en su definición “ya que cuando llegamos al final del texto o bien explicamos lo misterioso, relegándolo, por consiguiente, al pasado, o bien nos maravillamos, proyectándolo hacia el futuro” (p. 104).

En contraste con Todorov, Ana María Barrenechea en “*Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*” (1972) decide reformular parte de la definición establecida con anterioridad por el autor. Barrenechea decide enfocarse en “la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales” (p. 392) y la forma en que el texto se enfrenta esas situaciones. Si el texto presenta como problema el contraste entre lo normal y lo a-normal, se trata de literatura fantástica. Por el contrario, si la problematización no se lleva a cabo, el texto estaría dentro del género de lo maravilloso. Entonces, “pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (p. 393). Esta definición saca a lo fantástico de su condición de indecisión momentánea en la que Todorov lo había situado, al mismo tiempo que le da un espacio propio en el que las obras fantásticas pueden establecerse.

Entre quienes han intentado definirlo, una conclusión a la que se ha llegado es que hay una imposibilidad de dar una explicación clara al evento con el que el relato y sus personajes se enfrentan. Se hace uso de la ambigüedad como principal herramienta para lograr la imposibilidad de respuesta con respecto al acontecimiento que se considere sobrenatural. Entonces, el evento queda sin una explicación definida. Se le pueden atribuir interpretaciones,

mas, en el relato no se presenta de forma explícita. Es decir, no se busca una decisión como tal, la resolución absoluta no es el objetivo final. Para que la ambigüedad del fenómeno permanezca, y se mantenga la incomodidad y temor que causa la ruptura de lo establecido, es necesario que la respuesta final jamás sea ofrecida al lector. Este podrá tomar los hechos presentados en la historia y llegar a una conclusión, pero esta no puede ser comprobada como correcta o incorrecta.

Se ha establecido que la característica principal de lo fantástico es la existencia de un evento sobrenatural, esto se entiende en el sentido de algo que rompe de alguna manera con las normas, que desestabiliza lo que se consideraría normal en el contexto de la realidad presentada en el cuento. Asimismo, esta realidad debe ser reconocida por el lector como la realidad propia: “Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad” (Roas, 2001, p. 8). Esto, es en principio lo que separa al género de otros; las normas del mundo en el que se desarrolla el relato deben ser iguales, debe establecerse la historia desde lo cotidiano para que el evento sobrenatural sea realmente un quiebre y vaya en contra de las normas. Estas normas también se ven afectadas por el contexto sociocultural del lector y del autor, pues así se determina lo que es posible y lo que no. Si bien, ciertas cosas son universalmente posibles o imposibles, hay otras que dependen de lo que se conoce en lo cotidiano. Según Irène Bessière, “El espanto y la inquietud ligados a lo fantástico, imponen el concluir que este se dedica a trazar los límites del individuo, según las circunstancias culturales” (p. 102).

Para Todorov existen tres características principales: El texto debe lograr que el lector considere el mundo del relato como uno real y similar al suyo propio, así se puede lograr la vacilación entre la explicación natural o sobrenatural. La segunda es que dicha vacilación sea experimentada por un personaje con el que el lector se identifica y, por lo tanto, vive la

vacilación también. Por último, el lector no deberá leer la historia de forma alegórica o poética (p. 56). Eso implica que los elementos fantásticos no deben ser interpretados como algo más en el caso de lo alegórico. En el caso de lo poético, se refiere a que dentro de la poesía se toma las cosas tal como son, no se trata de ir más allá de las palabras, la poesía, para Todorov, podría ser fantástica si esta fuese representativa (p. 55).

Una vez más, Barrenechea no coincide con la idea de que lo alegórico resulte en la muerte de lo fantástico. Si bien, establece que la alegoría clásica, con moraleja, resultaría poco provechosa para el género, también puede utilizarse en la literatura fantástica sin que esta pierda su sentido. Para la autora, no existe un conflicto real siempre que en el plano literal de la historia se dé el conflicto entre lo real y lo irreal. Aun cuando, al interpretarlo, dicho conflicto se resuelva. El texto como tal no brinda la solución ni la interpretación, en el plano literal, es decir, el texto, los elementos de la literatura fantástica se usan sin alteraciones. Lo alegórico se encuentra en el subtexto.

El horror, lo fantástico y la importancia del escenario

El horror no es una característica obligatoria de la literatura fantástica, aunque no es poco común que ambos géneros se encuentren. No obstante, dentro de lo fantástico siempre se crea cierta incomodidad, incluso miedo. Esta sensación va ligada al contraste entre lo irreal y lo real que se encuentra en la amenaza de disrupción o quiebre de lo establecido. Lovecraft ponía especial interés en el papel del lector con relación al miedo en la lectura (Lovecraft en Roas, p. 31). Si bien Lovecraft hablaba en principio sobre relatos de terror, dicho género comparte ciertos elementos con lo fantástico. En ambos, se hace necesaria la inquietud que según el género puede variar en su intensidad. La principal diferencia que puede encontrarse es que el terror se enfoca principalmente en la recepción del lector. El terror no necesita el contraste entre lo irreal y lo real para lograr la reacción esperada del lector.

Los aspectos que hacen al terror en la literatura efectivo tienen que ver con la verosimilitud de los peligros o monstruos que presente, que pueden pasar por la amenaza física a la sensación de inseguridad de una forma menos tangible, pueden utilizar las angustias culturales y tabúes. A través de estos elementos se logra desestabilizar la idea de seguridad. El horror también reside en la cotidianidad aparente, en lo que parece normal, pero tiene en su esencia algo poco familiar, algo que lo vuelva peligroso. De la misma forma que en la literatura fantástica, la literatura de terror requiere que los sucesos o las criaturas (monstruos) que aparecen para desequilibrar la paz para el lector y en la historia, sean dotados de cierta credibilidad, para que puedan ser percibidos como un peligro incluso fuera de la ficción, deberían causar repulsión y en el mejor de los casos, deben representar un peligro a nivel moral, social o psicológico, donde incluso “puede destruir la propia identidad” (Carroll, p. 136). Aunque no tiene que necesariamente alcanzar todas estas categorías, el monstruo debe significar una amenaza más o menos tangible. Es por esta necesidad de verosimilitud en las historias, que el género de lo fantástico y el del horror tiende a unirse.

Dentro del género de lo fantástico, también se debe tomar en cuenta el contexto social y cultural de quien escribe. Esto determinará en parte qué es lo que construirá en la realidad presentada en los relatos, y, por lo tanto, los elementos que se utilicen para contrastarla. “A nivel latinoamericano, son situaciones que suelen vincularse a una crisis de lo urbano, con sus expresiones visibles en el desacomodo vital, los miedos sociales, la marginalidad, formas de violencia, la territorialización barrial y geográfica de pandillas delictuales” (Alarcón, 2022, p. 91). Incluso se puede hablar de secuelas de las dictaduras latinoamericanas. Esto marca lo que se entiende por cotidianidad y las dinámicas que se construyen en torno a la ciudad, lo urbano y lo que genera angustia, incomodidad y miedo. La

ciudad es una representación de las divisiones. Según del espacio que el personaje ocupe, la ciudad será un elemento que cause inquietud o que genere tranquilidad, si es necesario, la ciudad puede convertirse en lo monstruoso, generalmente como consecuencia de lo humano.

Lo abyecto, lo siniestro y lo monstruoso

Lo abyecto se puede definir según Julia Kristeva (1982) como lo que perturba la identidad, el sistema y el orden. “Aquello que no respeta los límites, posiciones ni reglas. Lo del medio (mixto), lo ambiguo, lo compuesto” (p. 4). Para Kristeva, la muerte, específicamente el cadáver, resulta en la máxima expresión de lo abyecto. “El cadáver visto sin Dios y fuera de la ciencia, es el colmo de la abyección. Es la muerte infectando la vida. Abyecto” (p. 4). Esto resulta así porque, con la muerte se pierden todos los límites, ya no hay nada que mantenga a *eso* fuera. El cuerpo se convierte también en algo abyecto.

Ahora bien, lo siniestro es definido por Freud usando la palabra alemana *unheimlich*, que se puede entender como lo opuesto a aquello que resulta familiar o acogedor. Entonces, lo siniestro es “esa clase de lo aterrador que nos lleva a algo que hemos conocido desde hace mucho tiempo, algo que alguna vez fue familiar” (p. 60). Asimismo, lo siniestro no se usa únicamente al referirse a objetos o en la incertidumbre de si algo está vivo o no, es humano o no (como una muñeca hiperrealista), también se lo puede aplicar a seres vivos, que de una forma u otra escapan de la categorización absoluta y, por lo tanto, causan temor o incluso repulsión.

Lo monstruoso nace de la percepción de la diferencia y el peligro que esa diferencia significa para una sociedad, ya que, el monstruo desde su otredad se enfrenta a las reglas y las desafía. Como resultado, los monstruos representan lo que está reprimido en una cultura. El monstruo tiene, en su condición, la obligación de actuar todo lo que los integrantes que

pertenecen a la comunidad jamás se atreverían. Sobre todo, el monstruo es un ser ambiguo. Esta ambigüedad se puede encontrar en su fisonomía o en la forma en que actúa, es eso en parte lo que lo vuelve aterrador o repugnante.

El cuerpo del monstruo y la otredad de su naturaleza

La presentación de lo monstruoso es importante desde la corporalidad de su construcción. Muchos monstruos son identificados como tal, por su aspecto físico, aspecto que tiende a causar repulsión. Hay dos estéticas principales en la construcción corporal del monstruo:

El cuerpo mutilado ha sido por mucho tiempo considerado como evidencia de que algo es también diferente en el interior. La mutilación sería un reflejo del interior, o puede leerse también como un castigo. En todo caso, estas condiciones, no importa si son desde el nacimiento/creación o fue producto de algún evento a lo largo de su existencia. Por otro lado, está el cuerpo indefinido, o la “figura de fusión” de Noël Carroll, quien caracteriza a este monstruo de forma que “la marca central de una figura de fusión es la combinación de categorías normalmente inconexas o conflictivas en un individuo integral, unificado espaciotemporalmente” (p. 137). Estas corporalidades resultan siempre un problema para la continuación de los roles y normas sociales. Los ejemplos más claros son la mezcla entre humano y animal. Es la civilización y lo salvaje, haciendo a la criatura insalvable, indefinida y, por tanto, monstruosa. El cuerpo se convierte en algo impuro. “El término *impuro* se refiere a la transgresión y violación de los esquemas de categorización cultural imperantes en una sociedad (...) nos referimos a un conflicto entre dos o más categorías culturales (muerto/vivo, yo/otro, dentro/fuera, carne/máquina)” (Cortés, 1997, p. 38).

Lo monstruoso se define por ser externo, por ser el Otro. Al ser externos también funcionan de reflejo. Sin el Otro, la cultura no se puede definir como un colectivo, necesita en parte, contraponerse, compararse con lo externo, así se asienta la idea de comunidad e identidad

compartida. La función del monstruo/Otro es unificar y convertirse en el chivo expiatorio. Tras matarlo, un orden nuevo, construido tras la eliminación de características no deseadas, características del monstruo, puede ser construido nuevamente. “La otredad es tradicionalmente construida en términos de raza, sexualidad, género o discapacidad física” (Wright, p. 180). Esta otredad permite desarrollar sistemas de jerarquías, donde lo que se parece a la norma o al sujeto ideal, es bueno y lo que no, se considera raro, incluso malvado y debe ser evitado. Es debido a estas diferencias que el monstruo se encuentra fuera de la ley, se le escapa, pues no puede ser contenido en categorías. Es una tarea infinita pero útil socialmente. El monstruo unifica en el momento de crisis y luego de matar al monstruo, se puede restaurar la paz y volver a un nuevo orden.

Muchos monstruos son construidos en referencia a lo humano o como directa consecuencia de lo humano, jamás llegan a serlo, pero tampoco pueden dejar de serlo por completo, no es posible una independencia total. En esta sensación de familiaridad y extrañeza aparece lo siniestro, siendo esto en principio, lo que termina separando de forma violenta al monstruo y a la sociedad.

El monstruo y la cultura

Los monstruos, son sin duda, productos culturales, existen por la sociedad, son representaciones, proyecciones sociales y se mantienen vivos a través de productos culturales como la literatura y los relatos en general. Jerome Cohen en *Monster theory: Reading culture* (1996), establece una lista de siete tesis que responden al porqué de los monstruos, o en todo caso, de lo monstruoso. Cohen explora lo que estos seres implican y sus funciones dentro de la cultura que los ha creado. Estas son:

- 1- El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural. Esta se refiere a que el cuerpo monstruoso es en realidad, una construcción y proyección cultural, siempre significa algo más allá de sí mismo, el monstruo nunca es un sujeto propio.
- 2- El monstruo siempre escapa. El monstruo siempre tiene una función que cumplir, es por eso por lo que no importa cuantas veces lo maten, regresará para cumplir con su rol.
- 3- El monstruo es el heraldo de la crisis de categorías. Algo resulta monstruoso porque se niega a ser categorizado, así se convierte en un problema, ya que no corresponde a ningún espacio, irrumpe con lo establecido y amenaza con destruirlo.
- 4- El monstruo habita en las puertas de la diferencia. El monstruo viene de afuera, es externo a la sociedad, lo cual significa que representa un peligro.
- 5- El monstruo controla los límites de lo posible. Lo monstruoso es el límite, se lo crea para evitar la movilidad (usualmente intelectual, geográfica o sexual). El monstruo es la consecuencia de ese traspaso.
- 6- El miedo hacia el monstruo es realmente una especie de deseo. Es a través del monstruo que se permiten los traspasos, se los puede proyectar sobre él, haciendo que sucedan en un espacio delimitado y que de todas formas resulta externo. Esta fuera de la sociedad.
- 7- El monstruo está en el umbral de convertirse en algo más. El monstruo es el reflejo de la sociedad. Es lo que lleva al cuestionamiento de los prejuicios que lo conforman.

Los monstruos y la literatura tienen un factor que los define en común. La irrupción de las normas establecidas para mantener el orden social. Tanto el género literario como los monstruos, significan una ruptura en lo que se considera normal, en lo que se puede definir. Un relato pertenece a la literatura fantástica cuando aparece la ambigüedad disruptiva que lleva a que lo real y lo irreal entren en conflicto. Asimismo, lo que define al monstruo es su imposibilidad de ser categorizado por completo, lo que lo lleva a ser encasillado como

monstruo es su hibridez. Entonces lo monstruoso se convierte en una categoría general donde cae todo aquello que no puede ser definido. Además, el monstruo está fuertemente ligado a la realidad aun cuando su presentación parezca ser irreal, lo mismo se puede decir del cuento fantástico, por lo cual, resulta lógico que a menudo se utilicen juntos, ambos elementos viven en los límites, límites del ser/no ser y real/irreal.

ANÁLISIS

“Bajo el agua negra”: cuerpos entre la violencia y lo monstruoso

El cuento de Mariana Enríquez “Bajo el agua negra” se enfoca en la precarización de la vida de quienes habitan en la periferia. Sectores que han sido tan olvidados por las autoridades que ni siquiera la ley puede ingresar. En el escenario del relato, el río junto al que se ha construido la comunidad lleva décadas siendo contaminado a tal punto que afecta genéticamente a los niños que van naciendo en el lugar. Es un río muerto, que, en consecuencia, mata. La Villa Moreno, al ser un lugar tan descuidado, se ha convertido en el espacio ideal para la delincuencia y la violencia en general, la expresión más evidente es la relación de la policía con el lugar. Es sabido que hacen que los adolescentes trabajen para ellos, también que los matan y los cuerpos son echados al río para ocultarlos. El cuento comienza describiendo una conversación entre la fiscal Marina y uno de los policías culpables de haber botado los cuerpos de Emanuel López y Yamil Corvalán al río. En esta escena se establece la impunidad con la que la policía se desenvuelve en la Villa Moreno y la casi imposible tarea a la que la fiscal se enfrenta para llevar ante la justicia a los policías, quienes se supone, deberían velar por la seguridad de la gente.

Enríquez pone especial énfasis en los cuerpos, estos resultan esenciales para construir la percepción de lo monstruoso y para hablar de la violencia. Estos se construyen en respuesta a su contexto. “(...) los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de

más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” (p. 121). Tienden a recoger y exteriorizar lo que no funciona socialmente, es decir, la condición de un cuerpo monstruoso no es la de sujeto, sino la de una proyección cultural. En este caso, es la representación y consecuencia de la violencia sistemática que invade Villa Moreno. Pone en evidencia la irresponsabilidad de las autoridades para mantener a la gente a salvo. Específicamente, muestra la desprotección de las generaciones más jóvenes, lo que también podría extenderse a la imposibilidad de que la comunidad salga de su situación. Si la niñez y la juventud no se respeta ni se protege, para cuando lleguen a la adultez, será imposible cambiar la situación y se verán obligados a continuar los ciclos de violencia. Están totalmente separados del resto de la sociedad, sus cuerpos causan asco e incomodidad, no son lo que deberían ser. Visualmente, no terminan de ser humanos, pero tampoco dejan de serlo. Esto también se expresa en las formas en las que interactúan con los demás. Incluso Marina, que conoce la situación, siente repulsión al ver al niño que la guía hasta la iglesia: “esa cara que de bebés había sido fea se había vuelto todavía más horrible” (P. 128). Son percibidos como cuerpos monstruosos que causan horror y que habitan un espacio también lleno de miedo. Lo monstruoso se encuentra en la ambigüedad de esos cuerpos y en lo cotidiano de la violencia que reflejan.

Escenario, los espacios, el horror y lo monstruoso

El espacio está marcado por el río contaminado “El Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad” (Enríquez, 2016, p. 119). La contaminación y el descuido empiezan a delimitar el territorio de lo monstruoso, convirtiéndose lentamente en el monstruo. El agua está tan contaminada que ha causado que los niños nazcan con malformaciones, “mutaciones”. Además, el río guarda en sí mismo, los cuerpos que los policías botan en su intento de

deshacerse de los jóvenes de la comunidad. La idea de tirar los cuerpos al agua no resulta nueva, pues ha sido una práctica ya vista en las dictaduras por las que Latinoamérica ha pasado. Los grandes cuerpos de agua adquieren una nueva característica que los hace una contradicción. El agua se supone, debería ser una fuente de vida; sin embargo, en este caso, es lo que enferma el lugar y a la gente que lo habita. Hay tanta podredumbre y muerte en su interior que se vuelve un símbolo de la negligencia del Estado. También se convierte en un obstáculo. Según las tesis de Cohen, lo monstruoso representa el límite, lo que impide la movilidad (p. 12), la gente de la Villa Moreno está atrapada ahí, no puede abandonar el espacio delimitado por el cuerpo de agua contaminado. De cierta forma, son parte de él, se han convertido en el monstruo. La presencia del Riachuelo encierra en la villa a sus habitantes quitándoles la posibilidad de pertenecer en cualquier otro sitio. Su diferencia no solo reside en la pobreza y la violencia que enfrentan todos los días, también se encuentra presente en sus cuerpos. Las mutaciones que les han causado deformaciones hacen imposible la posibilidad de encajar con los demás.

Es en la villa donde reside el mayor horror del cuento de Enríquez. Es un lugar que como conjunto ha sido convertido en el Otro. Solo la violencia y la pobreza pueden habitar un espacio como ese, esto pone a la villa en un puesto “inferior”, es peligroso entrar, pero en todo caso, es mejor mantenerlo ahí antes de que la precariedad se extienda por el resto de la ciudad. Esto junto a la violencia policial y a la certeza de no poder hacer mucho para cambiar la situación, reflejada en la fiscal Marina, es lo que pone las bases del horror en el cuento. El papel de la policía en la situación presenta el verdadero horror del relato; también permite dar paso al horror que causa lo irreal. Marina sabe que está en un ambiente inseguro desde que entra a la villa, es consciente de las violencias que esconde y, por lo tanto, el lector también lo experimenta. Lo sobrenatural aparece con el silencio, es el elemento que vuelve siniestro el lugar: “Ni bien pisó la calle de entrada, la desconcertó la quietud. La villa estaba terriblemente

silenciosa. Ese silencio era imposible” (p. 127). Se convierte en un espacio desconocido y totalmente extraño, a pesar de haber estado ahí antes: “esta villa abandonada por el Estado y favorita de delincuentes que necesitaban esconderse, incluso este lugar peligroso y evitado, tenía muchos y agradables sonidos” (p. 127). Marina reconoce un aspecto acogedor de Villa Moreno que ha desaparecido en el silencio. Los sonidos dan cuenta de la vida que todavía persiste en el lugar. Un lugar donde vive gente nunca puede ser del todo silencioso, por eso es que la repentina desaparición de ruido establece que algo no está bien, que la vida se ha detenido, o que ha sido silenciada. Saliendo del cuento como tal, la lectura de la dictadura vuelve a aparecer, el silencio se ve ligado a las desapariciones y el terror que el poder militar inspiraba en la gente.

El monstruo: la violencia y lo que se oculta bajo el agua

Lo monstruoso toma forma definitiva en la ambigüedad que representa el agua, antes estática, moviéndose. Resulta evidente que es una consecuencia de la violencia vivida en la comunidad y de las personas asesinadas. Cuando el chico muerto sale del río, se da a entender que algo en el agua ha cobrado vida de pronto. El agua esconde una entidad terrorífica, es su prisión, pero hasta cierto punto, se ha convertido en la criatura también. Eso que se despierta en el río no está ni totalmente vivo, ni totalmente muerto. En ningún momento se da una descripción de que ha despertado en el fondo del Riachuelo, lo único que se describe con relación al monstruo es el cuerpo de Emanuel, y debido a su estado entre la podredumbre y el volver a la vida, sigue siendo algo que no se puede categorizar. La condición de Emanuel y el ente que habita bajo el agua remite nuevamente a las tesis de Cohen “El monstruo es el heraldo de la crisis de categorías” (p. 6). Esa dificultad para definir lo que está sucediendo, desde la perspectiva de Marina, vuelve inquietante la historia también para el lector:

(...) corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. (p. 133).

El papel de la corrupción y la violencia policial se hace evidente cuando Marina entra en la iglesia y encuentra al cura Francisco, desesperado y fuera de sí, él le dice que la policía en su constante intento de deshacerse de los cuerpos es quien despierta al monstruo:

Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés qué viene acá? La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido (...). Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron (p. 130).

La irresponsabilidad, pero sobre todo los crímenes que se intentaron ocultar terminan siendo lo que da una nueva vida al monstruo. Las muertes de la gente, los desaparecidos de la villa habían ido alimentando a lo que dormía bajo el agua. En el agua contaminada y finalmente en el cuerpo muerto y luego resucitado de Ezequiel, se encuentra la abyección. El chico en principio es rechazado incluso por su madre, quien no le permite volver a la casa luego de volver del agua. Él estuvo muerto, eso nunca se niega, al menos no por la gente de Villa Moreno, por eso el regreso debería haber sido imposible. Emanuel al volver no es el mismo, está en un intermedio, él como tal, se ha convertido en un cuerpo monstruoso, decadente, abyecto, su cuerpo ha sido ocupado por la muerte y, a pesar de que haya regresado del agua, ya no se puede liberar completamente de ella. Su estado desafía las leyes de lo que es normal, pone en conflicto la realidad con lo irreal. Al mismo tiempo, Emanuel se convierte en un ente que Freud denominaría siniestro; a pesar de que resulta evidente que es el chico que

desapareció una noche tras ir a bailar, no es el mismo. Debería resultar familiar, pero lo abyecto lo ha cambiado, lo ha convertido en un monstruo que habita en un intermedio al que no lo pueden seguir los demás y, por lo tanto, no lo pueden reconocer como el que un día conocieron. A un nivel más político, el regreso del joven también implica la evidencia de las violencias que experimentó antes de hundirse en el río. Su cuerpo es la muestra viva, tangible de la corrupción de las autoridades. Finalmente, con Emanuel se levanta el monstruo que habita en el agua. Los límites han sido cruzados, ya no hay nada que pueda hacerse. Todas las normas han sido desobedecidas, el muerto ha vuelto a la vida. Sin embargo, en este caso, el monstruo no sigue el curso usual de su existencia. Ni Marina, ni el cura Francisco tienen el poder para vencerlo. No existe la forma de luchar contra algo tan ambiguo como lo que se esconde bajo el agua negra, por lo tanto, no hay forma de volver a ordenar la sociedad desde lo hegemónico. El renacimiento solo puede significar un reordenamiento desde lo bajo, desde lo monstruoso, lo desplazado.

“La casa de Adela”: desapariciones, casas abandonadas y lo siniestro de un hogar no habitado

En este cuento, Mariana Enríquez narra la desaparición de Adela, una niña que desde el inicio se establece diferente a sus compañeros. Disfruta mucho de la incomodidad de los demás, también está siempre conectada a historias de terror, siempre violentas, esa conexión se establece casi como una premonición.

La narración se desarrolla a través de la voz de Clara, quien recuerda los sucesos traumáticos de su infancia y la culpa que termina destruyendo la estabilidad de Pablo, el hermano de la narradora, quien parece no poder soportar el haber sobrevivido sin haber podido salvar también a Adela. Clara, al final, queda sola, de los tres es la única que puede recordar, se convierte en la memoria del grupo, y también la testigo final de lo sucedido, aun cuando no puede hacer nada con lo que sabe.

El barrio donde se desarrolla la historia, durante la infancia de la protagonista, se puede entender como un barrio de clase media, con la excepción de la familia de Adela, quienes tienen mucho más dinero que los demás residentes. Desde el comienzo, la niña se ve separada de los demás por el espacio que ocupa socialmente. En énfasis en el escenario del relato sirve principalmente para establecer que ese no es un lugar donde cosas malas sucedan con regularidad, es un barrio donde la gente se conoce. Nadie esperaría que la gente desaparezca ahí o que la casa abandonada que está a la vista de todo el mundo sea utilizada para torturar a los desaparecidos. El barrio debería ser visto como un espacio donde nada fuera de lo normal sucede.

La casa abandonada donde la tragedia ocurre es, desde el inicio, un lugar misterioso. Nadie sabe con exactitud por qué la casa no ha sido reclamada por los hijos de los difuntos dueños. No obstante, la gente le teme. La madre de Clara apura el paso cada vez que deben pasar cerca. Hay algo siniestro en el hecho de que la casa no esté ocupada, porque solo puede significar que algo está mal con esa construcción. No cumple con el propósito principal de una casa: proteger a quienes viven dentro. Además, el que esté deshabitada la convierte en un refugio posible para presencias no deseadas, como la madre expresa: “Me da miedo que se esconda alguien dentro, un ladrón, cualquier cosa” (p. 51).

La narradora establece que a pesar de parecer una casa totalmente común, hay detalles que tras poner atención resultan inquietantes. Como las ventanas tapiadas, se pregunta si son para evitar que alguien entre o que algo salga (p. 52-53). La constante insinuación de que alguien podría esconderse en ella, la hace una presencia aún más desagradable. Si lo que la habita se oculta, solo puede significar que algo no está bien. El secreto establece un corte entre lo que es seguro y lo que no.

En contraste con el resto, la casa resulta atractiva para Pablo y Adela, quienes no parecen sentir el mismo temor que los adultos o la misma Clara, por eso deciden ir a explorar.

Ya en el lugar notan que el césped está bien cortado y parece quemado: “En ese jardín había una sequía infernal y al mismo tiempo era invierno” (p. 53). La casa parece desafiar las reglas de la naturaleza. Es un espacio que escapa de lo establecido, como una isla en medio del resto de las casas que funcionan con normalidad. Nuevamente, esta vez de forma indirecta se insinúa la presencia de alguien en esa casa, alguien que pueda mantener el pasto bajo control, pero sin hacerlo; una invitación a entrar en un orden funcional, no acogedor. Esta falta de coherencia con el resto del mundo genera incomodidad en la narradora y, por lo tanto, el lector tampoco puede entender por qué sucede. La inquietud y la certeza de que hay algo mal aparece de forma más evidente.

Enríquez hace constante uso de la característica de la literatura fantástica y juega con lo real y lo irreal de forma efectiva, poniendo ambas realidades en constante conflicto. Racionalmente, la narradora, que funciona de intermediaria para el lector, sabe que la casa no debería hacer las cosas que hace. Tampoco escucha las historias que Adela y Pablo parecen escuchar. A ella la casa no la atrae de la misma forma, simplemente le aterriza. Posiblemente por eso, a ella la desaparición de Adela no le afecta con la misma intensidad que a Pablo. A pesar de que los tres entran, Clara nunca termina de conectarse con la casa, el lugar no la aprisiona. Adela por su lado, es apresada para luego ser desaparecida, Pablo es el testigo, él vive la experiencia de la casa con más cercanía que su hermana, pero logra escapar, aunque nunca del todo porque la culpa lo mantiene atado al lugar. Eso que habita la casa, lo que genera el zumbido es la dictadura y Pablo es el sobreviviente. Clara lo mira desde cierta distancia, pero Pablo lo vive más de cerca. De no ser por el temor de Clara, su hermano también hubiera desaparecido en la casa.

La narradora constantemente habla de la casa como si esta fuera una criatura, un sujeto propio. También hace referencia a lo que puede vivir dentro. Generalmente, se refiere a eso como “alguien”, no es una cosa que habita el espacio, para Clara parece existir en forma de

sujeto: “Afuera llovía y las herramientas estaban desparramadas sobre el pasto seco del jardín; mojadas, brillaban en la noche. Alguien las había sacado de la mochila. Cuando nos quedamos quietos un minuto, asustados, sorprendidos, alguien cerró la puerta desde adentro” (p. 58). Sin embargo, Clara constantemente escucha un zumbido, como si en el interior se encontrara un gran insecto, hambriento que solo deja de zumbir cuando Adela ha desaparecido.

Hay también la mención de un “alguien” misterioso en la escena del suicidio de Pablo: “parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje” (p. 50). La conexión es evidente, el brazo izquierdo separado del resto del cuerpo, junto con los sueños donde le sangraban las manos y la boca. A través de la implícita presencia del sujeto misterioso, más allá de la realidad de su existencia, que constantemente parece perseguir a los protagonistas, la casa ha logrado obtener una nueva presa. Esta presencia es la representación más clara de la incertidumbre que viven los protagonistas. No saben lo que ocurre, es como si esa fuera la consecuencia del haber cruzado el límite de la casa, de haber entrado en el territorio del monstruo.

La casa, a pesar de ser también percibida como parte del monstruo, resulta más como una herramienta, es la trampa de lo que realmente vive en su interior: “Recuerdo que los escuché decir «máscara», no «cáscara». La casa es una máscara, escuché” (p. 58). A pesar de la desconfianza que generaba, la casa sigue siendo una fachada segura. Puede estar abandonada, pero es simplemente una casa, para la gente a su alrededor no significa nada más. Sin embargo, todo apunta a algo mucho más siniestro. La casa se traga a la gente, la desaparece, el insecto/monstruo en su interior los mutila y como rastro solo deja los dientes y las uñas. Rastros que también desaparecen, dejando solamente los testimonios de dos niños a quienes nadie cree. El interior de la casa ha sido desmantelado, el monstruo ha escapado.

El cuerpo y Adela: lo monstruoso de la diferencia

Aparte de la posición económica de su familia, Adela se ve separada de los demás desde su apariencia: “las pecas, los dientes amarillos, el pelo rubio demasiado fino, el muñón en el hombro, las botitas de gamuza” (p. 48). La falta del brazo izquierdo hace que los demás niños la desprecien. Entre las cosas que le decían estaba “monstruita”. No obstante, a ella las burlas no la molestaban demasiado:

Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas (p. 49).

Su indiferencia es lo que termina de hacerla “repulsiva”, lo aceptable y redimible sería que la niña sintiera vergüenza de su condición o que buscara encajar usando un brazo ortopédico. Al contrario, ella disfruta ver la incomodidad que su diferencia provoca. Tanto su cuerpo como su actitud pasan por lo abyecto. De esta forma, Adela puede ser entendida también como un monstruo, pues no busca encasillarse en ningún lado, no intenta actuar acorde con lo normado.

Otro aspecto importante en la diferencia de Adela es el gusto por el horror. La niña disfruta de las historias de miedo, historias que también tienden a ser violentas. El encanto de las historias parece venir más que todo de las reacciones que recibe. Generalmente, son Clara y Pablo los que escuchan sus relatos y más tarde solo Clara. A Adela no le molesta mentir o exagerar con tal de lograr la reacción esperada del otro. El ejemplo más evidente de esto es la historia del brazo. Adela niega la versión de sus padres que dicen que el muñón estuvo ahí desde el inicio, según los padres, la niña nació así. Ella no estaba de acuerdo:

Y entonces ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho. A veces contaba que la había atacado un perro, un dóberman negro llamado Infierno (...). Decía que la

había atacado cuando ella tenía dos años. Se acordaba: el dolor, los gruñidos, el ruido de las mandíbulas masticando, la sangre manchando el pasto, mezclada con el agua de la pileta (p. 49).

Adela es consciente del desagrado que el cuerpo puede generar, las imágenes claras de la sangre y el perro arrancándole el brazo, sean o no verdaderas, sirven para generar horror en quien la escucha. Esta historia que ella les cuenta a los hermanos también parece implicar que su diferencia no es algo que nació con ella, no es una diferencia innata, sino que ha sido causada por un agente externo. No obstante, este intento de alejarse de su diferencia al final no puede salvarla de ser catalogada como distinta y de desaparecer en la casa. Su diferencia, cualquiera sea su origen, la conecta a las sombras que se esconden en la casa, la hacen evidente al monstruo que habita en el lugar.

Dentro de la casa también surge la imagen del horror que puede causar el cuerpo incompleto o fracturado. Lo que perturba profundamente a Clara y a su hermano, así como a quien lee, son los frascos que contienen, uñas y dientes. Esto se da por la incógnita que aparece ¿A quién le pertenecen esos dientes y uñas? ¿Cómo llegaron a los frascos? ¿Qué les paso a los dueños de esas partes? ¿Por qué están ahí? Estas preguntas no se llegan a responder, pero, sirven para transmitir la sensación de peligro. Pueden dar a entender que la casa devora a todo el que entre y solo queda de ellos los restos que luego son guardados en los frascos. Parecen trofeos. Sin embargo, volviendo al contexto de la autora, la lectura se conecta a la dictadura. Los frascos y su contenido son la evidencia de las torturas que ocurrían en el interior de la casa. El cuerpo es mutilado como respuesta a lo distinto, a lo que desafía el poder y las normas establecidas. Esos cuerpos torturados se establecen como monstruos que deben ser castigados por su insurrección; al mismo tiempo, son marcados de forma permanente, haciendo imposible que vuelvan a pasar desapercibidos entre la multitud. Esto significa que en el caso de salir con

vida, estos cuerpos pueden ser identificados con facilidad, y para el sujeto resultará imposible dejar atrás por completo la situación en la cual su cuerpo fue castigado.

“Bajo el agua negra” y “La casa de Adela”: el monstruo que no ha sido vencido

Una de las funciones de los monstruos de las que habla Cohen en su segunda tesis es ser vencido, lo que da inicio a un nuevo orden. El monstruo aparece y el peligro que supone su presencia, unifica a la comunidad amenazada, pues deben ponerse de acuerdo para lograr deshacerse del monstruo. La ruptura que esta presencia supone también sirve de oportunidad para reorganizar las normas, con la eliminación del Otro, también se van las prácticas que resultan obsoletas, las que permitieron que, en primer lugar, el monstruo irrumpiera. Los cuentos de Enríquez rompen con esta función, en estos, el monstruo persiste. En “La casa de Adela” el monstruo se lleva a Adela y luego desaparece. Eso no significa que pase al olvido, los residuos se aferran a tal punto que Pablo comete suicidio y Clara se niega a regresar a la casa. El monstruo lo alteró todo sin dejar que la reconstrucción se diera. Por el contrario, en “Bajo el agua negra”, el surgimiento del monstruo parece haberles dado a los residentes de Villa Moreno una forma de sublevarse, al aceptar lo monstruoso aparece una unidad que antes no estaba presente. En lugar de que el monstruo los unifique en su contra, el monstruo los ha unido a él como uno solo, en contra de lo que los ha convertido en Otros. En definitiva, el monstruo altera por completo la normalidad y las percepciones de aquello que era posible/real y lo que no, la vuelve irreconciliable con el pasado.

CONCLUSIONES

Mariana Enríquez juega con lo real y lo irreal de forma en que estos elementos se entremezclan para dar forma a una realidad que, a pesar de no ser la misma que la de quien lee, se siente siempre familiar y al mismo tiempo siniestra. Enríquez demuestra que lo no definido y la incertidumbre que causa lo monstruoso funciona para crear el elemento que convierte a sus relatos en literatura fantástica. Ambos tienen características similares que los vuelven compatibles. Además, al escribir dentro de este género, queda en libertad de no revelar todos los elementos que construyen el relato, haciendo cómplice al lector y las interpretaciones son posibles. La casa monstruosa de “La casa de Adela” puede ser entendida como los espacios donde se mantenía y torturaba a los desaparecidos durante la dictadura argentina de Rafael Videla. Estas lecturas no interfieren con la lectura de forma literal de la historia, que también se puede entender solo como un cuento fantástico de terror. Esta hibridez continúa el juego de lo real y lo irreal del género, al mismo tiempo que simula la hibridez de la naturaleza y las corporalidades del monstruo.

Los cuentos construyen la monstruosidad a través de varios elementos. Primero, a Enríquez le interesa representar los espacios en los que los relatos se desarrollan como parte fundamental del monstruo. La ciudad se convierte en un actor importante, permite crear un nuevo escenario de caos. En el caso de “Bajo el agua negra” se lo ve en la pobreza, el descuido y la contaminación extrema del río junto a la Villa Moreno, en este caso, este elemento va acompañado de la violencia sistemática. Enríquez a través de esto muestra como la pobreza y las comunidades marginadas han sido convertidas en el Otro monstruoso. En el caso de “La casa de Adela” todo se desarrolla dentro de un barrio que eventualmente se convierte en un barrio pobre, dando a entender las consecuencias de la desaparición misteriosa de Adela, que, si bien puede ser entendida como un suceso sobrenatural, también se lo puede leer de forma

política; entoneces, su desaparición se vuelve aún más violenta, y al igual que la situación en Villa Moreno, no deja de ser monstruosa.

Enríquez también hace énfasis en las corporalidades no hegemónicas, principalmente presentadas en cuerpos infantiles. Durante mucho tiempo el cuerpo ha estado ligado al monstruo, pues es en el cuerpo donde se puede encontrar las diferencias más evidentes. Enríquez usa los cuerpos con deformaciones o con mutilaciones para separarlos del resto. En ambos casos, esas características unen a los personajes con su entorno, vuelve imposible que salgan de esos espacios porque son parte de ellos. En cada cuento el tratamiento que se le da al cuerpo difiere un poco. En “La casa de Adela”, su diferencia la convierte en un blanco fácil. Bajo la lectura de la casa como un espacio de tortura y desapariciones, Adela se pierde ahí por las diferencias que se establecen desde un inicio con referencia a su entorno. El cuerpo adquiere mucha más importancia, porque no solo presenta la evidencia de la otredad, sino que se convierte en lo que recibe el castigo, la tortura es en su mayoría maltrato físico, el cuerpo es mutilado hasta convertirlo en algo apenas humano. En el cuento llega al punto de solo dejar las uñas y los dientes. En el caso de “Bajo el agua negra” los cuerpos son la evidencia de la irresponsabilidad de las autoridades, la villa ha sido olvidada y ha tenido que desarrollarse en un entorno altamente tóxico. En este contexto, el cuerpo es también la evidencia de una violencia sisttemática que los obliga a quedarse en el mismo lugar, los ha hecho tan distintos a los demás, que a la mayoría le resultaría imposible adaptarse y pasar desapercibido en otro espacio.

En cuanto al monstruo como tal, la autora intencionalmente nunca termina de revelar qué es exactamente lo que se esconde en esos escenarios abandonados. Están ahí como una sombra que se cierne tanto sobre los protagonistas como sobre el lector, que finalmente no obtiene respuestas claras y en consecuencias, debe rellenar los vacíos con las pistas que la autora deja. De todas formas, no son respuestas absolutas y dependen de cómo se decida

interpretar el texto. Además, una de las principales características, y funciones que tienen los monstruos, es la de ser vencidos, de esa forma, se puede dar paso a un nuevo inicio, volver a reorganizar las normas y las convenciones sociales. En el caso de “La casa de Adela” y “Bajo el agua negra” esto no sucede. El monstruo se encuentra al final y persiste hasta que la narrativa se detiene, es justamente el surgimiento del monstruo el que insinúa una reorganización. Enríquez muestra dos posibilidades, en el caso de “La casa de Adela”, la aparición del monstruo marca el inicio de la decadencia del barrio donde la desaparición de Adela sucede y de la vida de aquellos que lograron escapar, como Pablo, que lleno de culpa termina muriendo en un intento de reconectar con Adela. Por el contrario, en “Bajo el agua negra”, el surgimiento del monstruo parece haberles dado a los residentes de Villa Moreno una forma de sublevarse, al aceptar lo monstruoso aparece una unidad frente a lo que los había convertido en Otros. Enríquez establece entonces, que el monstruo es una respuesta, casi desesperada a la violencia que experimenta la comunidad.

Referencias bibliográficas

- Botting, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- Barrenechea, A. M. (1972). *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. Revista Iberoamericana. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>
- Carrera Garrido, M. (2018). Fantástico y terror: Teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito Hispánico. *Studia Romanica Posnaniensia*, 45(2), 5–20. <https://doi.org/10.14746/strop.2018.452.001>
- Cohen, J. J., & Cohen, J. J. (1997). *Monster theory*. In *Monster theory: Reading culture*. essay, University of Minnesota Press.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Ferrada Alarcón, R. (2022). Variaciones críticas de lo fantástico y espectral en Cuando Hablábamos con los muertos de mariana enríquez. *Nueva Revista Del Pacífico*, (76), 88–110. <https://doi.org/10.4067/s0719-51762022000100088>
- G. Cortés José Miguel. (1997). *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Anagrama.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. Columbia University Press.
- Nandorfy, M. J. (1991). Fantastic Literature and the Representation of Reality. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(1), 99–112. <http://www.jstor.org/stable/27762880>
- Roas, D., & Bessière, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En *Teorías de Lo Fantástico* (pp. 83–104). essay, Arco/Libros.
- Roas, D., & Reisz, S. (2001). Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In *Teorías de Lo Fantástico* (pp. 193–221). essay, Arco/Libros.

- Roas, D., & Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En *Teorías de Lo Fantástico* (pp. 7–44). essay, Arco/Libros.
- Roas, D., & Todorov, T. (2001). Definición de lo fantástico. In *Teorías de Lo Fantástico* (pp. 47–64). essay, Arco/Libros.
- Weinstock, J. A., & Carroll, N. (2020). Fantastic biologies and the structures of horrific imagery. En *Monster theory reader* (pp. 136–147). essay, University of Minnesota Press.
- Weinstock, J. A., & Freud, S. (2020). The uncanny. En *Monster theory reader* (pp. 549–88). essay, University of Minnesota Press.
- Weinstock, J. A., & MacCormak, P. (2020). Posthuman teratology. En *Monster theory reader* (pp. 522–539). essay, University of Minnesota Press.
- Weinstock, J. A., & Shildrick, M. (2020). the self's clean and proper body. In *Monster theory reader* (pp. 303–329). essay, University of Minnesota Press.
- Weinstock, J. A., & Wright, A. (2020). Monstrous strangers at the edge of the world. En *Monster theory reader* (pp. 173–191). essay, University of Minnesota Press.