



La posesión como variante del relato de fantasmas: la atención a la víctima como propuesta estética y política de Mariana Enriquez

Possession as a variant of the ghost story: Mariana Enriquez's attention to the victim as an aesthetic and political proposal

ENRIQUE FERRARI

Universidad Internacional de La Rioja. Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Avenida de la Paz 137. 26006 Logroño (España).

Dirección de correo electrónico: enrique.ferrari@unir.net.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7910-8134>.

Recibido/Received: 19-1-2024. Aceptado/Accepted: 10-4-2024.

Cómo citar/How to cite: Ferrari Nieto, Enrique (2024). “La posesión como variante del relato de fantasmas: la atención a la víctima como propuesta estética y política de Mariana Enriquez”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 308-331. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.308-331>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Todos los cuentos fantásticos de Mariana Enriquez, menos uno, están protagonizados por fantasmas. En muchos de estos, hay una posesión. Con este recurso, propio del terror sobrenatural, la autora construye un ambicioso discurso social en torno a la incomprensión de la víctima. Obvia cuál es el mecanismo con el que el fantasma posee el cuerpo, para centrar sus relatos en cómo queda marcada socialmente la víctima. La posesión le permite una aproximación más audaz al tema: en torno a cómo es reconocida y tratada la víctima por los demás, al confundirse en el personaje poseído el agredido y el agresor. En un género tan deudor de las convenciones, el narrador se desvía de las expectativas del lector para centrarse en las circunstancias que permiten la posesión y las circunstancias que se derivan de esta, con esta segunda agresión que la incomprensión y el abandono de la víctima provocan.

Palabras clave: Mariana Enriquez; cuento; terror sobrenatural; posesión; víctima.

Abstract: All but one of Mariana Enriquez's fantastical tales feature ghosts. In many of them, there is possession. With this resource, which is typical of supernatural horror, the author constructs an ambitious social discourse around the incomprehension of the victim. She ignores the mechanism by which the ghost possesses the body to focus her stories on how the victim is socially scarred. Possession allows him a more daring approach to the subject: how others recognise and treat the victim because the assaulted and the aggressor are confused in the possessed character. In a

genre so indebted to the convention, the narrator deviates from the reader's expectations to focus on the circumstances that enable possession and those that follow from it, with this second aggression leading to the victim's incomprehension and abandonment.

Keywords: Mariana Enriquez; short story; supernatural terror; possession; victim.

INTRODUCCIÓN

En sus dos primeros libros de cuentos, *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), Mariana Enriquez publica 24 relatos. De ellos, trece son fantásticos¹. Todos menos uno de fantasmas (queda fuera “El carrito”, con una maldición). En siete de estos doce hay, o puede entenderse que hay, una posesión: hay elementos narrativos que apuntan como una opción –la lectura fantástica frente a la realista– a la posesión. Los personajes son poseídos por fantasmas que controlan su voluntad, para convertirlos en sus víctimas, obligados a agredirse a sí mismos, o, en unos pocos casos, en sicarios, obligados a agredir a otras víctimas. En los otros cinco, interactúan con ellos desde fuera, sin poseer sus cuerpos. La proporción de relatos con esta temática es, por tanto, significativa en ambos libros.

A pesar de ello, Mariana Enriquez no utiliza nunca el término “posesión” en estos cuentos, ni alude a la posesión (demoniaca) en el análisis o comentario de su narrativa. No destaca este fenómeno: ni como mecanismo literario, propiamente técnico, como dispositivo para activar el terror sobrenatural, ni por su posible significación estética, epistémica o política. Y tampoco los críticos y estudiosos que han analizado su obra (incluida *Nuestra parte de noche*, de 2019, protagonizada por un médium) han considerado que pueda ser una clave de su pensamiento poético (p.e. Muñoz Sánchez, 2022). Al menos en sus primeros libros de cuentos, porque *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), su último libro, tiene otras estadísticas: de los doce cuentos que lo componen, once son

¹ En *Los peligros de fumar en la cama*: “El desentierro de la angelita”, “La Virgen de la tosquera”, “El carrito”, “Rambla Triste”, “El mirador”, “Ni cumpleaños ni bautismos”, “Chicos que faltan” y “Cuando hablábamos con los muertos”. En *Las cosas que perdimos en el fuego*: “Los años intoxicados”, “La casa de Adela”, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “Fin de curso” y “Bajo el agua negra”.

fantásticos, seis de ellos de fantasmas², pero en ninguno de ellos hay una posesión (probablemente porque son, en su mayoría, excepto en “Los himnos de las hienas”, espíritus menos agresivos).

Choca esta desatención de la autora y de la crítica con la importancia de su función en las tramas de estos primeros cuentos, porque:

1. En el plano técnico, le permite a Enriquez desarrollar la trama en dos niveles: el real y el fantástico. Permite una ambigüedad bien construida, sin fisuras, con la que apoyar el lector cualquiera de las dos interpretaciones que haya decidido para su lectura: o bien considerar que el personaje sufre algún tipo de trastorno psicológico que le mueve a actuar así o bien considerar que está poseído, y que es otro personaje fantástico el que decide las acciones del primero, que se revela como víctima.

En ambos casos el actuante último es el personaje real (real dentro de la ficción), pero su comportamiento admite ambas posibilidades: una lectura realista, que elimina a los fantasmas; y una lectura fantástica, en la que el efecto real de las acciones de los fantasmas se hace más verosímil por la mediación de los personajes poseídos. En el reto que se impone Mariana Enriquez de prestigiar la literatura de terror sobrenatural o de lo inusual (Alemany Bay, 2019a y 2019b), la posesión le permite bascular en los dos planos, haciendo más complejo el entramado de las motivaciones y sus consecuencias (Ferrari, 2022).

2. Como elemento sustancial de su propuesta política, le facilita un tratamiento de la víctima más complejo, que pone el foco en cómo es reconocida y tratada por los demás personajes. Al confundirse en la posesión la víctima y el agresor, dado que ocupan un mismo cuerpo (se fusionan en un solo personaje), la percepción de la víctima desde fuera es otra, menos empática y solidaria.

Ante los testigos, actúa un solo individuo, aunque esa actuación sea el resultado de un enfrentamiento cruel entre un personaje encarnado y otro incorpóreo. Con ello, el sujeto poseído sufre una segunda agresión con la incompreensión y abandono de su comunidad, que reconoce en este no tanto al agredido como al agresor. La víctima no es redimida. Incluso llega a cargar con las culpas de quien la agrede, despojada de su condición de

2 Solo “Metamorfosis” no es fantástico. De los once que sí lo son, los seis relatos de fantasmas son: “Mis muertos tristes”, “Los pájaros de la noche”, “Julie”, “Un lugar soleado para gente sombría”, “Los himnos de las hienas” y “La mujer que sufre”.

víctima, con un rol social que se trastoca del todo, en tanto que se muestra a la comunidad como una amenaza.

Varios estudiosos han apuntado a una lectura política de la literatura de terror de Enriquez: vinculan sus fantasmas a los desaparecidos de la dictadura militar argentina, entre 1976 y 1983 (p.e., Bustamante, 2019). Pero cabe una lectura más precisa en torno a la asunción y aceptación general de la situación de desigualdad que viven las víctimas potenciales, en torno a la acomodación de esa circunstancia en el día a día de la comunidad, a la que convulsiona no la agresión en sí (a la que se ha acostumbrado y absorbe sin más), sino su visibilidad, el modo de evidenciarse lo que ha pasado.

El tema último que hay detrás de las posesiones es la incompreensión de la víctima, como un tabú que la autora ataca para desenmascarar el cinismo con el que se ha abordado la cuestión. Es una propuesta política más audaz que la mera traslación a la ficción de los horrores de la dictadura argentina que Mariana Enriquez vivió de niña, porque la amarra a un programa poético o estético de mayor envergadura que se enraíza en el cuestionamiento de las propias capacidades del relato para desvelar la verdad.

Este trabajo tiene dos objetivos: 1) Mostrar cómo Mariana Enriquez, al narrar cada una de estas siete posesiones, evita precisar el mecanismo mismo con el que el personaje es poseído; cómo consigue presentar la posesión con una calculada ambigüedad en su sintaxis. 2) Plantear una primera hipótesis acerca de las motivaciones estética y política de estas posesiones, que justifica la imprecisión de su narración como resultado de querer dejar la operación de la posesión en un segundo plano, a favor de un mayor desarrollo de sus causas y consecuencias sociales. El lector no llega a saber apenas nada de la posesión, por qué ha sucedido y cómo. Lo que acaba comprendiendo con su lectura es cómo esa víctima es marginada, incomprendida, temida por los demás, en esa segunda agresión.

Para ello, en su metodología, recoge y cohesiona primero la reflexión teórica que apunta intermitentemente Mariana Enriquez sobre la literatura de terror en entrevistas, conferencias y pequeños ensayos, apoyado en lo que otros estudiosos han escrito ya de la cuestión, como marco teórico. Luego determina el espacio que ocupa la autora en la literatura fantástica de terror sobrenatural, qué le interesa específicamente del género, qué mecanismos usa y cuáles no, con qué convenciones se encuentra más cómoda y cuáles obvia o rechaza. En los apartados 3 y 4, analiza desde la filología sus cuentos de fantasmas en los que hay una posesión, para concretar en su narrativa la significación de la víctima y del testigo, más allá de las circunstancias

sobrenaturales. Para, desde este tratamiento a la víctima, reconstruir y fundamentar por último su programa estético y político.

1. MARIANA ENRIQUEZ Y LA LITERATURA DE FANTASMAS

La literatura académica sobre la narrativa de Enriquez es todavía escasa. Apenas hace diez años de la publicación de su primer libro de relatos. En Web of Science (terminado 2023) hay 54 referencias a ella como tema de las publicaciones recogidas, en algunas un tanto escorada (35 como título). En Scopus aparecen 42 resultados como búsqueda en los campos de título, resumen o palabras clave. Casi todos son muy recientes, desde 2020, más atentos a sus cuentos que a sus novelas.

Muchos de estos trabajos analizan aspectos concretos de su narrativa: la narrativa fantástica en general (Quiñones Gámez, 2022; Muñoz Sánchez, 2022), o la literatura gótica (Piñeiro, 2020), el tema de la casa encantada (Díez Cobo, 2022), la ecología (Mackey, 2022), la maternidad (Forttes Zalaquett, 2021), la infancia (Álvarez, 2022; Pietrak, 2020), la enfermedad (Cannavacciuolo, 2019), la selva (Seifert, 2021), los tabúes culturales como la necrofagia (Sánchez Cabrera, 2021), lo que se ha llamado *civilibarbárie* (Pietrak, 2022), la violencia sexual (Pietrak, 2021), o el cuerpo como discurso o texto (Torras, 2021). Muchos estudian estos temas, que son habituales en la literatura latinoamericana contemporánea, también en otros autores (o exclusivamente autoras), como Samanta Schweblin (Gámez, 2022; Forttes Zalaquett, 2021), Selva Almada (Muñoz Sánchez, 2022), Fernanda Trías, Daniela Tarazona (Keizman, 2021), Alejandro Soifer (Pietrak, 2022), Daina Chaviano (Díez Cobo, 2022), Liliana Colanzi (Amatto, 2020), Jorge Volpi (Piñeiro, 2020) o Mónica Ojeda (Leonardo-Loayza, 2022).

Otros, en cambio, se centran en un cuento concreto de Mariana Enriquez: Ferrada (2022) y Leandro Hernández (2018) en “Cuando hablábamos con los muertos”; Pietraz (2022) en “El chico sucio”; Sánchez (2019) en “Las cosas que perdimos en el fuego”; y, mucho antes, en un ejercicio más ensayístico que analítico, Drucaroff (2011) en “El aljibe” y “Ni cumpleaños ni bautismos”. Todos ellos con claves interpretativas para su narrativa, a lo que se suman las entrevistas a la autora, sus ensayos y notas críticas, artículos periodísticos, conferencias y cursos o talleres (muchos de ellos en abierto en plataformas digitales).

Mariana Enriquez es la referencia más visible en la literatura de terror fantástico latinoamericana: tanto por la calidad de sus textos, y la

consistencia de su argumentación teórica en defensa del género, como por el espacio que ocupan en el conjunto de su obra narrativa, en la que son mayoría. Sirve además como paradigma para una lectura política de ese terror que tiene cada vez más peso en la crítica, con elementos reconocibles tanto en el ámbito de lo sobrenatural como en el discurso social sobre la realidad iberoamericana, que Enriquez no conecta explícitamente casi nunca (solo en casos muy contados, como “Cuando hablábamos con los muertos”), pero sí implícitamente, con la construcción de un contexto realista, minucioso y reconocible (Leandro-Hernández, 2018). En su narrativa aparecen como elementos sociales de los que emana ese terror fantástico: la pobreza, la violencia, la impunidad, el neoliberalismo, las drogas, el ocio de noche, las crisis económicas y sociales, la ciudad, los más vulnerables, el patriarcado, la maternidad y el hogar, y los desaparecidos (Rioseco, 2020). Quedan evidenciados como tabúes, como conmociones sociales que convierte la autora en las coordenadas espaciales y temporales de sus tramas, lo que ha dado lugar entre los críticos a la etiqueta de “gótico rioplatense”, frente al “gótico andino” de Mónica Ojeda o ese gótico más rural de Luciano Lamberti, por ejemplo. Con referencias a la influencia de Horacio Quiroga, de Stephen King y de otros autores del género, sobre todo estadounidenses. Como una manifestación particular de lo que Elsa Drucaroff (2011) denominó la narrativa de las generaciones de postdictadura, a las que une su decisión de escribir desde los traumas de la población argentina que arrancan de su pasado reciente.

Con todo, no hay todavía un análisis comparativo minucioso de estas fuentes. Y falta también un análisis de los mecanismos propiamente literarios, más técnicos, que utiliza para introducir el terror sobrenatural en ese contexto realista y social de su narrativa. La bibliografía ha pasado por alto la indefinición de sus personajes fantásticos, difíciles de precisar en muchos casos con los prototipos clásicos del género. El fantasma, el zombi, el doble (como proyección de otro personaje), el *revenant* y el poseído parecen confundirse en algunos personajes, que o bien son fantasmales para los demás personajes, pero que, para los pocos que pueden verlos, huelen mal y van dejando un reguero de carne y sangre a su paso, o bien vuelven a tener vida tras haber muerto, pero no parecen ser ellos quienes ocupan esos cuerpos, sino un espíritu que los ha poseído. No hay un patrón o unas características que se repitan en las distintas posesiones de Mariana Enriquez; ni siquiera que acoten su comprensión a la posesión, entendida como la ocupación de un cuerpo por un ser

fantasmal, incorpóreo, como única explicación posible en el ámbito de lo fantástico.

2. LA POSESIÓN DEL PERSONAJE COMO RECURSO LITERARIO

De los siete relatos de Mariana Enriquez que pueden leerse como protagonizados por un personaje poseído, en cuatro de ellos el narrador apunta con su sintaxis a que el fenómeno, en el plano fantástico, admite ser entendido como propiamente una posesión. En los otros tres es más ambiguo. Hay otro más que difícilmente puede interpretarse como tal, pero merodea tanto las causas como las consecuencias de una posesión.

Hay elementos que lo hacen verosímil desde la perspectiva del narrador en “La Virgen de la tosquera”, “Ni cumpleaños ni bautizos”, “Fin de curso” y “Bajo el agua negra”. No hay esos elementos, o su interpretación es muy resbaladiza, en “Chicos que faltan”, “Los años intoxicados” y, sobre todo, “Cuando hablábamos con los muertos”. El relato más alejado de la posesión, fuera de estos siete, es “El aljibe”. Pero en ningún caso Enriquez busca con sus posesiones ceñirse a los moldes clásicos del terror sobrenatural (encaja mejor en el *New Weird*).

Le basta, como posesión, la toma de control de la voluntad de un personaje por parte de otro personaje fantasmal para que el primero sea ejecutor de la voluntad del segundo. Desatiende el artificio mismo que hace de bisagra entre lo real y lo fantástico en la morfología de sus cuentos. Elude los términos clave del género, y se maneja con indefiniciones o imprecisiones, por lo que el lector no puede conocer con exactitud el mecanismo por el que se ha producido esa posesión; no tiene nunca esa certeza (Morales, 2023). Sus narradores no son capaces o no sienten la necesidad de explicar con una argumentación deductiva lo que pasa: no tienen esa capacidad o vocación intelectual de los narradores del género fantástico, cuyo interés central es justificar la verosimilitud del relato.

Considerado en cada caso, a partir de un análisis propiamente sintáctico de las citas:

En “La Virgen de la tosquera”, Natalia, tras visitar en la tosquera una figura de la Virgen que oculta bajo su manto una figura brasileña, se vuelve capaz de controlar a unos perros callejeros, muy agresivos, que atacan a dos amigos que se han burlado de ella (y de la narradora). Podría entenderse simplemente como la transmisión de ese poder de la figura brasileña a la protagonista, pero la narradora le oye gritar “¡Ellos son mis perros!” (Enriquez, 2019, p. 38), con ese posesivo que implica el cambio

de rol, junto al de comportamiento, que lleva asociado su nueva naturaleza, su nueva identidad.

En “Ni cumpleaños ni bautizos”, unos padres contratan a un estudiante de cine para que grabe a su hija cuando esta, fuera de sí, se hiere a sí misma. La niña asegura que no es ella la que se daña, sino un hombre que solo puede ver ella. “Yo no me lastimo. Él me lastima. Cuando duermo” (Enriquez, 2019, p. 149). En las grabaciones se la ve a ella misma haciéndose daño, lo que abre para su interpretación la vía realista, con el trastorno alucinatorio de la protagonista, pero también la vía fantástica, con la posesión, con ella como sujeto, como ejecutora de la violencia del fantasma sobre sí misma: “Le dijo que ella no quería hacerse esas cosas, pero que últimamente no podía evitarlo” (Enriquez, 2019, p. 148).

En “Fin de curso” también es la protagonista quien hace de verdugo obligado de sí misma: “Marcela se arrancó las uñas de la mano izquierda” aparece ya al principio del relato (Enriquez, 2017, p. 118). Le dice a su amiga “Me obliga” (Enriquez, 2017, p. 122), con lo que hace explícito el mecanismo de esa violencia, que no ejerce directamente el fantasma, sino a través de la propia víctima, que actúa contra sí misma. Una posesión que se da luego en otro personaje: se repite con la propia narradora, al final del relato. Le dice Marcela, cuando la narradora, muy interesada en lo que le ha pasado, va a visitarla a su casa: “Ya te vas a enterar. Él mismo te lo va a contar algún día. Te lo va a pedir, creo” (Enriquez, 2017, p. 123). Lo que el lector confirma inmediatamente después, ya sola la narradora: “Sentí cómo palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta” (Enriquez, 2017, p. 123), con ese sujeto de la subordinada elidido delante del “me” objeto de la acción, receptiva la trama a la posesión con esa ambigüedad buscada con los potenciales “yo” y “él”, que confluyen en este plano fantástico en una sola persona.

En “Bajo el agua negra” el protagonista podría pasar por un *revenant*: un joven al que la policía ha ahogado en el riachuelo reaparece semanas después, con un cuerpo que muestra los estragos de la muerte; pero para ser un *revenant*, un renacido, debería conservar una misma identidad, que en el relato parece haber perdido para transformarse en otro (lo que estaba bajo las aguas del riachuelo o alguien a su servicio). Podría estar muerto sin más, y ser todo producto de una sugestión colectiva o un engaño, pero el narrador omnisciente parece descartar al final del relato esta posibilidad, que anularía su recorrido fantástico, al darle credibilidad a la relación que establece Marina entre lo que había soñado, a modo de advertencia, y los acontecimientos que presencia:

Lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo, y Marina recordó los dedos de su sueño que se caían de la mano podrida y recién entonces corrió (Enriquez, 2017, p. 173).

En los otros relatos queda menos apuntalada una interpretación basada en la posesión: entendida con su configuración más canónica, la posesión no encaja bien con lo que percibe o sabe el narrador, pero la merodean otras variantes fantásticas, con causas y consecuencias compatibles, que permiten una comprensión verosímil de los hechos en el plano de lo irreal.

En “Chicos que faltan”, reaparecen unos chicos desaparecidos o muertos hace tiempo, sin ningún cambio físico, alguno sin las amputaciones que sufrió al morir. Su comportamiento es extraño, no cuentan nada de dónde han estado, no reconocen a sus familias, y viven todos juntos. Lo que despierta en la ciudad un recelo generalizado. La madre de una reaparecida la devuelve al Juzgado de Menores unos días después de recuperarla: “Yo no sé quién es esta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija. Yo parí a Lorena. La reconocería en la oscuridad, solo por el olor. Y esta no es mi hija” (Enriquez, 2019, p. 174). Otra madre (que pide que los maten a todos) dice de ellos que son como cáscaras, sin nada adentro. La protagonista, una asistente social que ha estudiado las desapariciones, piensa que forman todos ellos un solo organismo, “un ser completo que se movía en manada” (Enriquez, 2019, p. 174-175).

En “Cuando hablábamos con los muertos”, lo que parece ser el hermano de la Pinocha, que le ha pedido que lo acompañe fuera de casa – para que abandone la sesión de ouija con sus amigas, como se revela después–, desaparece de pronto, mostrándose como un espíritu que ha tomado su forma para engañarla. No es propiamente una posesión, no toma el cuerpo de su hermano, porque este se encuentra en su casa durmiendo en ese mismo momento, pero lo utiliza, adoptando su físico, con una proyección suya.

En “Los años intoxicados”, unas amigas acaban adoptando un comportamiento que pretende emular el que imaginan que debe de tener una chica extremadamente misteriosa que ven bajar del autobús en un parque forestal. Ese cambio de actitud, radical y rapidísimo, da pie a la opción de la posesión, con el espíritu que había ocupado antes a la chica actuando luego desde esos otros cuerpos, a los que parece dotar (está ahí

el indicio para el lector) de una misma mirada. Aunque parece más bien un caso de sugestión, por dos apuntes de la narradora, una de las amigas. Para justificar el punto de giro que es el cambio de actitud: “Paula descubrió una cinta blanca que, creía, podía ser de nuestra amiga del parque Pereyra. A lo mejor nos la dejó como un mensaje, me dijo” (Enriquez, 2017, p. 60), con ese *creía* que alimenta la hipótesis de la atracción. Y en el desenlace violento de la trama, que explica la coincidencia en las miradas: “Traté de imitar la mirada de odio de la chica” (Enriquez, 2017, p. 62).

El caso aparte es “El aljibe”, en el que la abuela, la madre y la hermana, con ayuda de una bruja que llaman la Señora, traspasan a la protagonista los *males* que tienen adentro. Pero no hay un cambio de identidad en la víctima: sigue siendo ella misma, aunque con esos *males* dentro que la afectan sobremanera. Se lo cuenta mucho después la Señora, cuando acude a ella para que la ayude con un miedo que la incapacita del todo y del que ignora su origen:

Yo no podía sacarles lo podrido y meterlo adentro mío porque no tengo esa fuerza, y no la tiene nadie. No podía fluidar, no podía limpiar. Podía nomás pasarlos, y los pasé. Te los pasé a vos, nena, cuando dormías acá (Enriquez, 2019, p. 70).

Aunque las posesiones de Mariana Enriquez son fenómenos muy diferentes unos de otros, tienen en común todas ellas que evidencian en último término la indefinición de la víctima. En todos los casos hay una agresión contra su voluntad que no se percibe como tal desde fuera, lo que hace que los testigos no sepan cómo tratarla, al contrario que con una víctima común, estándar, con las características que se le reconocen a la víctima.

El mecanismo de la posesión es secundario frente al escenario que abre: las circunstancias que lo permiten y las circunstancias que se derivan de él. En un género tan fiel a las convenciones, el narrador opta por desviarse de las expectativas del lector para utilizar el terror para representar lo que es indecible, lo que queda escorado de la razón, también en el ámbito de lo social (lo que Roas ha llamado la duda epistémica, la desestabilización de una forma de entender el mundo [Elías García-Valero, 2022]). En estos relatos, el orden se derrumba con respecto a la víctima, respecto al tratamiento de la víctima. Todo se vuelve inestable: la realidad, que en un principio le resulta al lector verosímil, se acaba erosionando, como una crónica que según avanza se va deformando, hasta terminar con

un final abierto. Con la ambigüedad propia de lo fantástico, pero en el que lo amenazador es la víctima, que está poseída (reformulado así el tema del doble): una víctima de la que los demás ven, más que nada, al agresor, o las acciones del agresor.

3. LA MIRADA A LA VÍCTIMA: UN EJERCICIO DE FENOMENOLOGÍA

El terror en Mariana Enriquez no tiene, obviamente, fines evasivos: busca obligar al lector a enfrentarse al límite de su tolerancia, como señala Darryl Jones para el género (2021, 15). Su propuesta estética se imbrica en su propuesta política, con la expresión de un horror latinoamericano reconocible a partir del relato de lo cotidiano, sobre todo en escenarios urbanos (Bustos, 2020), insensibles a las vidas de sus habitantes (Díez Cobo, 2022), lo que le da verosimilitud al punto de partida del que deriva ese terror sobrenatural.

Sus cuentos conforman un discurso social hecho de varios frentes o casuísticas, como si fueran un repositorio de los males que afectan a la sociedad iberoamericana, que muestran un vacío en su significado, que alienta, en lo estético, la posibilidad de una interpretación fantástica para lo ocurrido. El narrador, que actúa de testigo o recoge como narrador omnisciente el testimonio del testigo (de *testis*, como recuerda Agamben [2005], como tercero en un proceso entre dos contendientes), reconoce su perplejidad, su incapacidad para entender lo que ocurre. Pero no se recrea, como hace mayoritariamente la literatura fantástica, en el ejercicio de darle al fenómeno fantástico una explicación lógica, a menudo frustrante, sino que obvia su imposibilidad epistemológica para centrarse en las causas sociales de esa situación imposible, al entender como su primera causa el entramado social que conforma el contexto en el que se produce ese fenómeno. Ese terror sirve a un diagnóstico social (Diez, 2021).

La atención se desplaza de lo que le ocurre a la víctima a cómo se percibe desde fuera esa víctima, que en casi todos los casos era ya antes un personaje débil, marginal, excluido. Con la posesión, esta produce en los demás, más que nada, repugnancia, aversión. También miedo. Una sensación de amenaza. Lo que la vuelve aún más vulnerable, porque la aísla más, la deja más indefensa ante lo que sea que la está atacando.

El fenómeno sobrenatural queda reinterpretado por la mirada de los demás personajes, que confunden al agresor y a la víctima, o las acciones del agresor con las de la víctima. Su intolerancia al personaje poseído

queda como síntoma de la mala gestión de los tabúes sociales que colapsan su comunidad. Mariana Enriquez se sirve de ese lugar común de la literatura de terror que reconoce en los monstruos las fobias sociales, como *portadores de lo prohibido* –con el término que usa Elías García-Valero (2022)–, para plantear, con esa herencia estética detrás, los problemas sociales a los que se enfrenta la sociedad latinoamericana de su tiempo. Las víctimas visibilizan las realidades más incómodas (la víctima garantiza una historia, ha escrito Giglioli [2020, p. 100]).

Para un ejercicio de fenomenología, estos relatos pueden reunirse en tres subgrupos a partir de quién asume la interlocución con los demás personajes (o la víctima o el agresor), y cómo la utiliza: 1) Cuando el interlocutor es la víctima, que pide auxilio: “Ni cumpleaños ni bautizos” y “Fin de curso”. 2) Cuando el interlocutor es el agresor, o adopta al menos la actitud del agresor, en tanto que se muestra violento: “La Virgen de la tosquera” y “Los años intoxicados”. 3) Cuando de sus intervenciones no se puede deducir el rol que se impone en el personaje: “Bajo el agua negra” y “Chicos que faltan”.

La tarea que se le presupone a la testigo (que es casi siempre la narradora, o es del todo accesible al lector desde un narrador omnisciente) es en principio doble: intentar dar una explicación a los hechos que observa e intervenir en ellos para que no se consuma la agresión. Del conjunto de personajes, es la única con la voluntad de comprender y proteger a la víctima, la única que de algún modo empatiza con la víctima o se siente atraída por ella o su situación. Pero lo que se evidencia con el final de cada relato es lo decepcionantes que son sus resultados, incapaz de explicar lo que ha visto e incapaz de ayudar a la protagonista. Lo que se justifica, en parte, por su papel social, que, al igual que el de la víctima, está escorado (marginado o automarginado) de las dinámicas sociales más valoradas y asentadas. Lo que queda es solo esa aproximación al personaje poseído, para poder testificar sobre lo que este le ha mostrado o le ha dicho. Con la información en bruto, sin poderla aglutinar en una teoría que le resulte convincente.

Cuando es la víctima la que se expresa, la comunicación con la testigo es, lógicamente, mayor.

“Ni cumpleaños ni bautizos” es el cuento de Mariana Enriquez que tiene una trama más deudora del relato clásico de la posesión demoniaca, con escenas que remiten inevitablemente al clásico *El exorcista*, la novela de William Blatty (1971) y la película de William Friedkin (1973), con una protagonista con características y actos muy similares, pero con un

planteamiento que vira cuando los padres de la chica no optan por un exorcista, no optan por darle un sentido sobrenatural a lo que le pasa a su hija, y la solución que encuentran es grabarla en video para que entre en razón al verse. La narradora es amiga del joven que es contratado para grabar a la chica. De esta solo conoce lo que ve en los videos y lo que le cuenta su amigo.

Enriquez quiere una testigo alejada, que no se recree en la posesión, a la que nadie da credibilidad: apenas describe lo que ve en las grabaciones, no le interesa el espectáculo de las autolesiones; solo siente lástima por la chica, a la que intenta diagnosticar, buscar el origen que explique por qué se hace eso (descartada la tesis de un fantasma agresor). Pero al lector le llega la petición explícita de ayuda de la víctima: “Marcela habló despacio y sin mirarlo, con timidez pero resuelta, como si tuviera que resolver un trámite urgente y poco placentero” (Enriquez, 2019, p. 148). Y la voluntad generalizada de no querer nadie (tampoco Nico ni la narradora) ir más allá de demostrarle a ella que se equivoca, que es una alucinación suya, lo que supone de facto abandonarla a su suerte. Lo que reorienta el cuento desde una fenomenología de lo fantástico, que se despacha con algunas hipótesis superficiales de Nico y la narradora, sin pretender elaborar una teoría firme que explique lo que le sucede a la chica, hasta la cuestión de la (in)sensibilidad hacia lo que hay detrás de un comportamiento que repercute en el aislamiento social de la afectada, que viene de lejos (en el relato se cuela información relevante sobre la vida de Marcela: sus alucinaciones en su infancia, sus amigos invisibles, los tratamientos psiquiátricos sin resultado y cómo en la secundaria empezó a retraerse más) y al que el desenlace de la trama, lejos de ponerle fin, remarca con el abandono último de Nico y la narradora, que deciden incluso dejar de hablar de ella, olvidarla.

“Fin de curso” relata el cambio de actitud de la narradora hacia la protagonista, con una primera impresión en la que la desprecia, por anodina, por “nada interesante”, dice, que cambia luego a una fascinación morbosa tras verla por primera vez automutilarse, lo que le hace aproximarse a ella, interesarse por lo que le sucede. Contiene más diálogos entre la testigo y la poseída, lo que le permite al lector acercarse más a la acción, y a la llamada de auxilio de la víctima, o lo que en primer término parece una petición de ayuda:

—¿No lo ves? [...] —¿No? ¿No? —Y mirando al inodoro otra vez—: Sí que está. Está ahí. Hablale, decile algo. [...] —¡Pero te dijo algo! [...]

—Que no se va a ir. Que es de verdad. Que me va a seguir obligando a hacer cosas y no le puedo decir que no (Enriquez, 2017, p. 120-121).

Una interpretación más cándida sugiere que el interés de la narradora está en la agresión o en el agresor más que en la víctima: le atrae esa violencia, o al menos quiere saber más de ella. Una interpretación más suspicaz apunta, en cambio, a que esa llamada de auxilio es la trampa en la que cae la narradora, tendida por la víctima, para traspasarle así el fantasma que la ha poseído. Esta aleja al resto de compañeras, más escépticas, y se centra en la narradora, más receptiva. Al final del relato, el lector entiende que la mejoría que muestra Marcela, síntoma de que han quedado atrás esos episodios en los que se autolesionaba, responde a que se ha liberado del fantasma que la agredía, porque este la ha cambiado por la narradora, que en la última escena muestra los cortes que ha comenzado a hacerse.

En otros cuentos de Mariana Enriquez la voz de la víctima tiene un papel mucho menor. La posesión, o al menos el control de la voluntad, se muestra a partir de la actitud violenta que adopta el personaje, sin más evidencias de un cambio de identidad.

En “La Virgen de la tosquera”, la narradora solo sabe, porque se lo ha dicho ella, que Natalia le ha pedido algo a esa Virgen. Se intuye que para vengarse de dos de sus amigos, que han iniciado una relación: Silvia y Diego. De ser una posesión, esta sería consentida, aunque no hay en Natalia una conversión, ni un cambio de actitud; solo un poder nuevo, un don que parece haberle concedido la figura camuflada como Virgen. Al lector le queda lejos la escena en la que se produce ese intercambio, porque la narradora no está presente y Natalia cuenta muy poco. La autora construye el relato a partir de este vacío de información en la escena central potencialmente fantástica, para ganar en verosimilitud, pero también para obligar a ubicar en otro punto del texto –las causas de la conducta de Natalia– las claves de su interpretación: Natalia, como sus amigas, actúa agresivamente porque se siente agraviada por Silvia, marginada y ridiculizada por la broma que les ha gastado junto a Diego. Actúa en representación del conjunto de las amigas, por ser ella, dice la narradora, “la más obsesionada” (Enriquez, 2019, p. 31), la que “hacía cosas así de locas” (Enriquez, 2019, p. 36). No da la orden a los perros para que los ataquen, pero sabe lo que va a pasar, y toma la iniciativa, llevándose a las otras amigas, protegiéndolas, dejando solos a unos indefensos Silvia y

Diego, a modo de venganza posibilitada (o incentivada) por la figura brasileña que el manto de la Virgen cubre.

En “Los años intoxicados” los hechos son parecidos. Como primera opción para la interpretación del relato no es fácil pensar en una posesión, porque no hay una conversión en la identidad de los personajes; pero sí hay un cambio de actitud motivada por la influencia de un personaje que se presenta como potencialmente fantástico: una chica que baja del autobús en medio de un parque forestal de noche, que cautiva desde el comienzo a la narradora y sus amigas. Dicen de ella:

Nadie le iba a hacer daño, de eso estábamos seguras: si alguien podía ser dañino, era ella. No llevaba bolso ni mochila. Estaba vestida con ropa demasiado veraniega para el fresco de la noche de otoño. [...] Yo sé que no era la hija de nadie esa chica (Enriquez, 2017, p. 53-54).

Esa *intoxicación* del título remite al consumo de drogas de las protagonistas, pero también, en su sentido literal, a cómo se les ha infundido en el ánimo algo nocivo, que las deja enajenadas, fuera de control, cuando al final del relato atacan al novio de una de ellas. La chica del parque Pereyra aparece únicamente en una escena del cuento, no habla con ellas, presencian solo su discusión con el autobusero, que no quiere dejarla bajar allí (“lo miró con un odio horrible que lo dejó mudo” [Enriquez, 2017, p. 53]), pero aluden a ella todo el tiempo. La buscan, quieren creer que una cinta del pelo encontrada en el parque es suya, quieren creer que tiene una condición fantasmal; y acaban tomándola como estímulo para actuar violentamente. La última frase del relato (“bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más” [Enriquez, 2019, p. 63]) sugiere una alucinación colectiva que refuerza el aspecto realista del cuento, con menos concesiones a una lectura fantástica que otros, que le negaría la realidad incluso a esa agresión, pero no a la voluntad de ejercer la violencia a semejanza de la chica que bajó del autobús en la parada del parque, en último término para reforzar su autoexclusión, para aislarse de los demás.

En “Chicos que faltan” y “Bajo el agua negra” los personajes poseídos quedan lejos de los testigos. En el primero las conversaciones son frustrantes, con respuestas que apenas son monosílabos: “La chica contestaba con inclinaciones de cabeza sobre todo, y muchos no me acuerdo” (Enriquez, 2019, p. 164). En el segundo no hay ni siquiera una aproximación a la víctima. Ambos representan, más que ninguno otro, la

frustración de los testigos por no poder llegar a entender lo que sucede. Registran la investigación de lo sucedido atendiendo no tanto al objeto de dicha búsqueda como a los obstáculos y frustraciones que tienen los investigadores.

La autora descarta como vórtice de estos relatos una explicación aguda para el fenómeno que hay detrás de los reaparecidos, para mostrar, a cambio, la intimidad de los personajes testigo incapaces de hacer la averiguación. El tema último es la imposibilidad de llegar hasta los chicos, de comunicarse con ellos, de entender lo que les pasa: han sido primero víctimas de la violencia y luego del rechazo social que causa su reaparición. Son percibidos ellos mismos como una amenaza.

En “Chicos que faltan”, su comunidad reacciona expulsándolos, alejándose de ellos. No reconocen en ellos a los chicos que desaparecieron en su día, sino a la entidad que se ha hecho con sus cuerpos. Machi y Pedro deciden finalmente huir: también ellos perciben la amenaza latente.

En “Bajo el agua negra” Marina quiere huir, pero no lo consigue: cae en la trampa. No es capaz de llegar hasta el personaje poseído, le impiden llegar hasta él, aunque es él quien la llama. La chica embarazada que le cuenta que Emanuel ha salido del riachuelo le da el recado: “Le vengo a contar porque tiene que saber. El Emanuel la quiere conocer” (Enriquez, 2017, p. 161). Se acaba desvelando como un engaño, pero el contexto de la trama detectivesca, a pesar de los elementos fantásticos, es el entorno degradadísimo de la villa, con el riachuelo de agua muerta convertido en un vertedero, como imagen de unas condiciones de vida difícilísimas. Marina no llega a entender lo que ocurre en la villa. El lector tampoco: el narrador omnisciente no se despega de Marina. Emanuel queda fuera de su alcance. Marina solo sabe de él por los testimonios que le llegan (de la niña embarazada, del cura, de los informes que lee), que son coherentes entre sí, pero inverosímiles para ella, aferrada a una realidad que no admite interpretaciones fantásticas. Cuando lo sacan en procesión, como un ídolo, quiere acercarse hasta él, pero los vecinos se lo impiden a codazos. Toma entonces conciencia de la amenaza e intenta huir, también en este caso sin resolver absolutamente nada, ni en el plano epistémico, con una explicación de lo sucedido, ni en el plano social, con una solución a la condición de víctima de Emanuel o, en su conjunto, de los habitantes de la villa.

4. LO QUE HAY DETRÁS DE LA POSESIÓN: LA IMPOSIBILIDAD DE LLEGAR A LA VÍCTIMA

De la posesión, la narración lo omite casi todo, pero quedan sus causas y sus efectos en el entorno en que se produce. Como si el narrador no quisiera enfrentar directamente la posesión y la merodeara a través de su impacto en el contexto en que se produce. La bibliografía ha apuntado a la voluntad de la autora de plasmar en su literatura fantástica los tabúes que afectan a la realidad latinoamericana (Ferrada, 2022 y Semilla Durán, 2018): los distintos modos de manifestarse la violencia, o los distintos espacios en los que se produce, con distintas tipologías de víctima. Pero cabe ir más allá: Mariana Enriquez destaca uno de esos tabúes por encima de los demás, lo coloca en primer término, más visible que cualquier otro aspecto, para luego derivar de este esos otros tabúes más específicos. El pecado capital de la sociedad latinoamericana que diagnostica la autora argentina es la incomprensión y la falta de ayuda a la víctima, que queda aislada, reconocida antes que nada como amenaza para la comunidad, inseparable del agresor (o al menos de la agresión) para quienes la observan a distancia.

El personaje poseído, a un tiempo víctima y agresor, confundidos ambos en un solo cuerpo, es la imagen rotunda para la denuncia del comportamiento de los personajes testigos, incapaces de llegar a entender a la víctima o reacios a ayudarla.

Mariana Enriquez usa los testigos, sus reacciones ante la víctima de la posesión, para mostrar esa doble imposibilidad: en el plano del conocimiento, poder comprender a la víctima, y en el plano social, poder damnificar a la víctima. Cada cuento tiene una estructura propia: la autora no repite una misma fórmula para plantear las posesiones, sino que en cada caso enfoca la introducción del elemento fantástico con un planteamiento diferente. Pero en los dos que tienen una trama policiaca, o cercana al relato detectivesco, “Chicos que faltan” y “Bajo el agua negra”, se percibe mejor el colapso del método deductivo que evidencia estas imposibilidades. Ambos terminan con la frustración de la narradora y con su huida (o intento de huida). Sin entender a la víctima y sin ayudarla. Frente a otros relatos con un parentesco cercano, a los que ha aludido la autora, como el “Informe sobre ciegos” de Sabato o “La llamada de Cthulhu” de Lovecraft, más centrados en la resolución de la persecución, en el método para desentrañar el secreto que quieren revelar, los de Mariana Enriquez sonsacan a su entramado fantástico una tesis distinta, más centrada en la víctima, en cómo afecta la posesión a su tejido social.

El relato policiaco, con su estructura cerrada, plantea una organización perfecta, casi matemática, lógica. El misterio hace avanzar la historia, al tiempo que se va conociendo, con las deducciones del detective, hasta quedar finalmente resuelto el crimen, con lo que se alivia el terror presentado al comienzo. Como demostración de la voluntad de la inteligencia. También cuando hay elementos fantásticos. Ernesto Sabato recrea una investigación, “una exploración de aquel universo tenebroso” (1999, p. 250), en el “Informe sobre ciegos” que funciona como explicación última en *Sobre héroes y tumbas*. También “La llamada de Cthulhu” de Lovecraft es el registro de una investigación, a partir de un manuscrito encontrado, que resuelve el misterio del culto de Cthulhu, “algo horriblemente remoto y ajeno a la humanidad tal y como la conocemos” (2004, p. 150). En ambos casos, queda resuelto el enigma, con una forma precisa para la amenaza. En cambio, “Chicos que faltan” y “Bajo el agua negra” optan por un planteamiento policiaco más parecido al de la escuela estadounidense, con la novela negra, menos atenta al método deductivo que a las condiciones que rodean al crimen, con su problemática moral y social. Así puede utilizar el relato como denuncia.

Con el recurso de la posesión, con la audacia de confundir víctima y agresor, la averiguación colapsa. Castigar al agresor y damnificar a la agredida se vuelve imposible para los testigos que los perciben como un solo personaje: en lugar de partir de la víctima y llegar al agresor, como en el relato policiaco clásico, genera un círculo vicioso en el que el punto de partida y el punto de llegada es el mismo. Lo que decía Chesterton que había que evitar: la larga distracción en la que el detective viaja a algún sitio en persecución de alguien y acaba volviendo al punto de partida (2011, p. 16). Pero que a Mariana Enriquez le sirve para demostrar la imposibilidad de la tarea de quien ejerce de investigador. Con dos finales distintos: la huida sin más, tras la constatación de que no hay una explicación posible, en “Chicos que faltan”; o, un paso más allá, con la abdicación de lo racional en “Bajo el agua negra”, con el reconocimiento de que la solución al enigma viene de lo irracional, con la certidumbre de entender lo que está pasando solo cuando la fiscal es consciente de que lo sabe porque se lo ha explicado en sueños lo que ha emergido de las aguas negras del Riachuelo, no su deducción lógica, descartada así la posibilidad de una lectura exclusivamente realista (Llopis, 2013: p. 134), en un homenaje directo de la autora a Lovecraft.

CONCLUSIONES

Muchos de los cuentos de Mariana Enriquez son cuentos de fantasmas. Ella misma ha contado que el terror fantástico o sobrenatural le sirve para mostrar de un modo más audaz determinados aspectos de la realidad social. El propósito es, por tanto, estudiar cómo usa esos mecanismos del género para conformar su programa estético y político. Este trabajo destaca uno de ellos, que aparece en siete de sus cuentos, pero que no ha sido atendido aún por la literatura académica: la posesión de un personaje por un fantasma.

La tesis que defiende es que con estas posesiones, en las que los testigos confunden al agresor y a la víctima al ocupar ambos un mismo cuerpo, la autora puede mostrar desde tramas muy diferentes las condiciones sociales de la víctima. Para ello, deja fuera del relato el proceso fantástico de la posesión, que queda elidido en todos los cuentos, para así obligar al lector a centrarse, primero, en las circunstancias que hacen más vulnerable a la víctima y, luego, en las consecuencias sociales de la posesión, resultado de la incomprensión y desamparo que recibe esta de su comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.

Alemaný Bay, Carmen (2019a). “La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual”. En Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.). *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*. Berna: Peter Lang, pp. 25-36.

Alemaný Bay, Carmen (2019b). “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos?: la narrativa de lo inusual”. En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.). *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor, pp. 307-324.

Álvarez Lobato, Carmen (2022). “Una mirada a la infancia: el espanto social en Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana

Enriquez”. *Escritos*, 30 (64), pp. 60-76. DOI: <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>.

Amatto, Alejandra (2020). “Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”. *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, 26, pp. 207-230. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>.

Blatty, William (2022). *El exorcista*. Barcelona: Ediciones B.

Bustamante Escalona, Fernanda (2019). “Cuerpos que aparecen, «cuerpos-escrache»: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez”. *Taller de letras*, 64, pp. 31-45.

Bustos, Inti Soledad (2020). “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilbarbarie en «Bajo el agua negra», de Mariana Enriquez”. *Boletín GEC*, 25, pp. 28-43.

Cannavacciuolo, Marguerita (2019). “Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enriquez”. *Orillas*, 8, pp. 43-57.

Chesterton, G. K. (2011). *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado.

Diez, Hernán (2021). “Mariana Enriquez: una escritura de los márgenes”. *Boletín GEC*, 28, pp. 117-131.

Díez Cobo, Rosa María (2022). “Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enriquez”. *América sin Nombre*, 26, pp. 111-128. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.07>.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Elías García-Valero, Benito (2022). “Una mirada cognitiva al monstruo en la literatura fantástica y la narrativa de lo inusual: empatía y monstrificación del lector”. *Brumal*, 10(2), pp. 187-208. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.886>.

- Enriquez, Mariana (2017). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2019). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2020). *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2024). *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama.
- Ferrada Alarcón, Ricardo (2022). “Variaciones críticas de lo fantástico y espectral en “Cuando hablábamos con los muertos” de Mariana Enriquez”. *Nueva revista del Pacífico*, 76, pp. 88-110. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762022000100088>.
- Ferrari, Enrique (2022). “¿Cómo Mariana Enriquez inserta lo fantástico en sus tramas: *Bajar es lo peor* como primer tanteo”. En Yannelys Aparicio y Juana María González (eds.). *Mujer, literatura y otras artes para el siglo XXI en el mundo hispánico*. Berna: Peter Lang, pp. 53-71.
- Fortes Zalaquett, Catalina (2021). “¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enriquez y de Samanta Schweblin”. *Atenea*, 523, pp. 287-304. DOI: <https://doi.org/10.29393/ata523-422cftc10422>.
- Friedkin, William (dir.) (1973). *The exorcist (El exorcista)*. Los Angeles: Blumhouse Productions.
- Giglioli, Daniele (2020). *Crítica de la víctima*. Barcelona: Herder.
- Keizman, Betina (2021). “Delirios de descomposición en Samanta Schweblin, Daniela Tarazona y Mariana Enriquez”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 50, pp. 273-285. DOI: <https://doi.org/10.5209/alhi.79815>.

Jones, Darryl (2021). *La inquietante historia del horror*. Madrid: Alianza Editorial.

Leandro-Hernández, Lucía (2018). “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enriquez”. *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico*, 6 (2), pp. 145–164. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.522>.

Leonardo-Loayza, Richard Angelo (2022). “Lo gótico andino en Las voladoras (2020) de Mónica Ojeda”. *Brumal. Revista e investigación Sobre lo Fantástico*, 10(1), pp. 77–97. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.855>.

Llopis, Rafael (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja.

Lovecraft, H. P. (2004). *La llamada de Cthulhu y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.

Mackey, Allison (2022). “Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense”. *Revista CS*, 36, pp. 247-287. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>.

Morales, Miguel Ángel (2023). “Criaturas intoxicadas: apuntes para un bestiario de Mariana Enriquez”. *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 16, pp. 32-46. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5104>

Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2022). “Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enriquez. Parte I”. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 22, 2, pp. 27-86. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/6959>.

Pietrak, Mariola (2022). “Civilizarbarie en «El chico sucio» de Mariana Enriquez y «Ese zombie» de Alejandro Soiferen”. *Revista chilena de literatura*, 105, pp. 553-576. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-22952022000100553>.

- Pietrak, Mariola (2021). “Violencia sexual de la dictadura argentina en clave para/porno/gráfica: «Ni cumpleaños ni bautismos» de Mariana Enriquez”. *Moderna språk*, 115 (3), pp. 14-29. DOI: <https://doi.org/10.58221/mosp.v115i3.6808>.
- Pietrak, Mariola (2020). “El niño como sujeto de derechos en «¿Quién te creés que sos?» de Ángela Urondo Raboy y «Chicos que faltan» de Mariana Enriquez”. *Moderna språk*, 114(2), pp. 188-204. DOI: <https://doi.org/10.58221/mosp.v114i2.7414>.
- Piñeiro, Aurora (2020). “A Trail of Bread Crumbs to Follow, or Gothic Rewritings of «Hansel and Gretel» by Lina Meruane, Jorge Volpi and Mariana Enriquez”. *Gothic Studies*, 22(1), pp. 49-63. DOI: <https://doi.org/10.3366/gothic.2020.0037>.
- Rioseco, Marcelo (2020). “Lo raro, lo espeluznante y lo abyecto: los espacios liminales del terror en «El chico sucio» de Mariana Enriquez”. *Orillas*, 9, pp. 85-97.
- Semilla Durán, María Angélica (2018). “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”. *Revell*, 3(20), pp. 261-277.
- Quiñones Gámez, Claudia (2022). “Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enriquez y Samanta Schweblin”. *América Sin Nombre*, 27, pp. 104-119. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN.16241>.
- Sabato, Ernesto (1999). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez, Laura A. (2019). “Resistencia y libertad. Una lectura de «Las cosas que perdimos en el fuego» de Mariana Enriquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir”. *Acta literaria*, 59, pp. 107-119. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482019000200107>.
- Sánchez Cabrera, María (2021). “Necrofagia, abyección, tabú y muerte del genio: una hipótesis de lectura de «Carne», de Mariana Enriquez”.

Anales de Literatura Hispanoamericana, 50, pp. 409-414. DOI: <https://doi.org/10.5209/alhi.79827>.

Seifert, Marcos (2021). “El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en «Tela de araña» de Mariana Enriquez”. *Cuadernos del CILHA*, 34, pp. 1-21. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.001>.

Torras Francés, Meri (2021). “¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico”. *Theory Now: Journal of Literature, critique and thought*, 4(2), pp. 45-64. DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21149>.