

Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enriquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas

María Semilla Durán

La figura del monstruo habita el imaginario colectivo desde los albores de la humanidad, y en cada etapa de la historia ha adquirido funcionalidades diversas acordes con los marcos históricos, culturales y antropológicos vigentes. Estrechamente ligada al mito y a los relatos fantásticos y/o sobrenaturales, también revela, progresivamente, formas y emanaciones que proceden de lo real inmediato y ponen en cuestión las coordenadas estables de la lógica y la racionalidad compartidas, de la convenida “normalidad”. De allí que exhiba un polimorfismo proliferante e incorpore, en cada actualización concreta, nuevos significados, redefiniendo límites y obediencias, incluyendo o excluyendo variantes específicas, adaptándose a las evoluciones y las carencias impuestas por la Historia. Según Nicolás Román González,

El monstruo es múltiple, muestra la crisis de las categorías cerradas y en la fuerza de su contemplación genera un vórtice en que las normas, las leyes, el lenguaje y la política sienten la tensión en sus estructuras, como un sistema precario establecido sobre la base de la rigidez, el binarismo y la exclusión (2016, pp. 38-39).

Definidos por su carácter anómalo, híbrido, aberrante, los monstruos son en principio un *otro* radical, aunque la distancia que los separa de la norma pueda expresarse en mayor o menor grado y, con ello, atenuar o agravar las consecuencias de su marginalidad. Pecan por exceso o por defecto, son de-formes o in-formes, y la organización misma de su corporeidad aparece como incongruente, desplazada o resultado de impensables metamorfosis. El cuerpo es, en principio, el indicador de su pertenencia a una naturaleza desnaturalizada, o a una contra-natura no normalizable; en él se concentran la sinrazón de lo inconcebible y la libertad de lo imaginario. El cuerpo es también el espacio en el que convergen la impotencia del lenguaje y la necesidad del relato, lo visible y lo oculto, la potencia de la transgresión. Para Jeffrey Jerome Cohen,

The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the monstrum is etymologically "that which reveals" (1996, p. 4).

Un tal constructo cultural, complejo y muy connotado, se abre hacia usos, interpretaciones y gramáticas susceptibles de subvertir los códigos. Intentemos, pues, leer algunas de las formas del monstruo que operan en la literatura de Mariana Enriquez, y descifrar los sentidos que revelan.

Corpus y cuerpos

Como ya hemos anticipado, nuestro corpus está compuesto por una buena parte de los cuentos reunidos en los volúmenes *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez. La primera de las dos colecciones cuenta con un total de doce cuentos; la segunda incluye trece.

En la mayoría de ellos se percibe algún tipo de figuración del monstruo, alguna latencia de monstruosidad o algún síntoma de ano-

malía. Nos concentraremos sobre todo en aquellas manifestaciones que afectan el cuerpo femenino, para repertoriarlas y analizar los modelos interpretativos que proponen. Las primeras precisiones que nos parece necesario aportar conciernen a las gradaciones que se despliegan entre las nociones de monstruo, monstruosidad, anomalía. Por otra parte, verificamos frecuentes entrecruzamientos o hibridaciones entre figuras clásicas como las del monstruo y el fantasma, por una parte, o el monstruo y la bruja, por otro, que aportan nuevas lecturas de antiguas mitologías. Son entidades que no pertenecen a la misma categoría, aunque puedan converger. Esos cruces tienen lugar, en la mayoría de los casos, en el seno de una construcción próxima del género fantástico, por lo que también conviene atender a esos vínculos.

Monstruo/monstruosidad

Si aceptamos la evidencia según la cual toda definición de *anomalía* debe establecerse en función de la noción correlativa de *normalidad*, es pertinente recordar que, como afirma Michel Foucault:

La norme est porteuse (...) d'une prétention de pouvoir. La norme, ce n'est pas simplement, ce n'est même pas un principe d'intelligibilité; c'est un élément à partir duquel un certain exercice de pouvoir se trouve fondé et légitime (1999, p. 46).

Lógicamente, todo aquello que se aparta de la norma imperante es entonces una anomalía; es decir, un cuerpo, un rasgo, un comportamiento, un deseo que se desvía de, o excede, los límites de lo que el poder normativo predica; en suma, una transgresión. A partir de allí, será posible distinguir diferentes grados de anormalidad, referidos a distintos espacios o prácticas, que irán desde el defecto o la falla, más o menos aceptables o sancionables, pasando por la desviación hasta la monstruosidad, cuya potencialidad disruptiva dinamita el sistema de la racionalidad imperante.

El exceso, la deformidad, la transgresión de las reglas propias a su especie, la hibridación incongruente, la fealdad superlativa son características aplicables a los cuerpos monstruosos y que suscitan a la vez repulsión, espanto y sideración, en la medida en que escapan a la lógica hegemónica y hacen presente lo que *no puede ser*. Según Michel Foucault,

ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même (...) le monstre apparaît comme un phénomène à la fois extrême et extrêmement rare. Il est la limite, il est le point de retournement de la loi, e il est, en même temps, l'exception qui ne se trouve que dans des cas précisément extrêmes. *Disons que le monstre est ce qui combine l'impossible et l'interdit* (1999, p. 51, cursiva añadida).

Tales categorías no se aplican, por otra parte, solamente a los cuerpos, aunque estos sean en la mayoría de los casos la sede y la manifestación de la monstruosidad; sino también a gestos, comportamientos, disposiciones considerados perversos o crueles, lo que da lugar a la habilitación de otro espacio de aplicación más abstracto, aunque no por ello menos transgresivo: el de la monstruosidad moral: “una monstruosidad que es la monstruosidad de la conducta, y ya no de la naturaleza” (Foucault, 1999, p. 68). Monstruosidad moral que va a autonomizarse progresivamente, hasta abarcar un nuevo dominio: el de la criminalidad o, más bien, el de la criminalidad monstruosa o de “la monstruosidad cuyo punto de efecto no se sitúa en la naturaleza y el desorden de las especies, sino en el comportamiento propiamente dicho¹” (Foucault, 1999, p. 69).

Conviene anticipar también las características generales de los personajes en torno a los cuales se articulan los relatos seleccionados,

¹ La traducción es nuestra.

y susceptibles de ser, devenir o parecer monstruos. Son mujeres, la mayoría de ellas jóvenes o adolescentes. Muchas son marginales, sea por sus particularidades personales o por su inserción social; algunas encarnan la figura de la posesión, pero sin que la presencia de la fuerza diabólica sea inequívoca, porque al mismo tiempo su condición podría atribuirse a patologías más o menos reconocibles. Ninguna de ellas es sexualmente “productiva”: no tienen hijos;² algunas practican obsesivamente la masturbación en situación de aislamiento, o bien se constituyen como grupos cerrados que pueden ser hostiles a la interferencia masculina. Muchas mantienen con sus propios cuerpos o con los ajenos relaciones obsesivas o perversas, que derivan en prácticas auto lesivas, vampíricas o necrofilicas. Tales prácticas pueden ser síntomas de patologías de disociación o despersonalización, o bien resultado de actos compulsivos dictados por algún poder exterior. Veamos cómo en cada una de estas configuraciones se alían una especie de intensidad extrema, un poder inflexible y un componente constante de lo que el sentido común tildaría de irracionalidad, y que puede también ser leído como diferencia radical. Las obsesiones atraviesan el cuerpo y lo modelan, un cuerpo que es más frecuentemente sede de dolor que de placer, que es *intervenido* con y por la violencia y que porta huellas inconfundibles, estigmas, desfiguraciones y cicatrices. Salvo en “La virgen de la tosquera”, donde la adhesión al modelo de los cuerpos disciplinados por la estética dominante lleva a la discriminación de toda forma no conforme, en el resto de los relatos la tónica es más bien la de erosionar ese ideal de belleza, a través de procesos que lo destruyen progresivamente, hasta inhabilitar toda posible seduc-

² Señalemos sin embargo que hay dos casos de mujeres “productivas”: una madre, la otra embarazada, cuyos cuerpos arruinados por la droga y la miseria podrían considerarse monstruosos, en los cuentos “El chico sucio” y “Bajo el agua negra”, que no forman parte del corpus seleccionado, en la medida en que se trata más de representaciones realistas de resonancia social que de relecturas del imaginario generado en torno al cuerpo femenino.

ción sexual. De allí un apartamiento cada vez mayor de toda normatividad, un muestrario de diversidades más o menos deliberadamente monstruosas, pero que no sólo ocupan y defienden sus espacios sino que transfieren y propagan sus poderes; una reivindicación de lo diferente y lo anómalo, así como de lo oscuro, lo oculto, lo letal.

A la creación de esas disidencias contribuyen tanto las modalidades del discurso como los códigos de la lectura, en la medida en que lo que así se configura es un universo fronterizo, en el que se traban alianzas fluctuantes de géneros próximos entre sí y al mismo tiempo diversos: un cierto realismo exacerbado se mezcla con la literatura de horror o la literatura fantástica, que no solo son convocadas a menudo, sino que aportan su cortejo de abyección, locura y fatalidad. Los límites de la monstruosidad son así constantemente cuestionados, sus formas proliferantes, sus claves de interpretación inciertas.

Nuestro objeto prioritario de estudio serán, como ya hemos anticipado, los cuerpos femeninos y los procedimientos de su representación, es decir, lo que designamos como *monstruos en devenir o cuerpos manifiesto*.

Monstruos en devenir o cuerpos/manifiesto

Varios de los relatos incluidos en los dos volúmenes presentan procesos de distinto orden que van modificando cuerpos femeninos, en principio “normales”, hasta ponerlos al borde de la monstruosidad. Ello puede responder básicamente a dos razones: o se trata de casos de posesión en los que un poder exterior e indescifrable inscribe violentamente su marca, o bien de mutaciones provocadas por una acción deliberada sobre sí mismos, y que pueden tener como objeto sea la liberación compulsiva de tensiones psíquicas, sea la composición de apariencias a las que se aspira, la identificación con algún tipo de modelo o ejemplaridad perversa, o la concreción de obsesiones patológicas. Lo mismo puede ocurrir, separada o paralelamente, con la construcción de comportamientos monstruosos, a menudo decididos

por más de un personaje, y que tienden a cristalizar formas de marginalidad o de rebelión ante la norma social.

Incluiríamos en esta categoría cuentos como “Nada de carne sobre nosotras”, “Fin de curso”, “Los peligros de fumar en la cama”, “¿Dónde estás corazón?”, “Ni cumpleaños ni bautismos”, “Carne”, “Los años intoxicados”, “Las cosas que perdimos en el fuego” y, en cierta medida, “La casa de Adela”, que no responde exactamente a los mismos criterios, pero en el cual también se construyen las figuras de la monstruosidad y de la alianza.

Según afirma Rosi Braidotti,

la posmodernidad es la era de la proliferación de las diferencias. Los “otros” devaluados que constituían el complemento especular del sujeto moderno —la mujer, el otro **étnico** o racializado y la naturaleza o los “otros de la tierra”— regresan con fuerzas redobladas. Ellos son el complemento del sujeto moderno que se construyó a sí mismo tanto a través de lo que excluía como de lo que incluía dentro de su forma de representar la capacidad de acción o subjetividad (2005, p. 214).

En los textos de Enriquez vemos desfilar una galería de personajes que podrían incluirse en ese concepto de “otro devaluado” o diferencia negativa: mujeres marginales o inadaptadas, a menudo totalmente incompetentes para la vida cotidiana, que contradicen toda norma de ejemplaridad doméstica y que se vuelven progresivamente monstruosas, sea en su materialidad física o en su perversidad moral. Ausencia de carne y de placer (“Nada de carne sobre nosotras”, “Los años intoxicados”), patologías menores y desfigurantes, vulnerabilidad extrema (“Los peligros de fumar en la cama”): tales son los rasgos que definen una forma de monstruosidad que deconstruye pacientemente el paradigma de la femineidad normativa y al segregarse se condena. Se trata pues de sujetas que escapan a los dispositivos biopolíticos y reguladores que determinan el lugar de la mujer en la sociedad, que

se ponen al margen de la productividad laboral y biológica, que en la mayoría de los casos no han formado parejas heteronormativas o que, si las han formado, tienen en común una suerte de desprecio por el hombre con el que conviven y el deseo, a menudo realizado, de liberarse de él. A veces la monstruosidad es doble, en la medida en que ha sido causada por circunstancias externas o ajenas a la voluntad, pero será reduplicada por estrategias deliberadas de reivindicación o de perfeccionamiento (“Las cosas que perdimos en el fuego”, “La casa de Adela”), determinadas por obsesiones (“¿Cómo estás corazón?”) o por pactos oscuros con la muerte (“Los años intoxicados”) y/o los muertos (“Carne”, “Nada de carne sobre nosotras”), que son a su vez erotizados y estetizados.

La escena de la posesión: las “embruajadas”

Comenzaremos por dos relatos que recrean y reinterpretan la escena de la posesión, centrados en los cuerpos y en la visibilidad de la violencia que la fuerza que los posee ejerce sobre ellos: “Ni cumpleaños ni bautismos” (2009) y “Fin de curso” (2016).

En el centro de los dos relatos de posesión se hallan los cuerpos estragados de dos adolescentes, que comparten un mismo nombre: Marcela. En el primero, “Ni cumpleaños ni bautismos”, Marcela vive enclaustrada en casa de sus padres. El acceso a su cuerpo es confidencial, privado y mediado por la cámara de la que Nico, el fotógrafo, se sirve para satisfacer a sus extraños clientes con sus “filmaciones raras”. El objetivo, en este caso, es testificar que la joven está sola durante sus crisis y así *curarla*: “La chica se negaba a aceptar que lo que veía en sus alucinaciones no era real.” (Enriquez, 2016a, p. 142). En el segundo, hallamos un esquema similar, que podría muy bien ser una simple variante: una adolescente, también llamada Marcela; un cuerpo menoscabado por las lesiones que ella misma se provoca, un marco normativo —el colegio— público, menos rígido ante su desequilibrio que el de la familia de Marcela, pero igualmente denegador:

Sacudía las manos en el aire como si espantara algo invisible, como si intentara que algo no la golpeará. Después empezó a taparse los ojos mientras decía que no con la cabeza. Los profesores lo veían, pero trataban de ignorarlo. Nosotras también. Era fascinante. Ella se derrumbaba en público sin pudores y a *nosotras* nos daba vergüenza (Enriquez, 2016b, p. 120).

En un contexto en el cual la familia en un caso y el colegio en el otro intentan corregir o canalizar las anomalías de las adolescentes, cumpliendo con ello la función de vigilancia asignada por el marco normativo social, son la intensidad y la resistencia —la *inacorregibilidad* (Foucault, 1999)— de los episodios alucinatorios las que van a producir el deslizamiento gradual hacia la monstruosidad. En “Ni cumpleaños ni bautismos”, la mediación de la cámara y la presencia de Nico pasan a formar parte, involuntariamente, de ese dispositivo de corrección, una vez que todos los otros han fracasado. Una cámara que, de manera no exenta de polémica, asume la posición simbólica del panóptico, el dispositivo creado por Bentham “que se convierte en paradigma de la relación entre materialidad, visibilidad y control del ser” (Cabruja, 2007, p. 185). Ante la flagrante ausencia de control de ese cuerpo, “convertido en objeto y expuesto para ser escrutado y finalmente controlado” (Cabruja, 2007, p. 186), el ideal normativo que debía imprimirse es violentamente desautorizado.

En el caso de “Fin de curso”, es la mirada de una condiscípula la que ejerce la mediación entre el cuerpo martirizado y el lector. A diferencia del primer relato, este testigo se sitúa desde el principio por fuera del dispositivo y es solidario con la poseída.

Los cuerpos marcados y las crisis convulsivas de las dos Marcelas responden a gramáticas discursivas similares, y aunque podemos señalar especificidades, ambas *confiesan* que sus actos son ordenados por un “Él” invisible para los demás, que las obliga a hacer lo que no quieren; es decir, ambas enuncian la posesión y ponen en escena distintos grados de resistencia. “Yo no me lastimo. Él me lastima. Cuan-

do duermo.” (Enriquez, 2016a, p. 149) le dice Marcela a Nico en su última entrevista. Mientras que la colegiala de “Fin de curso” explica:

[Dice] 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. (...) Es un hombre, pero tiene un vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino y es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga (Enriquez, 2016b, pp. 121-122).

Hablando del cuerpo de la mujer poseída, Michel Foucault observa que

il est le lieu d'un théâtre. C'est en lui, en ce corps, que se manifestent les différentes puissances, leurs affrontements. (...) c'est un corps traversé dans son épaisseur. C'est le corps des investissements et des contre-investissements. (...) Corps-citadelle, corps-bataille : bataille entre le démon et la possédée qui résiste ; bataille entre ce qui, dans la possédée, résiste et cette part d'elle-même, au contraire, qui consent et se trahit, (...) étant tantôt du côté du démon par le jeu des plaisirs, tantôt du côté des directeurs et des exorcistes par le biais de ses résistances. C'est tout ceci qui constitue le théâtre somatique de la possession (1999, p. 197).

Y es ese cuerpo poseso de ambas Marcelas el que será observado, auscultado, por la cámara de Nico y por la mirada de la condiscípula, suerte de espectadores de la batalla teatral entre resistencia y placer.

En el primer contacto, Nico describe una adolescente algo desaliñada, rapada para evitar que siga arrancándose el pelo durante las crisis, pero sin ningún rasgo inquietante visible. En cambio, sus manos apestan a “flujos vaginales, a sangre, a sexo, a pescados muertos pudriéndose al sol” (Enriquez, 2016a, p. 144). El hedor, uno de los rasgos del monstruo, adquiere en este caso no sólo una connotación mortífera, sino una fuerte connotación sexual, que de alguna manera anticipa las dos escenas alucinatorias que Nico registrará más tarde. Dos veces filmará a Marcela en plena crisis convulsiva: “la cabeza ra-

pada golpeándose contra las paredes mientras se arrancaba el pulóver enorme (ya había cicatrices en los brazos, que parecían un mapa o una telaraña) hasta el momento en que, boca abajo, se metía los dedos por la vagina y el culo, gritando que basta, que no” (Enriquez, 2016a, p. 145). Y las dos veces, cuando, exhausta, se quede dormida, filmará con detenimiento su cuerpo desnudo:

Tenía un cuerpo hermoso a pesar de las cicatrices. (...) El estómago hundido, casi sin cicatrices, los pechos erguidos y sin pezones (mutilados), vibrando apenas empujados por los latidos del corazón, los muslos suaves cubiertos de vello dorado, interrumpidos en su tersura sólo por las brutales cicatrices que parecían costuras, y la alucinante trama de los brazos, que habían sido sometidos a una carnicería (Enriquez, 2016a, p. 146).

La violencia y el dinamismo exacerbado de las escenas convulsivas se opone a —¿se equilibra con?— la belleza estática del cuerpo en reposo. El ojo de la cámara oscila entre la fascinación y la inquietud, entre la funcionalidad disciplinadora para la que ha sido convocada y la complicidad empática, el placer del voyeur. Pero no se trata solo de contemplación estética, puesto que Nico duda entre la versión patológica y la versión demoníaca de los hechos de los que ha sido testigo.

Esa incertidumbre, que es un elemento esencial de la literatura fantástica en el análisis de Tzvetan Todorov (1970), introduce una nueva falla lógica en el dispositivo de control. Ya los padres habían creado un espacio de opacidad —de denegación— en torno a las crisis de Marcela, en la medida en que: “ninguno de los dos (...) mencionó jamás las mutilaciones ni la masturbación” (Enriquez, 2016a, p. 147). Esa *deficiencia* de la palabra debería ser confrontada con una supuesta verdad develada por la imagen, que restableciera la lógica de lo inteligible y tuviera valor de demostración para todos los implicados. Pero la supuesta prueba no convence a Marcela, que en su entrevista final con Nico confirma la existencia del poder que la posee. El video de su

cuerpo le sirve, por otra parte, como un espejo, puesto que nunca antes lo ha visto; es decir, como un revelador a la vez que como una revelación. Las cicatrices de los brazos: “sorprendentemente simétricas, como si hubiera usado la piel a modo de lienzo, o como una madera trabajada con punzón” (Enriquez, 2016a, p. 148), evocan una escritura indescifrable que Él hubiese escrito, una clave oscura que articularía los usos de ese cuerpo en un dispositivo ajeno al del control familiar. Enajenada de sí misma, Marcela transgrede las normas de la higiene y las de la moral familiar sin querer hacerlo, y las inscripciones sobre su cuerpo son quizás la respuesta a los silencios de los padres, el relato de lo que ellos no pueden nombrar.

El poder develador de la mirada —de Nico, de la cámara, de Marcela— no solo construye el cuerpo a la vez bello y martirizado, indócil —monstruoso— de la adolescente, sino que lo convierte en el espacio animado donde alienta lo prohibido, en el lugar de la subversión. Si, según la fórmula foucaultiana, “le monstre est ce qui combine l'impossible et l'interdit” (1999, p. 51), Marcela lo es en su corporalidad intervenida y en las prácticas que le son impuestas y a las que se presta; puesto que ambas, la auto-lesión y la masturbación, son consideradas contra-natura por los sistemas normativos que rigen la conducta. “La mujer, como el monstruo, es un ser construido metódicamente por un creador, el discurso hegemónico y patriarcal, que la modela para después rechazarla y abominar de ella” (Cabruja, 2007, p. 187). Estamos pues ante un contramodelo que interfiere tal construcción hasta volverla imposible. Si el poder diabólico que la obliga existe o no, será indecible para el lector. Quizás la escena no sea sino una forma extrema de recuperar el propio género y sus posibilidades, la rabiosa autonomía del cuerpo femenino.

En el caso de la Marcela de “Fin de curso”, el teatro se desarrolla en un espacio público: las miradas que lo perciben se multiplican, y una de ellas hace las veces de cámara que registra. El entorno, como

los padres en el relato anterior, se calla y oculta; solo la narradora la interroga, a medida que los accesos de violencia de la protagonista contra sí misma y contra los otros se suceden.

La figura de la posesión se repite, pero esta vez la representación del monstruo se duplica, en la medida en que el *otro monstruo*, el invisible, toma forma, no solo a través de los signos que va dejando en el cuerpo de la joven, sino en sus palabras. Hay un cuerpo devenido monstruoso a fuerza de ser martirizado, y una presencia monstruosa —que, además, esta vez es descrita como una criatura aberrante— que lo posee y que puede ser enunciada como tal. Pero si en el caso de “Ni cumpleaños ni bautismos” la afirmación de la posesión toma un cariz casi reivindicativo, de afirmación de la diferencia y del martirio, esta vez los signos de monstruosidad desaparecen después de que la joven sea confinada en su casa. Cuando la narradora vuelve a verla, la apariencia de Marcela es normal. Pero la tensión de lo fantástico se instala otra vez en el relato cuando se sugiere la idea de que la posesión puede transferirse de un cuerpo a otro, como un legado que, sin revelar el misterio, define el futuro. Volviendo a casa, la narradora se masajea una herida que se ha infligido la noche anterior y ahora vuelve a sangrar. Esta suerte de *transitividad* del poder —¿diabólico, mágico, mental?— no se presenta, sin embargo, como una condena, como una transferencia del tormento, sino que la narradora parece complacerse en su nuevo estado. Las fuerzas oscuras que se trata de acallar, el secreto de lo que el monstruo *le hace hacer* aparecen ahora como una elección, como una forma del gozo. Como si el mandato del martirio —o de la subversión— fuera el ideal buscado. Cuerpo femenino a la vez censurado y penetrado, investido, fragmentado, convulso; el cuerpo de la poseída es objeto de “une invasion, une insidieuse et invincible pénétration du diable dans le corps. Le lien de la possédée au diable n’est pas de l’ordre du contrat; ce lien est de l’ordre de l’habitat, de la résidence, de l’imprégnation” (Foucault, 1999, p. 193).

La escena de la posesión condensa todas las instancias de la sujeción del cuerpo de la mujer que los sistemas normativos han edificado, todas las mitologías en torno a su esencia diabólica, pero también, y paradójicamente, todas las rupturas y las desobediencias. Porque es un cuerpo explícitamente sexual y transgresivo, porque la masturbación forma parte, visible o sugerida, de sus prácticas. Si partimos de la hipótesis de que Mariana Enriquez relee a su manera las escenas históricas de la posesión y la relación íntima de las brujas con lo diabólico, estos personajes se situarían, históricamente, entre la caza de brujas de la Edad Media, la infracción que, en el siglo XVIII, debe ser corregida y que define Michel Foucault: “La masturbation est le secret universel, le secret partagé par tout le monde, mais que personne ne communique à aucun autre. C’est le secret détenu par chacun, le secret qui n’arrive jamais à la conscience de soi et au discours universel” (1999, p. 55); la teatralización de las histéricas del Dr. Charcot y la reivindicación abierta que enuncian actualmente algunos grupos de feministas radicales. Todas esas escenas dramatizan un saber sobre sí mismas, un reconocimiento de los propios cuerpos.

Hay un tercer relato —difícil de clasificar, en la medida en que podría corresponder a más de una de las categorías mencionadas— que podríamos considerar como una escena de posesión atípica, más sugerida que admitida; y en la cual el poder que se ejerce sobre los cuerpos no procede de un misterioso “Él” que podría simbolizar el poder patriarcal, sino de un espacio, y más precisamente, de una casa embrujada. Nos referimos a “La casa de Adela”, cuento que, hoy sabemos, es el germen³ —o el pre-texto— de la última novela de Enriquez, *Nuestra parte de noche*, en la cual proliferan las casas abandonadas, descritas como espacios en los que moran poderes mágicos y oscuros. A Adela,

³ *Nuestra parte de noche* retoma la historia y el personaje de Adela, desde otro punto de vista, ampliándola e integrándola en una cadena de lugares y personajes en los que anida la oscuridad del mal.

la vecina de la niña que narra, le falta un brazo, razón por la cual es discriminada por los otros niños, que la maltratan verbalmente: “le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto” (Enriquez, 2016b, p. 66). La causa de esa anomalía es incierta, pero, a diferencia de las dos Marcelas, su cuerpo mutilado no muestra inscripciones directamente atribuibles a un poder externo, aunque su piel es extremadamente pálida y sus dientes son amarillos. Ella no parece demasiado afectada por los insultos, sino que asume abiertamente su deformidad y se refugia en la amistad de la narradora y su hermano, a quienes contagia su afición a las películas y las historias de terror. Hay en Adela actitudes y comportamientos inquietantes:

No puedo olvidarme de esas tardes cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se llenaba de sombras que corrían, que saludaban burlonas. Yo las veía cuando Adela se sentaba de espaldas al ventanal en el living. No se lo decía. Pero Adela *sabía* (Enriquez, 2016b, p. 68),

que funcionan como indicios de una conexión ominosa con universos otros, así como su debilidad “por las historias de miembros mutilados y amputaciones” (Enriquez, 2016b, p. 69), fantasmas y casas abandonadas. Esa extrañeza original hace que, cuando la casa ejerza sobre ellos su poder de imantación, Adela no sólo no se resista sino que parezca desde un principio reconocer el poder oscuro y entregarse a él, como si esa *posesión* fuera una manera de descubrirse a sí misma, de entrar en un universo al que pertenece desde siempre.

La casa, que despierta primero la curiosidad y luego se transforma en obsesión, es descrita por la narradora —la que más aprehende su cercanía pero también la que mejor percibe su ajenidad radical— como un espacio infernal. En su primera incursión exploratoria advierten que en el jardín hace frío —aunque del otro lado del portón es verano—:

Y el pasto parecía quemado. Arrasado. Era amarillo y corto: ni un yuyo verde. Ni una planta. En ese jardín había una sequía infernal y al mismo tiempo era invierno. Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. (...) esa casa es mala y (...) se esconde un bicho que tiembla, se esconde algo que no tiene que salir (Enriquez, 2016b, pp. 71-72).

La casa está viva, y a partir de entonces será sujeto de acción: la casa atrae a Pablo, quien contagia a Adela de su deseo de entrar y descubrir lo que encierra; la casa les cuenta historias, la casa “no quería que los salvara” (Enriquez, 2016b, p. 73). Finalmente, el último día del verano deciden penetrar en la casa misteriosa. La narradora señala: “Adela estaba muy tranquila, iluminada. Conectada, pienso ahora” (Enriquez, 2016b, p. 75). El interior es muy inquietante, incongruente; la narradora tiene miedo, Adela no. Encuentran estantes con colecciones de uñas, o de dientes, que sugieren lejanas escenas de investigación o de tortura. Las paredes parecen desplazarse, las habitaciones no tener límites. Adela actúa como si se hubiese instalado en otra dimensión, de la que ellos están excluidos. Hasta que abre una puerta, la cierra detrás de ella y desaparece para siempre. No es anodino, sin duda, que se reelabore una vez más, en clave fantástica, el motivo de la desaparición, omnipresente en la literatura de Enriquez. La pintada con la que el barrio se expresará, más tarde: “¿Dónde está Adela?” recuerda muchas otras estampadas sobre muros reales, y no sólo en la década de los 70. La última vez que la pregunta resonó en Argentina fue en 2017, y el nombre era Santiago Maldonado.

El relato parece responder a los códigos del género fantástico, en la medida en que condensa varios rasgos canónicos, entre ellos el de una presencia sin nombre que acecha. Según Rosmary Jackson, lo fantástico recurre a:

Aquello que no se ve, aquello que no se dice, no se “conoce” y permanece como una amenaza, como una zona oscura de la que puede surgir

en cualquier momento un objeto o una figura. La relación que el sujeto individual tiene con el mundo, con los otros, con los objetos, deja de ser conocida y segura, y así los problemas de aprensión (miedo) y aprehensión (percepción) se vuelven fundamentales para el fantástico moderno (1986, p. 46).

En este caso no hay mutación sino tránsito, no hay sumisión sino reconocimiento. La posesión es *la casa* de la poseída, su lugar de pertenencia. El relato podría haberse cerrado allí, en la interrogación definitiva del prodigio. Pero la monstruita bruja, la que detenta el poder oscuro, sólo cerrará el círculo de la alianza que había pactado con Pablo cuando éste, que nunca ha podido olvidar los hechos, se suicide arrojándose debajo de un tren y su cuerpo desmembrado devenga un doble, un simulacro, una copia del suyo:

Él supo ocultar hasta el final, hasta su último acto, hasta que solamente quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destrozado y, sobre todo, ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no parecía producto del accidente —del suicidio, le sigo diciendo accidente al suicidio—; parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje (Enriquez, 2016b, p. 68).

La posesión acaba siendo una cadena, una puesta en abismo mortífera que sella pactos misteriosos de los cuales no se puede escapar.

La bruja y sus escenas

Es oportuno recordar que una buena parte del feminismo contemporáneo ha recuperado la figura simbólica de la bruja y de la persecución de la que fueran objeto en el tardío medioevo para releerla a la luz de perspectivas actuales, e incluso para adoptarlas como símbolo de la lucha que las mujeres han entablado para liberarse de la dominación en la sociedad patriarcal. Vinculadas desde entonces con

la potencia diabólica, la herejía, la perversión y la lujuria, las brujas son, en la lectura contemporánea: “la personification de la révolte féminine, qui, contre le mépris, l’oppression et la persécution, dit oui à elle-même et non au monde tel qu’il était et tel qu’il est, mais ne doit pas l’être” (Gauthier, 2002, p. 17); y también: “la non-conformité, le renversement des rôles de genre, la résistance, (...) le potentiel de changer le monde et les différentes structures qui le composent” (Gaudin, 2017, p. 8).

Para Margot Adler,

The witch, after all, is an extraordinary symbol —independent, anti-establishment, strong, and proud. She is political, yet spiritual and magical. The witch is a woman as martyr; she is persecuted by the ignorant; she is the woman who lies outside society and outside society’s definition of women (2006, p. 183).

Sylvia Federici, por su parte, relaciona la caza de brujas con la acumulación original que permite el desarrollo del capitalismo:

Quindi la mia descrizione dell’accumulazione originaria comprende una serie di fenomeni storici che sono assenti in Marx e che tuttavia sono stati estremamente importanti per l’accumulazione del capitale. Essi includono lo sviluppo di una nuova divisione sessuale del lavoro che assoggetta il lavoro delle donne e la loro funzione riproduttiva alla produzione della forza-lavoro; la costruzione di un nuovo ordine patriarcale basato sull’esclusione delle donne dal lavoro salariato e sulla loro subordinazione agli uomini; la meccanizzazione del corpo proletario e la sua trasformazione, nel caso delle donne, in una macchina per la produzione di nuovi lavoratori (1998, pp. 167-171).

A través de estas reinterpretaciones podemos inventariar una serie de rasgos que explicitan la tensión entre libertad y dominación, poder y sumisión, marginalidad e integración, sexualidad y reproducción, heteronormativa y disidencia, naturaleza y sociedad, magia y

ciencia, subversión y control; es decir, las coordenadas que, por una parte, fundaron la construcción de la figura femenina como potencialmente peligrosa para el orden social y, por otra, permitieron su deconstrucción y abrieron la posibilidad de pensarla como un símbolo de resistencia y rebelión.

La figura de la bruja satura algunos de los cuentos de los dos volúmenes, adoptando modalidades más o menos ambiguas. Sean reales o metafóricas, proliferan de manera explícita o entre líneas. Algunas pueden ser leídas analógicamente, en tanto oficiantes modernas de cultos antiguos, desplazados o degradados en las cartografías de la modernidad, y que se relacionan a menudo con la muerte o los rituales sacrificiales. Relatos como “Nada de carne sobre nosotras”, “Los peligros de fumar en la cama”, “Dónde estás corazón” presentan mujeres cuyos comportamientos extremos pueden ser interpretados como versiones hiperbólicas de la sacerdotisa o de la bruja.

Entre todas esas figuras debemos distinguir mujeres representadas de manera realista pero que pueden comportarse como si fueran brujas e incluso, en un salto inexplicable, devenirlo; y las que encarnan esa figura de manera más literal, según las creencias populares. Entre las primeras podemos mencionar los casos de los pequeños grupos de amigas adolescentes que en un momento dado se confabulan para atacar, sea a uno de los miembros del grupo, sea a alguien exterior al mismo (“La Virgen de la tosquera”, “Los años intoxicados”) o para llevar adelante una acción reivindicativa conjunta (“Las cosas que perdimos en el fuego”). Entre las segundas, incluimos los cuentos en los cuales se dibuja una figura femenina de bruja —es decir, una mujer con poderes mágicos— que influye sobre el curso de los acontecimientos y arbitra la distribución de males o bienes (“El aljibe”, “Tela de araña”), y en las que no nos detendremos en la medida en que la noción de monstruosidad no se cuenta entre sus atributos. Si bien hay ejemplos que respetan los usos canónicos de los pactos con las

fuerzas ocultas y las facultades para tratar males misteriosos, se trata en general de brujas modernas, que no sólo pueden estar sometidas a fuerzas diabólicas, sino que están de vuelta de la persecución y devienen ellas mismas perseguidoras, victimarias, vengadoras.

Ceremonias rituales

En contraposición con los relatos de posesión que acabamos de analizar aparecen otros, concebidos como puestas en escena de rituales extremos, protagonizados por mujeres de este mundo y sin intervención exterior de presencias inasibles o fantasmales.

Nos referimos a cuentos como “Nada de carne sobre nosotras”, “Los peligros de fumar en la cama” o “¿Dónde estás corazón?”, en los que ciertas ceremonias íntimas llevadas hasta sus últimas consecuencias implican manipulaciones indebidas —monstruosas— de cuerpos que son o que han sido, y que, progresivamente colonizados por la anormalidad, se instalan en el cruce entre la muerte y la locura. Los objetos de esas ceremonias son distintos en cada caso: el propio cuerpo averiado, la calavera cuyo esqueleto se trata de reconstruir, el cuerpo del amante cardiópata. En los tres cuentos actúan poderosas obsesiones que conducen desenlaces hiperbólicos: la del fuego, la de los huesos, la de los corazones fallidos; en los tres casos un cuerpo —vivo o muerto— es el teatro de la disputa entre la pulsión deseante y la aniquilación. Sólo que, si en “Los peligros de fumar en la cama” y en “¿Dónde estás corazón?” seguimos minuciosamente el proceso que lleva de una vida menguada a una muerte sacrificial, sea por autoinmolación o por remoción cardíaca, en “Nada de carne sobre nosotras” se recorre en camino inverso: a partir de una muerte totalmente consumada y de un esqueleto fragmentado, se intenta reconstruir un simulacro de vida que apela a otras ceremonias, históricamente reales, oficiadas en la vida nacional. Dos movimientos contradictorios, entonces, pero motivados por carencias internas o heridas lejanas convertidas en deseos “incorregibles”; espectaculares a su manera, inconfesables.

“Nada de carne sobre nosotras” narra el encuentro casual entre la protagonista y una calavera, abandonada en la basura y probable desecho de las prácticas de los estudiantes de odontología, a la que bautiza con el nombre de Vera: “fui hasta mi departamento, apenas a doscientos metros, con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una *ceremonia* pagana del bosque” (Enriquez, 2016b, p. 125, cursivas añadidas). Desde entonces, la calavera coloniza el espacio y la vida de Vera, en la medida en que será objeto de una suerte de fascinación erótica y obsesiva. Pero al mismo tiempo será un instrumento de liberación, ya que es gracias a su presencia que el personaje se libera de un novio indeseado y de una madre intrusiva. Tres figuras se van dibujando hasta la *mise en abyme*: la de la calavera como monstruo de pacotilla, travestida y recompuesta, adornada con peluca rubia y collares e instalada en una suerte de altar doméstico; la de la obsesión monstruosa del personaje, la de la “belleza etérea de los huesos desnudos” (Enriquez, 2016b, p. 128) y blancos del cuerpo imaginado y perdido de Vera, reduplicada por la delgadez de la narradora. Esa versión descarnada del cuerpo deseado, que se contrapone a la grasa del cuerpo masculino del novio expulsado, produce un doble movimiento del deseo: el de reconstruir el cuerpo faltante: “No puede seguir sin dientes, sin brazos, sin columna vertebral” (Enriquez, 2016b, p. 129) y el de asimilarse a él, adoptándolo como modelo: “Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras” (Enriquez, 2016b, p. 128). Exigencia absoluta y réplica: el *huit-clos* con Vera se vuelve fusión y horizonte, ruptura de la conciencia racional, ideal de trascendencia. Como ha señalado Griggers:

La ruptura [de la conciencia racional] funciona como el exitoso fracaso del proceso de constituir en el sometimiento al sujeto femenino, es decir, como la antiproducción de las subjetividades femeninas. Más allá de lo

indecible, únicamente se localizan, se recuperan y se registran los síntomas morbosos —el vómito bulímico de lo materno tóxico, la negativa anoréxica a aceptar el falo, la introyección neurasténica de lo femenino dictado por la sociedad como una forma de suicidio lento, el rechazo autista al cuerpo social como “verdadera” percepción a través de la mutilación sensorial—, como signos mnemotécnicos que proporcionan tanto indicios como pantallas impenetrables para afectos y acontecimientos de otro modo irrepresentables (1997, p. 104).

No podemos, por otra parte, no señalar la resonancia de tal relato de búsqueda y amor mimético con los huesos en el contexto de la experiencia argentina: “tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, donde los dejaron olvidados” (Enriquez, 2016b, p. 130), ni soslayar los ecos que despiertan los esqueletos bailarines y el altar en relación, por ejemplo, con *Aparecida* de Marta Dillon, en el que se imaginan y se realizan ceremonias fúnebres en torno a los huesos de la madre desaparecida. El monstruo es, también, el de la Historia.

En “Los peligros de fumar en la cama”, dos secuencias aparentemente inconexas anuncian el destino final de Paula, la protagonista: las mariposas de la noche que “se quemaban de a poco” (Enriquez, 2016a, p. 179) adentro de la lámpara de pie, la vecina paralítica que provoca un incendio al dormirse con el cigarrillo encendido y muere por ello. Paula medita en torno a las dos situaciones, y su reflexión es abiertamente poética en la primera, y apenas cínica en la segunda. Encerrada en un departamento en el que “no vivía nada, ni las plantas” (Enriquez, 2016a, p. 181), descuidado, maloliente, inhóspito: “nunca había podido tener una de esas casas limpias y luminosas que olían a sol, limones y madera” (Enriquez, 2016a, p. 182), Paula se encierra en sí misma y en la contemplación dolorosa de su propio cuerpo devastado, cuyas pequeñas miserias y disfuncionamientos no son sino una

imagen especular de su incompetencia para la vida: “El cuerpo le estaba fallando de muchas maneras en las que no quería ni pensar. ¿Quién la iba a querer así, con caspa, depresión, granos en la espalda, celulitis, hemorroides y seca seca?” (Enriquez, 2016a, p. 183). Más allá de los efectos irónicos o patéticos producidos por el exceso, ni ese espacio ni ese cuerpo tienen un lugar dentro de los preceptos normativos, no responden a los modelos prescritos, están fuera de control. Como diría Jesús Adrián, el de Paula es un cuerpo desublimado (2007, p. 71), que podría asociarse a lo que algunas autoras han llamado monstruosidad o “abyecto femenino” (Cabruja, 2007, p. 134), que no escenifica el “deber ser”, sino más bien *lo que no debería ser*, y por esa sola razón se excluye de toda interrelación social.

Repulsiva e inepta, la protagonista parece haberse sustraído al mundo, a cuyas exigencias no puede responder. Esa negación de toda virtud que constituiría el modelo femenino, esa anomalía radical, se ve relativamente contrarrestada por una práctica convulsiva de la masturbación, que no hace sino confirmar el circuito cerrado en el que se ha confinado, pero que al mismo tiempo afirma una pulsión deseante aún no extinta, aunque ahora frustrada. Masturbación que en el pasado le procuraba placer, pero que se ha convertido en una forma de autolesión: “se frotó hasta la irritación y el dolor, pero paró antes de la sangre, porque sabía que esa, la sangre, era la única humedad que últimamente podía arrancarse” (Enriquez, 2016a, p. 183). La sequedad del cuerpo femenino aparece así como el punto máximo de la indocilidad. Ante la total clausura de horizonte vital, la reacción —¿la insubordinación?— será a la vez sacrificial y poética: autoinmolarse por pequeños incendios circulares, como la mariposa-polilla presa en la trampa, en busca de un inaccesible cielo estrellado es, sin duda, una manera de escapar a la estigmatización, de esquivar el discurso negativo de la diferencia.

La masturbación compulsiva y las patologías del cuerpo y del alma toman un cariz extremo en “Dónde estás corazón” cuya protagonista, más bien marginal —en la medida en que no le interesan las actividades propias de su edad ni las diversiones de sus amigos—, dedica su vida a una obsesión: las patologías graves y la muerte no solo la atraen, sino que la excitan. De una lejana experiencia infantil, pasando por los héroes y heroínas de la literatura romántica a los enfermos reales y las patologías específicas, esa erotización de la enfermedad alcanza su punto culminante con la fascinación por las cardiopatías. Los enfermos del corazón “si eran hermosos, era una suerte de belleza arruinada, pero secreta. Todas las otras enfermedades solían tener un plazo: esto era diferente. Podían morir en cualquier momento” (Enriquez, 2016a, p. 116). De los libros de medicina al CD *Ruidos cardíacos*, se va perfilando un trabajo encarnizado de construcción de la monstruosidad moral determinada por la obsesión, que no solo erotiza, sino que estetiza y resignifica esos corazones *anormales*: “¡Tantos latidos diferentes, todos significando cosas distintas, todos hermosos!” (Enriquez, 2016a, p. 116). Esa alianza de belleza, vulnerabilidad, variedad e inminencia de la muerte actúa como un poderoso estimulante del deseo y desencadena un uso desenfrenado del cuerpo, una pulsión fetichista de goce que, como en el caso del cuento anterior, acabará en la lesión autoinfligida, pero esta vez como signo de placer exacerbado:

Podía masturbarme con los auriculares puestos por horas, chorreando entre las piernas, con el brazo contracturado de tanto frotar y el clítoris inflamado hasta alcanzar el tamaño de una uva grandota. (...) frotando hasta llegar al hueso, hasta que dolía el hueso, a veces hasta sangrar, y los orgasmos llegaban uno de tras de otro, implacables, enormes, durante horas (Enriquez, 2016a, pp. 117-118).

La dimensión hiperbólica, el exceso, el abuso al que se somete el cuerpo es en sí un gesto monstruoso, que escapa a toda regulación o

control. Por otra parte, si en una cierta tradición represiva no tan lejana que el relato *da vuelta*, la masturbación en sí era causa de patologías diversas, en este caso habría un desdoblamiento de la morbilidad: la que concierne a la protagonista y su desvarío, la que concierne al amante y su corazón desfalleciente. Las tres cicatrices de las cirugías practicadas trazan en el cuerpo del hombre —pecho, espalda, vientre— una cartografía de la enfermedad, una suerte de autobiografía corporal que constituye un claro antecedente de las que marcan a Juan, el personaje de la novela *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2019), el médium que mantiene a raya las oscuras fuerzas del mal. En este caso no hay poderes sobrenaturales que intervengan, pero sí un juego perverso y consensual, una experimentación al borde del acto criminal. Porque si la relación erótica entre ambos comienza simplemente con la cabeza de la mujer apoyada en el pecho del hombre para escuchar las anomalías de sus latidos, y continúa con experimentos diversos para acelerarlos, espaciarlos o suspenderlos; es decir, para explorar todas las dimensiones de la falla; terminará en un gesto sacrificial:

Ni siquiera protestó cuando le dije que estaba aburrida. Que quería verlo. Apoyar mi mano sobre el corazón despojado de costillas, de jaulas, tenerlo en la mano latiendo hasta que se detuviera, sentir las válvulas desesperadas en un abrir y cerrar a la intemperie. Sólo dijo que él también estaba cansado. Y que íbamos a necesitar una sierra (Enriquez, 2016a, p. 122).

Ese salto hacia una retórica del horror puede ser interpretado como una relectura de las mitologías elaboradas en torno a ciertos rituales diabólicos: extraer el corazón de la víctima es una tarea de sacerdotisas... o de brujas. Ver/tocar los órganos ocultos, extraerlos de la jaula del cuerpo, hurgar en las entrañas. Toda una genealogía de siniestras exploraciones parece desplegarse a partir de tal paradigma, en el que se conjugan liturgias bárbaras, pulsiones de conocimiento y gestos de apropiación; es decir, un conjunto de estrategias de coloni-

zación del cuerpo del otro. A ello se suma una toma de distancia irónica con respecto a los modelos del amor romántico, en el cual la función metafórica del “corazón” parece encallar en una literalidad bárbara.

La perversidad de la adicción a los corazones arrítmicos prepara el acceso a “Carne”, donde se avanza un grado más en el horror, hasta alcanzar zonas de sacralidad corrupta. Dos adolescentes fanáticas de una estrella del rock —el Espina— van a perfilarse, una vez más, como sacerdotisas de un culto perverso, transgrediendo todos los límites y canibalizando el cuerpo muerto del ídolo. El músico se ha suicidado ejerciendo sobre sí mismo una atroz violencia: sus heridas son tan profundas que *dejan ver* los huesos (Enriquez, 2016a, p. 127).

Una vez más se pone en escena un cuerpo surcado de cicatrices, despellejado, cubierto de marcas cuya clave se ignora, y que lleva al paroxismo el ejercicio de la lesión autoinfligida, cuya presencia hemos señalado reiteradamente en relatos anteriores. Junto a ese paradigma de destrucción programada del cuerpo propio, que aúna placer y dolor y es síntoma de morbilidad; hallamos el motivo del cuerpo *trabajado*, escrito, espectacularizado por la violencia, que no deja de sugerir una anómala mirada estética. La reacción de las dos jóvenes ante la tragedia de esa muerte remite a su vez a la exacerbación del gesto colonizador del cuerpo del otro, esta vez mitificado; de allí la apropiación literal, la ingesta de los restos, el acto de necrofagia. ¿Comunión profana, absorción mística del cuerpo de aquel a quien consideran su propio dios, incorporación ritual del ser del otro, bodas monstruosas? En todo caso, acto inaugural de una nueva religión, en la cual las adolescentes serán la reencarnación del Espina, su cuerpo legado y transmutado, su voz y su poesía sobrevivientes. Y ello inducido —¿dictado?— por el texto de una de las canciones del Espina: “Si tenés hambre, comé de mi cuerpo. Si tenés sed, bebé de mis ojos” (Enriquez, 2016a, p. 133), que funciona como el texto sagrado, el mandato monstruoso del más allá que las redime y gracias al cual se recrean.

El poder de las alianzas

“La Virgen de la Tosquera” (2009) sienta desde el principio una lógica de coalición entre tres amigas adolescentes que se conjuran contra Silvia, mujer joven e independiente, que funciona como una hermana mayor tolerante y protectora, a la vez anfitriona y cómplice de sus transgresiones. Sin embargo, desde el inicio del relato las posiciones están claras: “la queríamos arruinada, indefensa, destruida”, enuncia la voz colectiva que narra, un “nosotras” inclusivo que trasluce el pacto subyacente, la identificación. Los motivos de esa inquina son, en un primer momento, banales: la envidia, los celos. Silvia es mayor, más instruida, más segura, más experimentada; tiene dinero disponible, un estilo personal y atrae la atención del chico que a ellas les gusta: “Pero sobre todo queríamos verla derrotada porque Diego gustaba de ella” (Enriquez, 2016a, p. 26). Hay otra brecha que las separa, y que tiene que ver con los cuerpos. Mientras las tres adolescentes se desvelan por responder a los criterios de belleza impuestos por los cánones sociales: “nuestros muslos dorados, nuestros tobillos finos, los vientres chatos (...) éramos mucho, mucho más lindas” (Enriquez, 2016a, p. 30), Silvia no se atiene a tales mandatos: según la mirada de las más jóvenes, tiene feo cuerpo, “unas piernas bien macetonas (...) el culo chato y las caderas anchas” (Enriquez, 2016a, p. 28). Sin poder considerar a Silvia como anómala y mucho menos monstruosa, sí podemos decir que, a medida que la detestación del trío crece, a medida que la frustración generada por la preferencia de Diego se acentúa, ellas la verán cada vez más como si lo fuera. Pero mientras ese proceso se sitúa solo en el plano de lo estético, que diferencia a una mujer objeto de otra que no lo es, hay una metamorfosis, mucho más violenta e íntima, que es el *devenir monstruo* de las adolescentes. Y en este caso la mutación no se escribe en el cuerpo, como con las posesas que hemos estudiado, sino que corresponde a la monstruosidad moral, al declive fatal hacia el crimen. La plegaria de Natalia, la más despecha-

da, a la falsa Virgen de las Tosqueras desata mágicamente —diabólicamente— las fuerzas del mal que acabarán con las vidas de la pareja. Le eliminación del otro como obstáculo al propio deseo viene a compensar una falla interna al modelo que las tres comparten: perfectas mujeres objeto que no pueden cumplir con el mandato de seducir al hombre, y que, inexplicablemente, quedan fuera de la práctica sexual. La intervención de la dimensión fantástica restablece un cierto equilibrio, compensa la humillación sufrida y consolida el vínculo. El trío femenino ha destruido a la pareja, no porque disintiera con su normatividad heterosexual, sino porque, por una parte, transgredía los códigos que ligan el deseo a una belleza prescrita; y por otra, relegaba los cuerpos propios a la privación del placer.

Esa lógica de las alianzas se encuentra notablemente reforzada en “Los años intoxicados”, relato en el que se entretajan estrechamente los avatares de la política nacional y sus efectos sobre la vida cotidiana, con el “devenir monstruos” de tres adolescentes transgresoras, abandonadas a sí mismas, que aman las sensaciones fuertes y cuya complicidad las lleva a una suerte de simbiosis, de cuerpo común: “la gente decía que éramos parecidas, físicamente parecidas, pero se trataba más de una ilusión óptica porque nos copiábamos los gestos y las formas de hablar” (Enriquez, 2016b, p. 50). A medida que las instancias sociales de autoridad declinan sus responsabilidades y los otros las decepcionan, la hermandad se consolida, deviene pacto secreto y excluye al otro sexual:

En la cocina juramos que nunca tendríamos novios. Juramos con sangre, cortándonos apenas, y con besos, en la oscuridad porque la electricidad no existía otra vez. (...) Yo prometí nunca volver a enamorarme y Paula dijo que nunca se iba a dejar tocar por un varón” (Enriquez, 2016b, pp. 52-53).

Como en “La Virgen de la tosquera”, habrá otras jóvenes que no serán admitidas en el pacto, como Ximena, a quien utilizan para sus

propios fines, o Roxana, quien es mayor que ellas y que, como Silvia, las acoge y les proporciona droga. También aporta un nuevo modelo estético y comportamental, que ya habíamos señalado en la protagonista de “Nada de carne sobre nosotras”, la anorexia: “Nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas. No queremos dejar huellas en la nieve, decíamos, aunque en nuestra ciudad jamás nevaba” (Enriquez, 2016b, p. 56). Como en “La Virgen de la tosquera”, se esboza una presencia sobrenatural en la irrupción fantasmal de la bruja del Parque Pereyra, que, si bien es fugaz, pesará en el imaginario. La cinta blanca que supuestamente le pertenecía puede ser percibida así como un amuleto mágico que articulará la conversión. Como en “La Virgen de la tosquera”, el pacto acabará en crimen, esta vez cometido sin intermediarios, y que una vez más castigará a quien, involuntariamente, lo quiebra: Andrea se pone de novia con un chico punk, y es él quien concentrará esta vez el odio de las brujas en ciernes. El sacrificio tendrá lugar en medio de una fiesta, en la que las alucinaciones de la droga desdibujan la realidad, y en la que Paula usa la cinta de la aparición del parque en el pelo. Y también en este caso, la eliminación del otro se practica en aras de un restablecimiento de la unidad original: “Esperábamos que Andrea abandonara al chico en el suelo y volviera a nosotras, otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más” (Enriquez, 2016b, p. 63). El cierre no sólo ilustra un mítico baile de brujas, sino que insinúa otra forma de contagio atribuible a la muchacha diabólica entrevista en el parque: la mutación en entidades fantasmales, en acólitas de una religión oculta. Y todo ello proyectándose en el telón de fondo de un país monstruoso, cuyos habitantes son iterativamente sacrificados.

“Las cosas que perdimos con el fuego”, relato que da título al segundo volumen de cuentos de Mariana Enriquez, nos parece un ejemplo emblemático de estas construcciones diferenciales y diferencia-

das que se resumen en la figura de la bruja pero que, en este caso, se alían con la figura física del monstruo. Como en el caso de “Bajo el agua negra”, se parte de un hecho real: la muerte de Wanda Taddei, rociada con alcohol y prendida fuego por su marido el 10 de febrero de 2010 en Argentina, y de las más de 132 mujeres incineradas por hombres que siguieron, la mitad de las cuales no sobrevivió. La ficción viene a transfigurar ese hecho real de violencia contra la mujer al convertirlo en una opción libre y colectiva, en una revolución estética y social, que obliga —o pretende obligar— a la comunidad a transformar sus valores y sus prácticas, aboliendo las causas iniciales del crimen. La irrupción reiterada de la mujer-monstruo, de la mujer quemada en el espacio urbano: “Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; (...) le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas” (Enriquez, 2016b, p. 185); su manera de forzar el contacto físico con sus habitantes, de imponer su insoportable presencia y su historia paradigmática, fisura la representación normalizada de los roles sociales, los modelos estéticos o las atribuciones de género; rasga la trama de la convivencia y exhibe las formas de la violencia como un espectáculo catártico; desnuda las relaciones de dominación que los vínculos afectivos recubren y banalizan. Si, como dice Rita Segato, la violencia contra las mujeres no es otra cosa que “el disciplinamiento que las fuerzas patriarcales imponen a los que habitamos ese margen de la política, de crímenes del patriarcado colonial moderno de alta intensidad, contra todo lo que lo desestabiliza” (2017, s/n), la mujer quemada que se exhibe es un agente desestabilizador que asume una identidad alternativa. Otra mujer, Lucila, sufrirá la misma suerte pero no sobrevivirá; y ese caso, publicitado por ser ella y su pareja personajes públicos, iniciará el tránsito de la víctima a la bruja, eficazmente evocado por la imagen en el texto: “Hicieron falta Lucila y la epidemia

que desató, para que llegaran las *hogueras*” (Enriquez, 2016b, p. 188, cursivas nuestras), imagen que no es una metáfora, sino el anuncio de una literalidad insostenible.

La alianza de las brujas *toma cuerpo*, y con ella la desvinculación del mandato patriarcal: a las mujeres incineradas por sus parejas masculinas sucederán, en ceremonias perfectamente controladas que preservan la vida y habilitan el cuerpo para una escritura alternativa, las auto-inmoladas vivas: “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir; vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016b, p. 192).

Si, en el pensamiento de Rita Segato (2017), en esos cuerpos martirizados por los hombres se escribe el mensaje aleccionador que ese capitalismo patriarcal o de alta intensidad necesita imponer a toda la sociedad, el texto de las cicatrices que se desnudan obliga a leer, en sentido inverso, la “pedagogía de la crueldad” (Segato, 2018) ejercida sobre la sociedad, poniéndola frente a su propia inoperancia por una parte; afirmando su libertad de decisión, de imagen, de representación y de alianza por otra. Sustraerse al destino que se les ha asignado —sustraerse al mercado sexual— para asumir una marginalidad escandalosa no es sino el primer paso hacia una mutación radical: “Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere un monstruo quemado y tampoco quieren a estas *locas argentinas* que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también” (Enriquez, 2016b, p. 195, cursivas nuestras).

La referencia histórica a las “locas de la Plaza de Mayo” opera una forma de condensación temporal, de simultaneidad trágica y recurrente; a la vez que da un paso más en la lucha por el sentido: por una parte confisca al torturador el acto de *ejercer violencia* sobre los cuerpos; por otra, devuelve al agresor la materia herida de su poder perdido, privándolo de su objeto de placer y de dominación. Obligada a mi-

rarse en el espejo insondable de la desfiguración, la comunidad deberá elegir con quién identificarse. Aunque, como ante toda radicalidad, la tentación de absoluto puede devenir totalitaria y el nuevo poder es susceptible de devorarse a sí mismo. En todo caso, podríamos retomar legítimamente la afirmación de Jack Halberstam para caracterizar estos procedimientos, cuando alude a los mecanismos de reversión y apropiación del lenguaje peyorativo para darle una dimensión reivindicadora: “Et puis, les femmes dont je parle reprennent l’insulte à leur compte dans une logique d’*empowerment* (renforcement de soi)” (1993, p. 96). Sólo que en este caso la radicalidad de la reacción trasciende el lenguaje y deviene práctica en la cual la violencia inicial se resemantiza y produce *otra forma* de escritura sobre el cuerpo, que ya no es la del patriarcado. Rosi Braidotti se refiere a “la búsqueda de representaciones sociales y culturales positivas de los otros híbridos, monstruosos, abyectos y extraños como una forma de subvertir la construcción y el consumo de diferencias negativas” (2005, p. 223) y considera que esas representaciones autorizan la expresión de “las subjetividades emergentes de las antiguas minorías, trazando, de ese modo, pautas posibles de devenir” (2005, p. 245). Según Jordi Medel (2020), se apuesta así “por la figura del monstruo como lugar subjetivo que puede proporcionar un nuevo modelo ético de resistencia. (...) Se trata, por tanto, de inventar y hacer visibles prácticas que deconstruyan los mandamientos impuestos para que correspondan a identidades normativas”.

Hemos aludido más de una vez al carácter espectacular y espectacularizado del monstruo; en algunos casos hemos observado cómo las mujeres se inscriben, deliberadamente o no, en un *devenir monstruos* físicos o morales, es decir, en una construcción más o menos controlada de la metamorfosis. La vulnerabilidad extrema de algunas de ellas, su soledad y enclaustramiento, su incompetencia para *vivir en el mundo* suele condenarlas a finales irónicamente dramáticos,

como la autoinmolación, la hoguera del exorcismo —“Los peligros de fumar en la cama”—, o bien convertirlas en exploradoras alucinadas del subsuelo de la Historia —“Nada de carne sobre nosotras”. Por el contrario, cuando se traban alianzas entre mujeres, pactos de género, el resultado es una potencia revulsiva y cruel, que disputa el poder y ataca a quienes respetan sus jerarquías. Pero nos equivocáramos si interpretáramos sistemáticamente esas tramas como planteos liberadores de la cárcel del género: la perversión de las tres *bruja*s de “La Virgen de la tosquera” ilustra en realidad una defensa absoluta de los estereotipos de belleza convencional y de la sexualidad normativa, mientras que “Los años intoxicados” aparece como una escisión radical y programada. Si bien muchos motivos y esquemas diegéticos se repiten y se modulan a lo largo de los textos, cada una de las modulaciones aportada por los relatos puntuales asedia un prejuicio, un estereotipo, una mitología resignificándolas. El todo aparece así mucho más complejo que lo que las partes podían dejar suponer: el entramado completo es un archivo —o un repertorio— de representaciones que ponen en escena las fallas, los intersticios, las falencias, los agujeros de la norma y su cortejo de exclusiones.

En el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego” esta serie de procedimientos alcanza su más acabada expresión: el devenir monstruo es un proceso desencadenado por un agente exterior —el hombre, la pareja— pero recuperado como un manifiesto por las mismas mujeres que se insurgen contra los feminicidios. Si la inmolación de las mujeres por parte del hombre es letal y puede ser comparada a la caza medieval por sus efectos, las autoinmolaciones son calculadas, controladas, organizadas. Cada nueva mujer quemada por decisión del colectivo es una *obra* que aspira a sustituir el concepto armonioso de la belleza por otro, a fundar una nueva política de los géneros y una nueva estética. El ritual de las hogueras aspira no solo a convertirse en la escena de referencia, sino a espectacularizar la rebelión de

manera definitiva e irreversible. Las brujas han investido el mundo y han usurpado el poder que las exterminaba. Otra lógica —radical, peligrosa, polémica, potencialmente abusiva y unánimista— propone una alternativa biopolítica al control de los cuerpos, una hibridación impensada —“¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruos?” (Enriquez, 2016b, p. 196)—, un universo compartido en el cual el *otro monstruoso* devuelve, como un boomerang, la violencia que lo acosa. Parafraseando la afirmación de Gillian Beer, al poner de relieve la potencialidad crítica de la ficción espectral: “Las historias de fantasmas tuvieron desde entonces que ver con la insurrección, y no con la resurrección de los muertos” (1978, p. 260), podríamos concluir que Mariana Enriquez nos propone, a su manera, ser testigos de la rebelión de los monstruos.

Del peso histórico del fantasma nunca desvanecido a la resignificación subversiva de la bruja, la literatura de horror de Mariana Enriquez bucea en la Historia y en los cuerpos para desnudar las tramas oscuras de los exterminios políticos, sociales o simbólicos; y pone así en evidencia, por una parte, la continuidad y la mutación de ciertas fuerzas destructivas y por otra, la potencialidad regeneradora de los mitos y las prácticas, releídos y re-escritos desde las miradas y en los cuerpos de las mujeres.

Referencias bibliográficas

- Adler, M. (2006). *Drawing down the moon. Witches Druids, Goddess-Worshippers and Other Pagan in America Today*. Londres: Penguin books.
- Adrián, J. (2007). Cuerpo y representación. En Torres M. (Ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Edicions UAB, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría realista del devenir*. Madrid: Akal.
- Cabruja, T. (2007). Subjetividad, discurso y relaciones de poder.

- En Torres M. (Ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Edicions UAB, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Culture (Seven Theses): Reading Culture*. En *Monster Theory* (pp. 3-26). Minneapolis: UMP.
- Enriquez, M. (2016a). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, M. (2016b). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Federici, S. (1998). *Calibano e la strega; Le donne, il Corpo e l'accumulazione straordinaria*. Milano: Mimesi Edizione, Ediciones Kindle.
- Foucault, M. (1999). *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*. Paris: EHHE-Gallimard-Seuil.
- Gauthier, X. (2002). *Témoignage: sur l'expérience de la revue Sorcières*. En Planté Ch. (Dir.), *Sorcière et sorcelleries. Cahier du masculin/féminin* (pp. 95-104). Lyon: Presses Universitaires de Lyon. Recuperado de <https://books.openedition.org/pul/7187?lang=fr>
- Gaudin, M-A. (2017). *Toute est dans toutes. Sorcellerie et féminisme* (Mémoire de Maîtrise en Arts Visuels). Université Laval, Canadá.
- González, N. R. (2016). *Monstruosidades en la narrativa del cono Sur: Argentina, Brasil, Chile (1920-1973)* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Posgrado, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145155/Monstruosidades-en-la-narrativa-del-cono-sur-Argentina-Brasil-Chile.pdf?sequence=1&isAllowed=y.ggijjh4>
- Geer, G. (1978). Ghosts. *Essays in Criticism. A Quarterly Journal of Literary Criticism*, 28(3), 259-264.
- Griggers, C. (1997). *Becoming-Woman*. Minneapolis: University of

- Minnesota Press.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Halberstam, J. (2006). Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance. *Tumultes*, 27, 89-107. Publicación original: Halberstam J. (1993). Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage and Resistance. *Social Text*, 37, 187-20.
- Medel, J. (2021). La praxis queer como resistencia biopolítica: violencia pornoterrorista. *Moderna Språk, Monográfico: Fantasías pornotópicas. Subjetividades deseantes en América Latina (de la pornografía al pornoterrorismo)*, 115(3), 89-104.
- Segato, R. (14 de abril de 2017). La Guerra contra las mujeres. Recuperado de <https://emprendedorasenred.com.ar/articulos/rita-laura-segato-la-guerra-contra-las-mujeres/>
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Semilla Durán, M. (2018). Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez. *REVELL, Dossier: Novas Narradoras latino-americanas: corpo, memoria, imaginário*, 3(20), 261-278. Recuperado de <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/issue/view/167>
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil.