

ESCRIBIR LA REALIDAD A TRAVÉS DE LA FICCIÓN:
EL PAPEL DEL FANTASMA Y LA MEMORIA EN
«CUANDO HABLÁBAMOS CON LOS MUERTOS»,
DE MARIANA ENRÍQUEZ

LUCÍA LEANDRO-HERNÁNDEZ
Universitat de Barcelona
lucialeandrohernandez@gmail.com

Recibido: 09-06-2018

Aceptado: 28-10-2018



RESUMEN

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), hace uso de lo sobrenatural en «Cuando hablábamos con los muertos» para potenciar un espacio otro desde dónde aproximarse al pasado argentino, produciendo una reflexión acerca de la memoria y su reinterpretación a través del tiempo ante traumas colectivos. Para lograr lo anterior, la autora trabaja la idea de lo fantástico como posibilidad para producir horror en el lector. Este sentimiento se da a través de la aparición de fantasmas y su interacción con un grupo de chicas adolescentes que buscan indagar acerca de los desaparecidos por la dictadura cívico-militar en Argentina.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, horror, Argentina, dictadura, fantasma, espectro, memoria, posmemoria.

WRITE REALITY THROUGH FICTION: THE ROLE OF THE GHOST AND MEMORY
IN «CUANDO HABLÁBAMOS CON LOS MUERTOS», BY MARIANA ENRÍQUEZ

ABSTRACT

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) makes use of the supernatural in «Cuando hablábamos con los muertos» in order to create a different space from which to approach the Argentine past. This subsequently gives rise to a reflection on memory and

its reinterpretation through time in the face of collective traumas. To achieve this effect, the author works with the idea of the fantastic as an opportunity to provoke a sense of horror in the reader. This reaction is triggered by the apparition of ghosts and their interaction with a group of adolescent girls who are trying to gather information on those people who disappeared during the military-civilian dictatorship in Argentina.

KEYWORDS: Fantastic, horror, Argentina, dictatorship, ghost, specter, memory, post-memory.



ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO, ENTRE LO HISTÓRICO Y LO SINIESTRO

Una de las posibilidades que del género fantástico es la capacidad de producir miedo en el lector. Esta condición se da por la presencia de lo sobrenatural dentro de un entorno real, lo cual será definido como lo ominoso, del cual «[n]o hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror» (Freud, 1992: 219). El miedo habita el imaginario de cada uno de los individuos, el cual «parece brotar de la condición más humana del humano ser: su condición frágil» (Bravo, 2005: 13). Este sentimiento está relacionado, según Bravo, con el temor a la finitud de la vida humana.

Para H. P. Lovecraft, «[l]a emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido. Pocos psicólogos pondrán en duda esta verdad; y su reconocida exactitud garantiza en todas las épocas la autenticidad y dignidad del relato de horror preternatural como género literario» (2002: 7). Este temor ante lo desconocido proviene de una tradición que tendió a organizar el mundo tangible e intangible con verdades absolutas e inamovibles. Por un lado, tenemos la realidad, que comprobamos nosotros mismos mediante nuestros sentidos y, por otro lado, tenemos un imaginario mítico-teológico producido por la religión y la idea de la existencia de Dios. Todo lo que quede fuera de este binarismo de cielo-tierra, espiritualidad-corporalidad, Dios-Ser humano, se ha incorporado al imaginario colectivo como lo desconocido, lo temible. Lovecraft opina al respecto lo siguiente:

Puesto que recordamos el dolor y la amenaza de muerte más vívidamente que el placer, y puesto que nuestros sentimientos con respecto a los aspectos bene-

ficiosos de lo desconocido han sido acaparados desde un principio por ritos religiosos convencionales que les han dado forma, al lado más oscuro y maléfico del misterio cósmico le ha tocado incorporarse sobre todo a nuestro folklore popular sobrenatural. Esta tendencia, además, se ve naturalmente acrecentada por el hecho de ir íntimamente unida a la incertidumbre y al peligro, convirtiendo de este modo cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y lleno de posibilidades malignas (2002: 9).

En este escenario se presenta el cuento de Enríquez, que busca provocar horror en el lector mezclando lo fantástico con la realidad metatextual argentina: a través de la ficción se evidencia el impacto de las desapariciones de personas realizadas por la dictadura cívico-militar. Ante esta situación histórica que aún hoy en día busca restablecer la identidad y la memoria de las víctimas de un proceso político de erradicación masiva, se opone un presente marcado por esa herida del pasado que permanece abierta. Es así que las generaciones posteriores a este periodo de oscurantismo político heredan esta violencia, viven con ella y la resignifican desde el punto de la historia desde el que interactúan con la misma.

Enríquez, influida por esta historia de violencia desarrollada en su país, se considera además influenciada por algunos autores de literatura de terror, sin embargo, su forma de aproximarse a lo siniestro es de un carácter más social: desde la violencia de los arrabales argentinos hasta la violencia de género, el fantasma del pasado dictatorial de su país y la vulnerabilidad del ser adolescente. En palabras de la autora,

Mi maestro indiscutible es Stephen King. Fue a través de Stephen King que di con Shirley Jackson, que me encanta. Pero fue King quien me llevó a ella. King ha sido un señalador, un prescriptor. A través de él, descubrí a Peter Straub, a Clive Barker, a Ray Bradbury, que es súper importante para mí, y a Robert Aickman, que ahora mismo me vuelve loca, y a autores que han tratado la ciudad como personaje, como el lugar en el que el pasado sigue sucediendo. Porque esa es la idea del fantasma. El fantasma es el pasado que sigue sucediendo. Silvina Ocampo, su humor negro, su crueldad desenajada, me encantan (Fernández, 2017).

El hecho de que Enríquez mencione a Stephen King y a otros maestros del género de terror no es baladí: mediante esta declaración hay una clara intención de vincular genealógicamente su obra con la de estos autores. El género fantástico es altamente hipertextual,¹ lo que da al autor la posibilidad de

1 [Hipertextualidad]: Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario

nutrirse de diferentes fuentes para generar una de sus principales características: generar giros inesperados alrededor de la trama. Al hablar de relación genérica hipertextual, Jean-Marie Schaeffer la define bajo los siguientes términos:

Definimos como relación genérica hipertextual toda posible ilación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de rasgos textuales o índices diversos, parezca lícito pensar que han funcionado como modelos genéricos en el momento de la creación del texto en cuestión, bien imitándolos, bien diferenciándose, bien mezclándolos, o bien invirtiéndolos, etc. Los índices se encuentran fundamentalmente en el aparato paratextual (título, subtítulo, tejielo genérico, declaración de intención, etc.), y más ampliamente en el contexto autorial y literario (2006: 118-119).

Schaeffer define esta relación entre géneros literarios como identificación genérica moduladora, este régimen no pretende ser exhaustivo al crear relaciones entre géneros literarios que pretendan englobar todas las características de un determinado género, sino ofrecer un marco general sobre el que el autor pueda tomar algunos elementos y utilizarlos de manera personal, con lo que el género al que recurre se irá enriqueciendo y transformando con cada nuevo aporte que utiliza algunas de sus características.

En mi opinión, Enríquez dialoga con el género de terror en «Cuando hablábamos con los muertos» por la posibilidad que posee el género de ser políticamente subversivo, con lo que puede aproximarse a una lectura del contexto argentino postdictadura desde un espacio literario que toma distancia del mismo mediante el componente sobrenatural. Noël Carroll menciona al respecto que:

One may describe the creatures of horror and fantasy as subverting cultural categories in the sense of not fitting them; but to regard this sense of subversion as politically significant is a species of equivocation. This is not to say that a particular horror or fantasy fiction might not be politically motivated; the original plan of *The Cabinet of Dr. Caligari*, as is well known, was to make a politically pointed allegory. However, whether a fantasy fiction is politically subversive depends upon its internal structure and the context in which it is made, not on its ontological status (1990: 178).

Como indica Carroll, el contexto donde se circunscribe el texto será vital para un relato que desee hablar de una situación sociopolítica a través del

(Genette, 1989: 14).

género de terror. En la literatura fantástica circunscribir la trama del cuento en la comodidad del hogar resalta aún más la situación sobrenatural. La autora crea una atmósfera verosímil a través de la descripción de lugares seguros y comunes e inserta el elemento sobrenatural en el escenario donde desentona más: la cotidianidad. Este es un recurso habitual de la literatura fantástica, la cual utiliza el espacio literario para poner en entredicho la realidad. En palabras de David Roas, «[e]l relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (2001: 8).

La presencia de lo siniestro se da en lugares que son considerados seguros, es muchas veces en la comodidad del hogar donde se generan los intersticios por donde lo sobrenatural se filtra e impregna la cotidianidad de los personajes. Es bajo esta lógica que la casa de la Pinocha —lugar donde sucede el hecho sobrenatural del desenlace del relato— se transforma en «una especie de cronotopo donde espacio y tiempo anudan la trama narrativa y se regula la intensidad de lo vivenciado» (Gasparini, 2014: 10).² La casa provee un escenario cotidiano para el lector, un lugar común que los individuos relacionamos con el sentimiento de seguridad y será en este espacio donde se posibilite el contacto con lo sobrenatural a través del texto. Al respecto de lo anterior, Sandra Gasparini menciona que:

Es así que la casa, como anclaje de la memoria, ocupa un lugar central en estas narraciones. Y la memoria como problema en la vida pasada del militante se perfila como paradoja que anuda los hilos de lo narrado. Qué se hace con la memoria, cómo se la controla a través de reglas mnemotécnicas o de bloqueo que no siempre funcionan (2014: 6).

Problematizar la casa -que nos remite a los orígenes, a lo íntimo- genera un espacio intersticial donde «es posible leer un desajuste en la representación de lo real en los espacios domésticos y sus usos como lugares clandestinos de la ciudad de la dictadura cívico militar (1976-1983) y en su evocación por par-

2 «Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...) En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través de tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (...) En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo» (Bajtín, 1989: 237-238).

te de los hijos de padres desaparecidos» (Gasparini, 2014: 1-2). Es mediante esta irrupción a lo privado —por medio de una desarticulación del espacio-tiempo— que la autora logra atraer al presente de las muchachas la violencia ejercida por la dictadura cívico-militar.

En «Cuando hablábamos con los muertos», Enríquez problematiza el espacio del hogar hasta convertirlo en un «entre» donde se da el cruce de dos mundos: el físico y aparentemente real de las chicas y uno que representa el «más allá», el lugar de los muertos. Este espacio intersticial en que se convierte la casa de la Pinocha dará pie a una lógica que reconfigura el espacio seguro y cotidiano del hogar y lo convierte en esa zona intermedia donde el diálogo con los muertos es posible. Este espacio «entre» que surge puede interpretarse desde la lógica del cronotopo del umbral, que Mijail Bajtin define de la siguiente manera:

La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita. (...) De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del trascurso normal del tiempo biográfico (1989: 399).

Enríquez genera este umbral espacio-temporal donde surge la posibilidad de producir nuevas formas de interpelar el pasado argentino a través del contacto con el «más allá». La autora desactiva la lógica de lo real que parecía regir el texto e incluye dentro de este espacio intersticial el hecho sobrenatural. Este «tercer espacio»³ potencia una relectura acerca de la situación de los desaparecidos en Argentina. El fantasma retorna al mundo de los vivos para que su memoria sea restituida, para que a través de su presencia espectral se mantenga vivo el recuerdo de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura. La autora utiliza los espectros ya que «las manifestaciones fantasmales son siempre construcciones incrustadas dentro de contextos históricos específicos e invocadas a cuenta de propósitos políticos más o menos

3 Este cruce temporal de mundos —el de los vivos y los muertos— se puede ver desde la lógica del «tercer espacio» de Homi K. Bhabha, donde: «The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People» (2004: 54).

acotados» (Gasparini, 2015: 2) y, además, como figura que vigila y censura a quienes se atreven a dialogar con su memoria.

La figura del fantasma le permite a Enríquez traer al espacio ficcional la situación de los desaparecidos por la dictadura cívico-militar, pero desde un espacio otro, donde se disloca la lógica de la realidad desde donde se aborda usualmente el tema. El fantasma, como ente incrustado en una aparente realidad inspirada en la nuestra, pero que no pertenece a la misma, crea una brecha desde donde desarticula el espacio-tiempo. Para Carroll «[m]any monsters of the horror genre are interstitial and/or contradictory in terms of being both living and dead: ghosts, zombies, vampires, mummies, the Frankenstein monster, Melmoth the Wanderer, and so on» (1990: 32).

Al hablar del fantasma, surge un concepto importante desarrollado por Sigmund Freud denominado «lo ominoso», que puede ponerse en oposición a lo no familiar y que tiene la capacidad de ser terrorífico.⁴ Para Freud, «[a] muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos» (1992: 241). Según el padre del psicoanálisis, este temor ante el aparecido o muerto viviente está asociado con las ideas de la finitud de la vida y con la de desentrañar qué hay después de la muerte, siendo estas interrogantes una constante desde el ser humano primitivo hasta el moderno,⁵ es decir que nunca se ha logrado sacar completamente del imaginario colectivo la idea del retorno de los muertos al mundo de los vivos pese al desarrollo cognitivo, científico y tecnológico.

PREPARANDO LA ATMÓSFERA PARA LA IRRUPCIÓN DE LO SOBRENATURAL

La primera pista que nos induce a pensar en que participaremos de un evento más allá de la realidad es el título del cuento, el cual de antemano ya nos sugiere como lectores que entraremos a un texto en el que se dialoga con el «más allá». Posteriormente la autora nos indica que las chicas utilizan una copa para realizar este contacto. Más adelante en el cuento, la Pinocha logra

4 «lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso» (Freud, 1992: 218).

5 Los primeros instintos y emociones del hombre dieron forma a su respuesta al medio en el cual se encontraba inmerso. Aquellos fenómenos cuyas causas y efectos entendía despertaron en él sentimientos concretos, basados en el placer y el dolor, mientras que en torno a los que escapaban a su comprensión -y el universo hervía de fenómenos de este género en los tiempos primitivos- tejió naturalmente las personificaciones, interpretaciones maravillosas y sentimientos de pavor y de miedo propios de una humanidad con unas nociones escasas y simples y una experiencia limitada (Lovecraft, 2002: 8).

conseguir una tabla de ouija que, durante los años 60 y 70 del siglo xx fue un juego popular en Argentina, al punto que una empresa especializada en la fabricación de juegos lo comercializó masivamente.⁶ La narradora / protagonista nos dice que la tabla fue adquirida con «algunos otros suplementos sobre magia, brujería y hechos inexplicables que se llamaban *El mundo de lo oculto*» (Enríquez, 2017: 188), nombre que ya nos indica que estamos cruzando el límite hacia lo desconocido. Sin embargo, Enríquez matiza ese «mundo oculto» indicando que la tabla de ouija fue comprada en un kiosco de revistas. Este hecho relativiza el instrumento con el que se posibilita lo sobrenatural para mantener una atmósfera verosímil en el cuento. En relación con ubicar el texto bajo la lógica de la realidad recordemos que, para Roas, «[e]l relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble» (2001: 24).

Hablar con los muertos se presenta primero como un juego de rebeldía adolescente, sin embargo, el asunto se acerca hacia la historia argentina cuando la narradora / protagonista destaca que Julita «se animó a decirnos con qué muertos quería hablar ella. Julita quería hablar con su papá y su mamá» (Enríquez, 2017: 191). Aquí se introduce el tema de las desapariciones en Argentina a través del caso particular de uno de los personajes, del cual se nos dirá lo siguiente:

Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle. En la escuela se hablaba mucho del tema, pero nadie se lo había dicho nunca en la cara, y nosotras saltábamos para defenderla si alguien decía una pelotudez. La cuestión era que todos sabían que los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos. Nosotras no sabíamos bien cómo se decía (Enríquez, 2017: 191-192).

De esta fragmento resultan importantes dos cosas: que la narradora / protagonista destaque que la desaparición de los padres de Julita es algo de lo que no se habla, a pesar de que es una situación conocida de todos y, el hecho de declarar que ninguna de las chicas sabe los términos con los cuales se habla de la situación, con lo cual podríamos pensar que es algo que ellas no comentan entre sí ni con sus familias ni en el contexto educativo. Esta condición de tema tabú con respecto a las desapariciones en Argentina podría ser la razón por la que las chicas hacen uso de lo oculto o lo sobrenatural para hablar sobre el tema, ya que en la esfera de lo público les es vedado a pesar de que la narra-

6 Al juego de ouija se lo menciona también en un cuento de Rodrigo Fresán llamado «Señales captadas en el corazón de una fiesta» como actividad que se realizaba en las fiestas de la Argentina de los años 80. Al respecto del cuento de Fresán consultar: Caamaño Morúa (2012).

dora destaca que «ahora ya todas sabíamos de esas cosas, después de la película *La noche de los lápices* (que nos hacía llorar a los gritos, la alquilábamos una vez al mes) y el *Nunca más* —que la Pinocha había traído a la escuela, porque en su casa se lo dejaban leer— y lo que contaban las revistas y la televisión» (Enríquez, 2017: 193).⁷

La situación que es problematizada en el cuento se circunscribe en los años posteriores a la época de la dictadura cívico-militar donde, una vez instalada nuevamente la democracia, se crean organismos para analizar los crímenes de lesa humanidad perpetrados. Es así que se crea la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* para investigar las violaciones a los derechos humanos cometidas y se publica, en el año de 1984 el libro *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, que es mencionado en el relato de Enríquez junto con otros datos que nos sugieren la temporalidad del texto, los cuales nos hacen ubicar los hechos narrados a mediados de los ochenta. El texto comienza con este párrafo:

A esa edad suena música en la cabeza, todo el tiempo, como si transmitiera una radio en la nuca, bajo el cráneo. Esa música un día empieza a bajar de volumen o sencillamente se detiene. Cuando esto pasa, uno deja de ser adolescente. Pero no era el caso, ni de cerca, de la época en que hablábamos con los muertos. Entonces la música estaba a todo volumen y sonaba como Slayer, *Reign in Blood* (Enríquez, 2017: 187).

Reign in Blood es el tercer álbum de la banda estadounidense de trash metal *Slayer*. Esta producción discográfica data del año de 1986 y sus canciones giran alrededor de temas como la muerte, asesinatos e inclusive se incluye una canción alusiva a la experimentación humana en los campos de concentración nazis, con los que podríamos encontrar paralelismos con la situación que se denuncia en el relato de Enríquez. Hay un elemento más que circunscribe el cuento en esta época de oscurantismo que sufrió Argentina: la película *La noche de los lápices*, dirigida por Héctor Olivera, que es mencionada en el texto y que fue estrenada igualmente en el año de 1986. La película se basa en lo sucedido la noche del 16 de septiembre de 1976, donde siete adolescentes de la ciudad de La Plata son secuestrados, torturados y la mayoría de ellos asesinados por el terrorismo de Estado, esto por luchar por una reducción en el precio de la tarifa del transporte público para estudiantes. También podríamos pensar en la mis-

7 El *Nunca más* es mencionado una vez más en el relato al verificar a través de él que el espectro que indicó el lugar «Pozo de Arana» es en realidad el vecino de la narradora/protagonista. Este es el primer contacto con el espectro de un desaparecido a través del texto.

ma experiencia personal de la autora, la cual vive su infancia en la dictadura y es una adolescente en los años posteriores a la misma. Enríquez se refiere al tema en el siguiente fragmento de una entrevista realizada a la autora:

—¿Tuviste algún escrúpulo o dudaste a la hora de meterte con el tema de los desaparecidos en el registro de un cuento de fantasmas, como hacés en «Cuando hablábamos con los muertos»?

—No a la hora de escribirlo, pero sí[sic] de publicarlo. Después pensé: mi posición frente a la última dictadura es clara: total repudio al terrorismo de Estado y juicio y castigo a los genocidas. El territorio ideal del terror es la infancia. Así que era también un sinceramiento: crecí en la dictadura, en el horror y después en el alfonsinismo, con el horror destapado: recuerdo haber leído las entrevistas a torturadores en revista *La Semana*, el *Nunca Más*, artículos sobre *La Noche de los Lápices*, Rodolfo Walsh, niños restituidos... me dejaban leer todo. En mi casa, durante la dictadura, se respiraba un miedo palpable, no era un hogar ignorante de lo que pasaba. Creo que el género literario del terror es adecuado para contar esa época (Orosz, 2017).

El terror está ligado a la presencia de lo que desconocido, de aquello con lo que no nos identificamos ni nos representa. Es ahí donde entra el fantasma como un otro amenazante. Para Roas, «[l]a aparición incorpórea de un muerto no sólo es terrorífica como tal (tiene que ver con el miedo a los muertos, que, en definitiva, representa lo otro, lo no humano)» (2001: 8-9). El relato de Enríquez se presenta como ese espacio literario donde el sujeto y el otro amenazante se enfrentan. El fantasma de los desaparecidos se presenta como esa espectralidad que surge para invocar la restitución de su memoria.

EL LUGAR DEL ESPECTRO: DE INVOCACIONES FANTASMÁTICAS EN LA ARGENTINA POSTDICTADURA

El fantasma acompaña el imaginario del individuo desde tiempos inmemoriales. Algunas veces visita para aconsejar —como le sucede a Eneas con el fantasma de su padre en la obra de Virgilio—, algunas veces para reclamar venganza al ser querido que aún vive y que debe limpiar su nombre, vengar su daño y restaurar su memoria —el arquetipo por excelencia de este último caso lo encontramos en el *Hamlet* de Shakespeare—.

Este espectro que, como el padre de *Hamlet*, reclama una restitución del daño que le fue perpetrado, se infiltra en la zona de los vivos y condiciona el actuar de los mismos dentro del contexto inmediato a través de la constata-

ción de su presencia por medio de la mirada. En el caso del espectro del padre de Hamlet, este le hace saber al hijo de la traición de su tío y le reclama que venga su muerte. Es así como Hamlet condiciona su vida en función de restaurar la memoria de su padre. Al respecto del fantasma y su relación con la mirada, Ana González Salvador opina que:

del mismo modo que necesita ser visto para existir en la historia relatada, el fantasma ofrece también, tanto al personaje como al lector del relato fantástico, la posibilidad de ver —y por tanto de aproximarse a— un *más allá* entendido como ruptura de límites o fronteras y relacionado con las tres características antes señaladas: más allá de la muerte (el fantasma en el discurso sobrenatural), más allá del cuerpo —o de la carne— (el fantasma en el discurso científico), más allá de lo consciente (el fantasma en el discurso psicoanalítico) (1999: 297).

En el contexto literario argentino posterior a la dictadura, el fantasma se ha relacionado con las víctimas de desapariciones forzadas, las cuales desde su condición de otro ausente reclaman la restitución de su memoria a través de la espectralidad. Es así que «[e]l fantasma y el zombi funcionan en la narrativa argentina reciente como dos modos de representación de la violencia estatal, dos recursos propios de la literatura de terror que sirven para plantear una serie de cuestiones vinculadas con modos de control» (Gasparini, 2015: 1). Podríamos decir entonces que el fantasma en el cuento de Enríquez se presenta como una metáfora de la realidad social del periodo de la dictadura cívico-militar en Argentina, produciendo un desplazamiento del mundo metaficcional hacia lo sobrenatural propio de la literatura fantástica.

Este desplazamiento de lo real a lo ficcional se logra a través de la mirada, acción vinculada directamente con la percepción e interpretación del mundo físico, pero que también es determinante para potenciar el hecho sobrenatural. Para González Salvador, «[e]l fantasma es pues un momento constitutivo del proceso de experiencia, vinculado a una presencia de carácter visual más que a un producto de la imaginación como algo inasible» (1999: 294). Es decir que el hecho sobrenatural es válido porque se ha podido comprobar a través de los sentidos. Sin embargo, para que algo sea percibido por los sentidos debe ser parte de la realidad tangible y el fantasma no es en sí un ente físico. Al respecto González Salvador opina que:

La cuestión de la *consistencia* —como condición de visibilidad— es ciertamente fundamental dado que, a través de esa tangibilidad visual, aquello que fue y vuelve —el fantasma— podrá manifestarse, es decir, podrá ser visto. Esto parece un tanto paradójico puesto que, comúnmente, se dice precisamente de él que

no es real debido a que no tiene consistencia alguna. Sin embargo —el texto fantástico así lo requiere— este *ser* se esfuerza por ofrecer de sí una imagen. Imagen cuya realidad —como forma visible— tampoco alcanzan a definir las palabras del mismo contexto tales como «visión», «espectro», «sombra», «aparición», «espíritu», «alma», «aliento» (1999: 294-295).

Son las cinco chicas del relato —personajes que representan a los jóvenes de mediados de los 80, época posterior a la dictadura— las que muestran curiosidad en conversar con esos muertos, víctimas de la dictadura cívico-militar. Julita posee un especial interés por sus padres desaparecidos, desea saber dónde están sus restos para así calmar la angustia de sus abuelos, los cuales pareciera no afrontan la verdad del desenlace de sus padres con ella y su hermano: «Julita decía que se los habían llevado, porque así hablaban sus abuelos» (Enríquez, 2017: 192). Esta relación vivo-muerto presente en el texto propone una manera de ver la historia argentina: a través de la ficción es posible atraer el pasado para interrogarlo, para darle un significado a través del texto, lo que propone una forma de manifestación de la memoria.

Al hablar de desaparecidos nos remitimos a una maquinaria en función del exterminio de cualquier individuo disidente ante un Estado totalitario opresor. Este Estado totalitario creó una lógica de poder basada en infundir el miedo a través del secuestro y el exterminio, esto para garantizar la absoluta sumisión de la sociedad argentina. Para hablar de los orígenes de esta lógica del poder, «[l]a *desaparición*, como forma de represión política, apareció después del golpe de 1966. Tuvo en esa época un carácter esporádico y muchas veces los ejecutores fueron ligados al poder pero no necesariamente los organismos destinados a la represión institucional» (Calveiro, 1998: 26).

Esta forma de operar se perfeccionó y consolidó una década más tarde: el miedo, la incertidumbre y la desaparición giraban en torno a los familiares de los desaparecidos, los cuales de la noche a la mañana se veían despojados de sus seres queridos como si a estos se los hubiera tragado la tierra, pero este temor se transmitió a todos los sectores de la población, afectados directamente o no. Esta práctica le resultó exitosa al Estado porque lograba mantener a toda la sociedad controlada por medio del terror que representaba pasar a engrosar las listas de personas extraídas. En palabras de Pilar Calveiro:

El golpe de 1976 representó un cambio sustancial: la desaparición y el campo de concentración-exterminio dejaron de ser una de las formas de la represión para convertirse en *la* modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa por instituciones militares. Desde entonces, el eje de la actividad represiva

dejó de girar alrededor de las cárceles para pasar a estructurarse en torno al sistema de desaparición de personas, que se montó desde y dentro de las Fuerzas Armadas (1998: 27).

A través del relato de Enríquez, podemos ver que el encuentro con los espectros se da en condiciones donde estos no aportan mucho acerca de su pasado, al menos no lo que verdaderamente interesa a los vivos, en este caso las chicas del cuento: determinar el lugar donde se encuentran sus restos o indicar al menos el lugar en el que los habían asesinado. La frustración de no sacar información precisa se presenta en el relato:

El problema era otro: nos costaba hablar con los muertos que queríamos. Daban muchas vueltas, les costaba decidirse por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar: nos contaban donde [sic] habían estado secuestrados y ahí se quedaban, no nos podían decir si los habían matado ahí o si se los llevaron a algún otro lugar, nada (Enríquez, 2017: 194-195).

Aquí surge otro elemento importante de la historia argentina: los campos de concentración. Estos se presentan como espacios donde la vida y la muerte se trasponen, donde la identidad del sujeto no importa, ya que este es manipulado como un objeto por considerarse un subordinado. Este escenario se presenta como uno de los lugares que invoca el miedo en la sociedad argentina, esto debido a que:

Los campos, concebidos como depósitos de cuerpos dóciles que esperaban la muerte, fueron posibles por la *diseminación del terror*. (...) Un terror se ejercía sobre toda la sociedad, un terror que se había adueñado de los hombres desde antes de su captura y que se había inscrito en sus cuerpos por medio de la tortura y el arrasamiento de su individualidad (Calveiro, 1998: 252-253).

Los espectros del texto parecieran ser de víctimas de estos campos de concentración, lugares que suprimen toda individualidad y borran toda subjetividad para transformar a las personas en objetos listos para ser manipulados como mercancía dentro de un aparato de represión cuya función es la aniquilación de lo subversivo. Tal vez por esta razón los fantasmas que visitan a las chicas a través de la tabla de ouija parecen confundidos, o no quieren mostrar su situación más allá de lo que su condición de espectralidad les permite. Es importante recordar que la presencia de los desaparecidos se da y al mismo tiempo no se da: lo que se produce es un encuentro con el espectro del desaparecido, ya que su condición de sujeto —cuerpo y espíritu— no es posible que

suceda. Esto quiere decir que el encuentro es solo aparente, esto porque «[u]n espectro *parece* presentarse, durante una “visitación”. Nos lo representamos, pero él, por su parte, no está presente, en carne y hueso. Esta no-presencia del espectro exige que se tome en consideración su tiempo y su historia, la singularidad de su temporalidad o de su historicidad» (Derrida, 2012: 118).

En el texto de Enríquez, Julita quiere encontrar a sus padres a través de la tabla de ouija. La narradora/protagonista menciona que Julita «además de tener ganas de hablar con ellos, quería saber dónde estaban los cuerpos. Porque eso tenía locos a sus abuelos, su abuela lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor» (Enríquez, 2017: 192). Es a través de esta sentencia que se concentra el dilema de los desaparecidos en el texto: por un lado, reivindicar la memoria de cada una de las víctimas de la dictadura cívico-militar y, por otro, reconocer el derecho de los familiares de los desaparecidos acerca de la restitución de la memoria de sus seres queridos que debió garantizar el Estado una vez implantada de nuevo la democracia en Argentina.

Los espacios y situaciones en que se da el diálogo con los espectros siempre se desarrollan bajo la clandestinidad. Buscar espacios donde las chicas no sean interrumpidas por los adultos —lo que genera una atmósfera de estar en una situación prohibida— podría relacionarse con el hecho de que «[l]os testimonios de cualquier campo coinciden en la *oscuridad*, el *silencio* y la *inmovilidad*» (Calveiro, 1998: 48). En mi opinión, en «Cuando hablábamos con los muertos» Enríquez nos ubica en escenarios donde lo sobrenatural es posible, pero también en lugares que evocan la atmósfera que rodeó al campo de concentración argentino y los lugares de tortura: zonas alejadas de la ciudad y espacios dentro de la misma que operaban impunemente mientras el resto de la sociedad continuaba con su vida diaria sin la menor idea del operativo que se desarrollaba a su alrededor.

El espectro que aparece en la última sesión de ouija no solo se comunica, sino que adopta la forma del hermano de la Pinocha. Esta sale de la habitación a petición del mismo, permitiendo que se lleve a cabo el hecho sobrenatural. Es interesante destacar que una vez descubierto que no es su hermano el que llegó a interrumpir la sesión, la Pinocha describe la aversión que le produce pensar que el espectro la había tocado. La narradora/protagonista nos dice que «[h]asta la ambulancia vino, porque la Pinocha no paraba de gritar que «esa cosa» la había tocado (el brazo sobre los hombros, como en un abrazo que a ella le dio más frío que calor), y que había venido porque ella era «la que molestaba»» (Enríquez, 2017: 199).

Este sentimiento que invade a la Pinocha es la reacción que se supone se presenta al tener contacto con una criatura terrorífica —sea un monstruo, fantasma, vampiro, entre otros— y representa —al igual que la inteligencia artificial y los androides—, ese temor del ser humano hacia aquello en lo que le es posible encontrar similitudes consigo mismo, pero con lo cual teme identificarse. Esta situación es irreconciliable dado que «[h]orrific creatures seem to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting» (Carroll, 1990: 21). Es el otro en el cual nos vemos reflejados, es la alteridad que, en el caso de los espectros de los desaparecidos, nos trae el pasado en busca de restitución.

Ahora analizaremos el lugar de la memoria colectiva y heredada a través del texto de Enríquez. A través de algunas líneas veremos cómo este diálogo con el pasado puede darse: ¿podemos aproximarnos a un pasado que no nos pertenece? ¿podemos hablar de pertenencia con respecto a un pasado con repercusiones en toda la sociedad argentina, o es un pasado que solo le pertenece a las víctimas directas? ¿es importante desde dónde se habla acerca del pasado para definir la relación de este con el futuro? Estas serán algunas de las interrogantes que acompañarán la siguiente sección del presente artículo.

ALGUNAS CONJETURAS SOBRE LA(S) MEMORIA(S): MEMORIA COLECTIVA, MEMORIA SUBTERRÁNEA Y POSMEMORIA

El texto de Enríquez trabaja con el papel de la memoria en la sociedad argentina de los ochenta. La(s) memoria(s) condiciona(n) el lugar incuestionable de la historia, esto con el fin de que esta incorpore en su discurso la multiplicidad de voces que luchan por que el pasado no se olvide.⁸ En este escenario planteado se puede decir que:

Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones,

8 Es importante recordar que la historia la escriben los vencedores y que la multiplicidad de los discursos de los vencidos es silenciada por la misma. Al respecto habla Walter Benjamin en su tesis IX: «Hay un cuadro de Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad» (Benjamin, 2008: 310).

otros sentidos, o contra olvidos y silencios. Actores y militantes «usan» el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer/ convencer/ transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada (Jelin, 2002: 39).

Sin embargo, aquí entran en juego situaciones que la misma Enríquez plantea en su relato: ¿quiénes son los poseedores de esa memoria? ¿quién tiene derecho de hablar acerca del pasado y resignificarlo? El terrorismo de Estado fue una situación que afectó de múltiples maneras a la sociedad argentina. El contexto de la Argentina postdictadura permanece atravesado por un pasado de terror que no se ha superado. En el texto de Enríquez se presenta además la situación que viven muchas personas que no sufrieron directamente el terror de la dictadura, las cuales podrían considerarse para algunos, invalidadas para hablar de una situación de la que no formaron parte de manera directa.

Todas las chicas del texto aportan una víctima de desaparición que formaba parte de su vida, a excepción de la Pinocha: los padres de Julita, el novio de la tía de la Polaca, el amigo del papá de Nadia, el vecino del fondo de la narradora/protagonista. Esta situación detona el hecho sobrenatural, ya que solo es posible que se dé la comunicación con los espectros de los desaparecidos si los vivos que interactúan con ellos están validados para hacerlo, es decir, si tuvieron algún tipo de contacto con un desaparecido. A través del texto se problematiza quiénes son los voceros de esa memoria y quiénes son las víctimas de ese pasado. En este escenario donde podríamos ver el conflicto entre memoria individual y colectiva, surgen algunas interrogantes:

¿[Q]uién es la autoridad que va a decidir cuáles son las formas «apropiadas» de recordar? ¿Quiénes encarnan la *verdadera* memoria? ¿Es condición necesaria haber sido víctima directa de la represión? ¿Pueden quienes no vivieron en carne propia una experiencia personal de represión participar del proceso histórico de construcción de una memoria colectiva? (Jelin, 2002: 60).

El hecho sobrenatural se presenta en el texto de Enríquez porque a los espectros les molesta la presencia de una persona que no «aporta» el nombre de ninguna víctima. Es por esta razón que «la cosa» —como la misma Pinocha lo describe— se presenta, ya que para lograr la comunicación con los espectros es necesario que la persona sin desaparecidos por la dictadura cívico-militar salga del juego. Al momento de que la Pinocha sale de la habitación donde se ha intentado producir el contacto sucede un cambio en la comunicación con el «más allá»:

Y entonces todo pasó muy rápido, casi al mismo tiempo. La copa se movió sola. Nunca habíamos visto una cosa así. Sola solita, ninguna de nosotras tenía el dedo encima. Se movió y escribió muy rápido, «ya está». ¿Ya está? ¿Qué cosa ya está? Enseguida, un grito desde la calle, desde la puerta: la voz de la Pinocha (Enríquez, 2017: 197).

Pese a no poseer en su núcleo cercano a una persona víctima de desaparición, la Pinocha forma parte de un contexto en el que una memoria colectiva alternativa y disidente ha afectado la «memoria oficial» argentina. Si bien ella no es víctima directa del terrorismo de Estado, sí que ha tenido que vivir en un contexto marcado por el mismo, hecho que también la condiciona y afecta su experiencia como individuo con respecto a un pasado que transfiguró el escenario social en el que habita. Esta relación entre diferentes memorias genera un espacio de pugna donde:

La frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable, separa, en nuestros ejemplos, una memoria colectiva subterránea de la sociedad civil dominada o de grupos específicos, de una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el Estado desean transmitir o imponer (Pollack, 2006: 24).

Esta memoria subterránea que menciona Michael Pollack se incorpora al imaginario argentino y provoca que las generaciones postdictadura vivan el pasado desde su propio tiempo, lo cual provoca una reinterpretación del mismo.⁹ Estas nuevas generaciones buscan formar parte de un pasado que les ha dejado una memoria heredada, desde la cual ellos deben resignificar esa parte de la historia, ya que aún repercute en su contexto inmediato. Al hablar de este fenómeno debemos recordar que:

The growth of the memory culture may, indeed, be a symptom of a need for inclusion in a collective membrane forged by a shared inheritance of multiple traumatic histories and the individual and social responsibility we feel toward a persistent and traumatic past – what the French have referred to as «le devoir de mémoire» (Hirsch, 2008: 111).

9 Al respecto de la interpretación es importante recordar lo que menciona Hans-Georg Gadamer: «La interpretación, tal y como nosotros la entendemos hoy, no solo se aplica a los textos y a la tradición verbal, sino a todo aquello que nos ha sido entregado por la historia; así hablaremos, por ejemplo, de la interpretación de un acontecimiento histórico, o de la interpretación de expresiones espirituales, mímicas, de la interpretación de un comportamiento, etc. Lo que siempre queremos decir con ello es que el sentido de lo dado que se ofrece a nuestra interpretación no se despliega sin mediación y que es necesario mirar más allá del sentido inmediato para poder descubrir el “verdadero” significado oculto» (1993: 44).

La posmemoria fue un concepto desarrollado alrededor de los hijos de sobrevivientes de los campos de concentración durante la Shoah. Al definir el término posmemoria Marianne Hirsh establece que:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right (2008: 106-107).

Esta primera generación de judíos posterior a la Shoah debió vivir rodeada de una atmósfera de silencio, de un cargo de conciencia por no formar parte directa de una situación que marcó un antes y un después en su comunidad. Es así que los herederos de ese pasado se apropiaron del mismo y lo reinterpretaron a través de la literatura, el cine, la fotografía y el arte. Un ejemplo de esto es la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman, la cual se desarrolla a través de la búsqueda del pasado de los padres del escritor y las repercusiones de éste sobre su propio presente.¹⁰

REPRESENTAR EL HORROR A TRAVÉS DE LA FICCIÓN

América Latina ha sufrido los horrores de dictaduras cívico-militares, genocidios por razones étnicas, guerras civiles e injusticias a grupos «minoritarios» como mujeres, inmigrantes, estudiantes o indígenas que no solo habitan su pasado, sino que son una realidad aún ahora para muchos pueblos latinoamericanos. La escritura se convierte en ese espacio de denuncia que busca evidenciar la injusticia, la marginación y el olvido de víctimas de los gobiernos, grupos militares o paramilitares e incluso el crimen organizado. Con esto, la literatura interpela al lector y mantiene viva la memoria de los vencidos y pone en entredicho la univocidad de la historia y su maquinaria implacable de aniquilación de la diferencia.

El relato de Enríquez propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural. Sujeto y otredad se enfrentan desde lo terrorífico. Enrí-

10 Me parece importante recordar que el autor advierte sobre su preocupación con respecto a hablar de un tema con tanto impacto en la comunidad judía. Él mismo menciona en la obra que decide representar a los protagonistas de su obra como animales porque así logra un efecto de distanciamiento sobre el tema de la Shoah. Mariana Enríquez habla de la historia argentina desde la ficción, desde lo sobrenatural, y logra, a mi parecer, este efecto de distanciamiento que permite que el lector se aproxime sin reservas.

que nos presenta su visión acerca de los años postdictadura y la búsqueda de la restitución de la memoria de los desaparecidos. Es a través de lo fantástico que la autora se aproxima a la realidad argentina, creando una situación de tensión que busca socavar el concepto de realidad, pero que a la vez indaga acerca de la misma. La literatura fantástica es ese espacio más allá de los límites de lo real desde donde el individuo puede tomar distancia del mundo conocido e indagarlo por medio del lenguaje.

La autora propone el tema de la memoria, de la reinterpretación constante de ese pasado del que forman parte los argentinos y que repercutió tanto en las víctimas del terrorismo de Estado, sus familias, pero también en el imaginario de esas personas que, sin participar de forma directa de los horrores de la dictadura cívico-militar, sufrieron sus consecuencias. Esta memoria heredada o posmemoria mantiene en constante actualización ese pasado y genera a través del arte, el cine o la escritura, nuevas relecturas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1989): «Las formas del tiempo y el cronotopo de la novela», en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, pp. 237-409.
- BENJAMIN, Walter (2008): «Sobre el concepto de historia», en *Obras, Libro 1/Volumen 2*, Abada Editores, Madrid, pp. 303-318.
- BHABHA, Homi K. (2004): *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York.
- BRAVO, Víctor (2005): «El miedo y la literatura», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, pp. 13-17.
- CAAMAÑO MORÚA, Virginia (2012): «Máscaras de una identidad oculta. Una lectura de “Señales captadas en el corazón de una fiesta” de Rodrigo Fresán», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 38 (2), pp. 9-29. <<https://doi.org/10.15517/rfl.v38i2.13081>>
- CALVEIRO, Pilar (1998): *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- CARROLL, Noël (1990): *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Routledge, Nueva York.
- DERRIDA, Jacques (2012): *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Editorial Trotta, Madrid.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2017): «Cuando hablábamos con los muertos», en *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, Barcelona, pp. 183-199.
- FERNÁNDEZ, Laura (2017): «Mariana Enríquez: “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género”», *El Cultural*: <<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Mariana-Enriquez-En-Argentina-un-relato-de-terror-no-es-solo-un-relato-de-genero/10382>> [05-12-2017].

- FREUD, Sigmund (1992): «Lo ominoso», en *Obras completas. Volumen XVII*, Amorrortu editores, Buenos Aires, pp. 215-251.
- GADAMER, Hans-Georg (1993): «El problema de la conciencia histórica», Editorial Tecnos, Madrid.
- GASPARINI, Sandra (2014): «Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea», ponencia presentada para las «XXVI Jornadas de Investigación del ILH-2014», Buenos Aires, 11 al 14 de marzo de 2014: <<http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xxvi-jornadas-de-investigaci%C3%B3n-del-ilh-2014>> [05-12-17].
- (2015): «Zombis, fantasmas y la representación de la violencia en la narrativa argentina reciente», ponencia presentada para las «XXVII Jornadas de Investigación del ILH-2015», Buenos Aires, 9 al 13 de marzo de 2015: <<http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xxvii-jornadas-deinvestigaci%C3%B3n-del-ilh-2015>> [05-12-17].
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1999): «Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: *Las Hortensias* de Felisberto Hernández)», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, pp. 293-302.
- HIRSCH, Marianne (2008): «The generation of postmemory», *Poetics Today*, 29:1, pp. 103-128. <<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>>
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI y Social Science Research Council, Madrid.
- LOVECRAFT, H. P. (2002): *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid.
- OROSZ, Darío (2009): «Cuentos de terror de Mariana Enríquez», *La Voz*. <<http://vos.lavoz.com.ar/content/cuentos-de-terror-de-mariana-enriquez-0>> [08-12-17].
- POLLACK, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones Al Margen, Buenos Aires.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2006): *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid.