

ARACNE EN LAS ORILLAS: ESPACIO MARGINAL, SIMBOLOGÍA MATRÍSTICA Y COMUNALIDAD *WEIRD* EN «TELA DE ARAÑA» DE MARIANA ENRIQUEZ

CARLOS YUSHIMITO DEL VALLE
Universidad Adolfo Ibáñez
carlos.yushimito@uai.cl

Recibido: 14-06-2022
Aceptado: 18-09-2023



RESUMEN

Este trabajo estudia la naturaleza *weird*, según la definición de Mark Fisher, de los cuentos de Mariana Enriquez, en particular «Tela de araña», sugiriendo que su obra propone nuevas formas de habitar lo contemporáneo desde el margen negativo de la estética gótica. Adoptando una perspectiva secular de lo sublime, su narrativa denuncia estructuras de opresión política y económica, apropiándose de elementos culturales como el *ñandutí*, un tejido colonial paraguayo, que convencionalmente son inexpressables salvo como metáforas o símbolos que permiten la revelación de un mal latente y el deseo de «egreso» o despertar del sujeto femenino. En «Tela de araña», relato de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), podemos ver manifestándose, en consecuencia, de forma condensada, a través de motivos matrísticos, nuevos valores y acuerdos alternativos al del régimen capitalista actual.

PALABRAS CLAVE: *weird*; lenguaje simbólico; *ñandutí*; tela de araña; comunidad matrística.

ARACHNE ON THE SHORES: MARGINAL SPACE, MATRISTIC SYMBOLOGY AND WEIRD COMMUNALITY IN «TELA DE ARAÑA» BY MARIANA ENRIQUEZ

ABSTRACT

This essay studies the weird nature, according to Mark Fisher's definition, of Mariana Enriquez's stories, particularly «Tela de araña», suggesting that her work proposes new ways of inhabiting the contemporary from the negative margin of gothic aesthetics. Adopting a secular perspective of the sublime, her narrative denounces structures

of political and economic oppression, by appropriating cultural elements such as the *ñandutí*, a Paraguayan colonial fabric, which are conventionally inexpressible except as metaphors or symbols that allow the revelation of a latent evil and the desire to «egress» or awaken of the female subject. In «Tela de araña», belonging to *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), we can see how new values and agreements that are alternative to a capitalist regime manifest, consequently, in a condensed way through matristic motifs.

KEYWORDS: weird; symbolic language; *ñandutí*; spider web; matristic community.



En su temprano ensayo titulado «La pampa y el suburbio son dioses», incluido en *El tamaño de mi esperanza* de 1926, Jorge Luis Borges observaba que tanto la pampa como el arrabal —los linderos del territorio nacional y de la urbe porteña, respectivamente—, debían leerse, enraizados como estaban en el imaginario de la historia argentina, como «tótems», es decir, como íconos o arquetipos. Ambos espacios ingresaban así —continuaba Borges— en el ámbito de las «cosas que son consustanciales de una raza o de un individuo» (1993: 21), constituyendo, en consecuencia, no solo meras realidades topográficas para sus habitantes sino lugares simbólicos cargados de una fuerte connotación cultural e identitaria.¹ No obstante, a diferencia de la pampa, el arrabal era un «símbolo a medio hacer» en virtud de su todavía modesta actualidad en la tradición nacional (1993: 23). Borges contribuía entonces a imaginar la transformación del paisaje porteño bajo el arrastre de dichas orillas, las mismas que, a decir de Beatriz Sarlo, confrontaban como un «espejo infiel a la ciudad moderna» devolviéndole, en adelante, su contracara (1995: 35). Los suburbios delimitaban, de este modo, a través de la excentricidad de su habla, de sus hábitos y de sus mitologías el territorio familiar; y pasaban a ser para

1 Si seguimos a Mircea Eliade en su lectura del «símbolo», podría observarse en el joven Borges, todavía próximo al discurso nacionalista de la generación del Centenario (Olea Franco, 1993: 95), una inclinación a relacionar tanto pampa como suburbio con prolongaciones de un sentimiento hierofánico (Eliade, 2009: 621). Es decir, estaríamos ante espacios «sagrados» secularizados que representan «algo más» que su existencia meramente geográfica. Recordemos que, en palabras de Paul Ricoeur, un símbolo no es solo una analogía sino «una estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado» (2015: 17). Este último es el que apunta hacia «más allá de algo y vale por ese algo», haciendo así que no sea únicamente un signo (Ricoeur, 2015: 263). Visto desde la perspectiva criollista, pampa y arrabal personificarían entonces valores y sentimientos que ponen en contacto al individuo con una realidad consustancial e inexpressable, una de las cualidades fenoménicas de lo sublime, tal como se verá más adelante.

Borges una encrucijada estratégica que hacía posible el encuentro de su arraigo afectivo y su «deseo de mundo»²: el tenso punto de contacto «de un espacio literario» en el cual se ponían en relación transculturalmente su afiliación nacional y su vocación cosmopolita (Sarlo, 1995: 36).

Casi un siglo más tarde, retornar al concepto de «orilla» en la Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff, 2011: 197) permite volver, asimismo, a la idea de lo liminal como un *locus* de la identidad; algo que concierne aún a una perspectiva dual de la escritura latinoamericana que ha sustituido, claro está, el anhelo fantasmal de adherencia a lo universal —tal como lo estudiara Mariano Siskind en los autores de los siglos *xix* y *xx*— por una inscripción global mucho más consciente y, en apariencia, viable. Esto último habría facilitado la emergencia de una subjetividad cosmopolita más cercana a la circulación cultural intensificada por las agencias y los canales abiertos por el neoliberalismo a comienzos del siglo *xxi* (Hoyos, 2015).³ Valdría la pena preguntarnos, por lo tanto, si el símbolo todavía «a medio hacer» aludido por Borges no está ahora plenamente «hecho» como metáfora o como «acción literaria» en una obra representativa de lo actual como lo es la narrativa de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973). No nos referiremos, desde luego, a la «zona orillera» en sí como espacio literal de representación —desplazado, en cualquier caso, desde hace ya mucho por la marginalidad incluso más radical de la villa—, sino a la operación a partir de la cual Beatriz Sarlo entendía las estrategias que desplegaba Jorge Luis Borges al valerse del espacio nacional para aludir a un modelo cultural de su país y a un proyecto estético disruptivo basado en el margen (1995: 16).

Atendiendo a las operaciones a través de las cuales los autores cosmopolitas de América Latina se incorporan, como ya hemos mencionado, a las *World Literatures* actuales,⁴ nos interesa examinar en lo que sigue de qué ma-

2 El «deseo de mundo» es, a decir de Mariano Siskind, esa voluntad de pertenencia universal que históricamente ha permitido a los escritores de América Latina, desde su propia marginalidad o periferia geopolítica, trazar una «dirección estratégica» en sus discursos narrativos para escapar de las estructuras culturales nacionales, por lo demás, casi siempre dominantes en las tradiciones de la región. El «mundo» sería así un espacio discursivo, un horizonte universalista abstracto, opuesto al particularismo cultural de la nación (Siskind, 2014: 3-6).

3 Como sostiene Hoyos, a fines del siglo *xx* el escenario mundial quedó reconfigurado por un descabro de las relaciones bipolares propias del periodo de la Guerra Fría para dar lugar a una multipolaridad con varios centros políticos y culturales. Dicha reestructuración ideológica ha permitido el desarrollo de una subjetividad cosmopolita en Latinoamérica más «consciente» de su capacidad para movilizarse con mayor fluidez a través de ciertas redes transnacionales, lo que ha acompañado la asimilación de agencias modeladas y diseminadas por el neoliberalismo (2015: 19-26). A la figura tutelar de Roberto Bolaño que supone, por su penetración en el campo literario hegemónico de las *World Literatures*, un punto axial, han sucedido con bastante éxito una serie de autores/as nacidos/as entre 1970 e inicios de 1980 hoy consolidados/as en dicho escenario.

4 A la par de autores realistas traducidos y reseñados extensamente en el ámbito anglosajón en años recientes como Alejandro Zambra (Santiago, 1975) o Valeria Luiselli (México, 1983), resulta significativo

nera lo limítrofe se adecúa a una reacción cultural nacida de la interacción y de la mezcla, de la dislocación y de la indeterminación que ha hecho, además, de la marginalidad latinoamericana un arquetipo de lo contemporáneo; una orilla de la geopolítica, pero, sobre todo, un espacio del extrañamiento cultural y estético que se simboliza, principalmente, en la ficción literaria. El gótico latinoamericano⁵ parece cubrir, en tal sentido, las expectativas de un modelo de lo marginal en el escenario global, a la par que reconoce, asimilando la incidencia de múltiples agencias —de género, para el caso estudiado— la imaginación de espacios simbólicos, tal como lo hiciera Borges, alternativos a la urbe.

Como se verá, el lenguaje simbólico empleado por Enriquez en un relato como «Tela de araña», incluido en el volumen de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), transmite formas diferentes de habitar el espacio fronterizo desde el enmarañamiento y la urdimbre de metáforas, relaciones afectivas y afiliaciones culturales que recupera los principios de una nueva cultura «matrística» como refugio comunal y subjetivo. El término «matrístico», recuperado y difundido por Marija Gimbutas (2021), refiere a horizontes alternos de convivencia basados en valores feministas que, desde J. J. Bachofen en adelante (Georgoudi, 2018: 551), han establecido la convivencia respetuosa, la colaboración y la solidaridad como opuestos a los aceptados por la cultura patriarcal dominante (Eisler, 1988: xvii).⁶ En el momento de abordar nuestro análisis, nos apoyaremos en la evolución de lo sublime (Burke, 2014; Kant, 1983; Oyarzún, 2010) y de lo siniestro (Freud, 2017; Trías, 2022) que comparten, en lo esencial, la voluntad de articular lo inexpresable propio del sím-

que el mercado internacional del libro haya puesto el foco sobre autoras latinoamericanas con un perfil semejante al de Mariana Enriquez, es decir, productoras de historias sobrenaturales de orientación gótica: Giovanna Rivero (Santa Cruz, 1972), Samantha Schweblin (Buenos Aires, 1978), Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981) o Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), entre otras. Véase para una mayor contextualización del fenómeno, Sánchez Prado (2018) y Corral (2019).

5 Para la definición de «gótico» y de «gótico latinoamericano» que seguiremos, en adelante, en este artículo, véanse Roas (2012) y Rodrigo-Mendizábal (2022).

6 Este término es hoy en día mucho más aceptado por los investigadores que el adjetivo «matriarcal», el mismo que implica etimológicamente la hegemonía política de la mujer por sobre del hombre en una organización social determinada. De acuerdo con la línea de pensamiento «matrístico», cuyas raíces hay que buscar en la obra de J. J. Bachofen, *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica* de 1861, las sociedades pre-patriarcales acogidas a este orden se caracterizaban por un fuerte comunismo regido por un principio materno que aseguraba una mayor redistribución del poder entre hombres y mujeres. Además de definir, por lo tanto, una sociedad mucho más equitativa, permitió la emergencia de valores relacionados con lo femenino tales como la empatía, la protección, la cooperación o el respeto mutuo. Dicha etapa de la humanidad se habría visto posteriormente reemplazada por una cultura masculina signada por contravalores como la competitividad, la agresión o el sometimiento, los cuales, a su vez, se han identificado, posteriormente, como rasgos dominantes del capitalismo. Como se sabe, la obra de Bachofen influyó sobre Friedrich Engels y, a través de él, sobre el pensamiento marxista ulterior. Véase para más detalle Georgoudi (2018).

bolo, hasta llegar a la noción de lo *weird* (Fisher, 2016; Colquhoun, 2021), una deriva secular de los conceptos previos que aborda e interpela, como parte de su crítica al sistema capitalista, la alienación política que afecta al sujeto femenino contemporáneo.

EL GÓTICO CONTEMPORÁNEO Y LA SUBLIMIDAD SECULAR

La propia idea de lo limítrofe como «indeterminación» constituye, después de todo, uno de los atributos centrales de la estética gótica en cuya tradición se inscribe, en efecto, la obra de Mariana Enriquez. Ya sea como imagen del encuentro grotesco entre elementos contrarios —según la definición de Frances Connelly—, es decir, entre aquellos que interactúan en el juego, el flujo sémico y el artificio de sus formas (2015: 25-26), ya sea como un intento «balbuciente» de lo que excede o desborda al lenguaje o a la «razón» —entendida esta última, desde la perspectiva kantiana, como una facultad formuladora de conceptos puros que no proceden de la experiencia (Oyarzún, 2010: 96)—, lo sublime, lo siniestro o lo *weird* son todos conceptos que giran —particularmente a partir del siglo XVIII— alrededor de la enunciación de lo entrevisto, lo inminente y lo no-decible. Todos ellos son «orillas» del sentido de la realidad y también del sentimiento estético que surge al intentar abordarlo. De esta forma, lo sublime en su calidad siniestra permanece vigente como una interpelación contemporánea en la medida en que permite pensar la amenaza y los miedos tanto privados como públicos de un grupo; y, por otra parte, el efecto contradictorio que produce sobre la subjetividad del individuo que la experimenta y asimila con goce. La naturaleza ambivalente de lo siniestro necesita, por lo tanto, tal como ha señalado Eugenio Trías, transmitirse a través de una «mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico)» a fin de realizarse como un «efecto estético» (2022: 54). Así, para que lo siniestro asegure «el carácter *desinteresado* de la contemplación», el objeto que es materia de elaboración estética «debe ser observado a distancia» (Trías, 2022: 39). Será esta *distancia* de naturaleza formal la que, precisamente, permita que lo siniestro establezca un límite ante la sugerencia y el aplazamiento. El efecto estético, por consiguiente, siempre aparecerá «velado» puesto que cualquier explicitud, transparencia o cercana exposición del acontecimiento acabaría por destruirlo.⁷

⁷ Se recordará, sin duda, la famosa definición de Borges, aquí bastante cercana a la proporcionada por Trías: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos cre-

Ciertamente, pensar lo sublime en el ámbito del arte se hace imperioso en un periodo de intensa «objetivación» del espanto civilizatorio.⁸ En tal sentido, el horror en las obras de Mariana Enriquez —al igual que en las de Ray Bradbury, Stephen King o Shirley Jackson, reconocidos modelos o influencias en su escritura (Ramírez, 2018)— se muestra, si bien arraigado en la realidad, intermediado por imágenes sobrenaturales a modo de veladuras que, al recorrer su familiaridad, descubren problemas que resultan ser centrales para la convivencia colectiva contemporánea; a saber, la inequidad económica, la violencia de género, el abuso y la intimidación policial o la memoria histórica postdictatorial, entre otros. De ahí que, más allá de los *topos* o motivos bien asimilados de la tradición gótica —por ejemplo, las casas en ruinas, las conductas antisociales, la superstición, lo fantasmagórico, las atmósferas oscuras y ominosas, etc. (Botting, 2014: 2-3)—, la obra de Enriquez aparece marcada por la misma negatividad estética que la define como fuerza discursiva. Surgida como una antítesis del optimismo progresista neoliberal de principios del siglo XXI, la contracara negativa del nuevo gótico se reviste de una carga corrosiva semejante a aquella de cuya tensión en el siglo XVIII emergieron la Ilustración y el Romanticismo. Estamos entonces ante una estética negativa —a decir de Fred Botting— en la que el terror desempeña una función regenerativa (2014: 6). Lo indicaba bien Edmund Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) cuando señalaba la «causa eficiente» de lo doloroso y de lo abyecto, es decir, los efectos psicofísicos que despiertan, activan y vigorizan en el sujeto una voluntad asociada a la autoconservación (2014: 183-192). Lo sublime como experiencia tenía así una función purgativa que, como ha notado muy bien Pablo Oyarzún, se aproxima, pero no llega a ser catártica en el sentido aristotélico (2010: 79-80). El goce del «horror delicioso» no suscita «comprensión» en el individuo sometido a la representación, sino apenas una revelación o un atisbo en su subjetividad. Esto será lo que enfatice más tarde Immanuel Kant al establecer que lo sublime se produce no por abolición o suspensión del entendimiento sino por el estímulo emergente de un sentimiento moral superior (1983: 31); esa suerte de potencia

púsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; *esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético*» (2009: 15). [El énfasis en este caso es nuestro]

8 Jean Delumeau ha observado que los individuos tienden a objetivar el miedo, mirando satisfactoriamente y «desde afuera» aquello que, en primer lugar, dio origen a la sensación de terror o espanto. De este modo, el miedo queda convertido en un espectáculo asociado al placer —también contenido en la lectura y, en general, en el arte—, evitando así enfrentarlo o rehuirlo (Delumeau, 2019: 29).

trascendental que impele al individuo a enfrentar lo infinito que excede su entendimiento al cuestionar, por ejemplo, su lugar en el mundo o interrogar su relación con lo divino.

Naturalmente, se hará notorio que en la obra de Mariana Enriquez —al igual que en gran parte de la producción gótica latinoamericana actual— lo sublime ha perdido su aspecto numinoso, entrando así a la esfera de una sublimidad «desencantada», para emplear un término de Max Weber (Schluchter, 2017: 67-89). Afectado por su secularización, su devenir vigente sería, en consecuencia, lo que Mark Fisher definió como lo *weird*, la manifestación estética y cultural que, en tanto concepto derivado de la evolución histórica de lo sublime y lo siniestro, se presenta ahora como un modo de señalar los actos latentes de escape de la aparente normalidad del capitalismo (2016: 9-11). De esta forma, Fisher apartaba del campo de la metafísica lo sublime para pasar a designar, en lo sucesivo, una acción política que «desnaturalizaba» al «exponer su inestabilidad» tanto la mundanidad cotidiana como la subjetividad que la percibía (2016: 29). «The weird is a particular kind of perturbation. It involves a sensation of *wrongness*» (Fisher, 2016: 15). Si lo raro existe, de acuerdo con Fisher, entonces las categorías que empleamos para explicarnos el mundo no pueden continuar siendo válidas. Desde esta misma perspectiva, lo *weird* en las historias de Mariana Enriquez nos invita entonces a enfrentar acontecimientos perturbadores que lo son precisamente porque han sido desautomatizados como resultado del hecho «inadecuado» y, en consecuencia, enrarecidos por efecto de la mirada testimonial. Conducido hacia el espacio social, lo *weird* nos confronta con lo desfamiliarizante localizado en el ámbito de la subjetividad, dado que es la convivencia la que termina entonces por tornarse «extraña» bajo el impulso conjuratorio de la memoria o de la intervención política.

En relatos como «Cuando hablábamos con los muertos» (2013) o «La hostería» (2016), las adolescentes protagonistas de las historias experimentan larvadamente la violencia fosilizada de la postdictadura militar como una fisura abierta en el refugio tradicional del juego y del ocio domésticos. De esta forma, el hecho sobrenatural evoca y recupera el trauma deshistorizado, objetivado por la narrativa familiar, para actualizarse posteriormente en ellas —y a través de ellas— en forma de representación. El horror queda así «sugerido» como una experiencia latente y, tal como advertía Eugenio Trías, se instala, suficientemente distante en la sensibilidad del lector, como para generar en este una experiencia estética. En esta clase de historias —cuyo patrón o esquema estructural se descubre recurrente en la obra cuentística de Enriquez— puede observarse lo que Fisher afirmara acerca de la manifestación de lo

weird: que lo raro no sería otra cosa que el horror latente que el capitalismo provoca en el afecto de «un sujeto perpetuamente alienado» (Colquhoun, 2021: 103). De allí que lo *weird*, tal como examinó en las obras de H. P. Lovecraft, provenga no tanto del horror como de la fascinación (Fisher, 2016: 17). Se entiende así que las protagonistas de los relatos de Enriquez sean, en realidad, víctimas de una «interioridad desconocida» como efecto de la alienación del mundo en el que han crecido.

En los cuentos antes mencionados, las desapariciones durante la dictadura militar no son nunca materia de conversación familiar —«nos aclaró que casi nunca hablaban del tema, pero a ella se lo había contado la tía, medio borracha, después de un asado en su casa» (Enriquez, 2013)—, por lo cual la censurada historia nacional no podrá tampoco manifestarse sino a través de una suerte de develamiento extemporáneo e introspectivo. Lo siniestro, lo latente que se manifiesta o irrumpe equivale entonces a un «despertar» moral que se reactiva en un espacio que siempre fue extraño aunque desapercibido, siendo así lo familiar no otra cosa que un invisible estado de neutralidad melancólica. De esta manera, el juego de la ouija como medio de intercambio lúdico y posterior restitución de la comunalidad en «Cuando hablábamos con los muertos» o el espacio de retiro vacacional en «La hostería» —justamente la instancia que debería proporcionar al sujeto un alivio a su alienación productiva—, se ven asediados de improviso por lo ominoso y lo amenazante, por una hauntología que transforma la negatividad del terror en vislumbres que les muestran a sus protagonistas que «las cosas no son lo que parecen» (Colquhoun, 2021: 24).

Ahora bien, los estudios sobre la obra de Mariana Enriquez apuntan, por lo general, a la interpretación simbólica de aquello que lo siniestro «descorre» en su obra. Pero hay algo que parece quedar aún sin respuesta: ¿cuál es la salida —el «egreso», en palabras de Mark Fisher— que lo *weird* propone como alternativa al realismo capitalista?⁹ ¿Hacia dónde lleva la «desfamilia-rización» de ese automatismo de la mirada cotidiana que, de pronto —revelando el mundo que hasta entonces se ha manifestado como un fenómeno espectral o latente—, decide despertar? Abordemos entonces dicha pregunta

9 La expresión «realismo capitalista», empleada paródicamente por primera vez por un grupo de artistas pop alemanes de la década de 1980, es retomado por Mark Fisher en el libro del mismo nombre para definir el periodo «más generalizado y más profundo del agotamiento y de la esterilidad política» del capitalismo tardío. Es un término, según afirma, alternativo a «post-modernidad» (2020: 29). Enfrentaba así el *slogan* del thatcherismo que afirmaba que «no había alternativa» al capitalismo que, posteriormente se impondría a principios de los años noventa. El capitalismo tardío sería, como afirmara más tarde Slavoj Žižek, más fácil de imaginar que el fin del mundo, presentándose así como una «orilla política» (Fisher, 2020: 22).

política desde sus orillas, atendiendo al miedo como un arquetipo cultural, es decir, simbólicamente, que es el procedimiento a través del cual lo *weird* se descubre en tanto fenómeno no comunicable en su obra.¹⁰

COSMOGONÍAS SECULARES Y FORMAS DE HABITAR EL MUNDO

Al pensar en las *orillas* como un espacio de la refundación —a la manera en que lo entendía Borges, por ejemplo, al vislumbrar la mitología del arrabal en *Evaristo Carriego* o «Fundación mítica de Buenos Aires» (Olea Franco, 1993: 217)— debemos considerar que dicho ordenamiento responde también a una determinada cosmogonía (Eliade, 2021: 38). Ello permite imaginar los orígenes y la configuración del universo; y, en una escala menor, los vínculos de identificación afectiva de una comunidad. El espacio pasa a entenderse, por lo tanto, como la extensión de ciertas necesidades éticas compartidas, por lo cual cabe esperarse que exprese también, a través del lenguaje simbólico que lo significa, imágenes de una «experiencia existencial *de estar en el mundo*» (Eliade, 2021: 41). Naturalmente, partícipe de una experiencia religiosa secularizada en la actualidad, el «espacio sagrado» no exige más de sus ocupantes una renovación de rituales; pero sigue siendo vigente, a su manera, como representación narrativa de un mundo inteligible que se expresa todavía a partir de formas de pertenencia, interacciones, vínculos o deseos de una experiencia colectiva.

Recordemos, por ejemplo, que para la consciencia gótica del XVIII, la estética negativa del mundo fue el resultado, en gran medida, de una transformación interpretativa del espacio natural. Así, tal como ha observado Fred

10 Precisamente, al abordar el estudio del lenguaje simbólico, Eric Fromm ha propuesto tres categorías para clasificar a los símbolos: el convencional, el accidental y el universal (2014: 27-33). El primero es de naturaleza semántica y, por consiguiente, un fenómeno artificial y arbitrario. Correspondería a lo que, en la lingüística estructural, se determina a partir de las relaciones entre significado y significante. El segundo es aquel símbolo condicionado por la experiencia, por ejemplo, al relacionar un objeto o lugar con una vivencia traumática que fija esta última como un sentido que en adelante pasará a evocarse. Finalmente, tendríamos el símbolo universal, común a todos los seres humanos que traducen, tal como señalara René Guenon, «un principio metafísico» empleando elementos exteriores y naturales (Cirlot, 2020: 19). Para Jung, la diferencia se establece entre signo y símbolo, siendo este último un medio para expresar lo que no es expresable por ser incompatible con lo comunicativo, es decir, excesivo para el lenguaje: «Thus a word or an image is symbolic when it implies something more than its obvious and immediate meaning. It has wider “unconscious” aspect that is never precisely defined or fully explained. Nor can one hope to define or explain it. As the mind explores the symbol, it is led to ideas that lie beyond the grasp of reason» (1968: 4). De allí que este sentido de símbolo pertenezca al de los mitos, a la poesía o a la experiencia mística. Obsérvese que esta misma condición excesiva, común a lo sublime y a lo simbólico, forma parte de la definición de lo *weird* para Mark Fisher: «the weird is marked by an exorbitant presence, a teeming which exceeds our capacity to represent it» (2016: 61).

Botting, este cambio de paradigma se estableció a partir de la correlación entre la llanura —el territorio simétrico y uniforme— y la racionalidad clásica e ilustrada, por un lado; y el paisaje escarpado e irregular como un reflejo de las emociones evocadas sobre el espectador romántico, por otra (2014: 36). La armónica y unitaria sencillez de lo bello se vio desplazada de esta manera de las jerarquías estéticas por la anomalía y la asimetría, las cuales, a través de la maravilla y del espanto, «were the emotions believed to expand or elevate the soul and the imagination with a sense of power and infinity» (2014: 36). Continuando con este concepto metafórico que establece una relación cognitiva directa entre la imaginación del espacio habitable y la visión del mundo interior de sus habitantes (Lakoff y Johnson, 2018: 38), examinemos la representación de los espacios marginales y la experiencia cultural contemporánea de la cual nos habla la obra de Mariana Enriquez.

Queda claro que, en sus relatos, la ciudad —heredera de un gradual proceso histórico de escepticismo—, no es más el horizonte promisorio que fue, en su momento, para la modernidad industrial. De allí que tampoco sea el espacio de regeneración donde las protagonistas de los relatos de Enriquez conseguirán escapar de esa «entidad espeluznante definitiva» que es el Capital en el mundo contemporáneo (Colquhoun, 2021: 103). Los sujetos de sus historias necesitan, por el contrario, desplazarse o bien hacia los nuevos «arrabales», es decir, los márgenes ruinosos y envilecidos de la vieja ciudad aristocrática («El chico sucio»), al paisaje naturalmente degradado de las villas («Bajo el agua negra»); o bien hacia las agrestes provincias del litoral norte, próximas a Paraguay y Brasil, con el objetivo de experimentar el «egreso», o despertar moral que produce la confrontación con lo sublime o lo siniestro. De acuerdo con Fisher, recordemos, «weird fiction always presents us with a threshold between worlds» (2016: 28). Cabría decir entonces que el espacio de extrañamiento, el «umbral» que emerge como resultado de dicha dinámica, reconfigura una nueva orilla en la relectura de la tensión entre civilización y barbarie, instalando al lector en una zona ambivalente; una liminalidad para el individuo que ya no es capaz de distinguir el afuera del adentro, lo exterior del interior (Riosco, 2020: 92). Lo que Elsa Drucaroff denominó «civilbarbarie», una respuesta propia de la postmodernidad al viejo conflicto cultural previamente señalado, sería, en consecuencia, el nuevo campo de batalla de la subjetividad (2011: 295-306). Es esto último lo que se reconstruye y se oculta tras la extrañeza del gótico actual, en donde lo *weird* como evasión ofrece la clausura de un sentimiento melancólico, para procesar, en adelante, la tarea del duelo histórico y proponer así su superación a partir de una reparación colectiva.

En palabras de Matt Colquhoun, discípulo de Mark Fisher, el concepto de «egreso» debe ser entendido, después de todo, como una alternativa a lo inimaginable, a ese *más allá* que es también lo no-decible del horror capitalista. Al miedo radical de la muerte que sustituye la vida del sujeto espectral, víctima de esa suerte de catalepsis producido por el capitalismo en su etapa tardía, se opone entonces la búsqueda de «nuevas e intensificadas prácticas de comunalidad y cuidado, que tan a menudo brotan desde el interior de las comunidades en duelo» (Colquhoun, 2021: 30). Lo «sublime desencantado» sería, por consiguiente, tal como se desprende de lo *weird* manifiesto en la obra de Enriquez, la desfamiliarización de la muerte política de sus personajes, ese estado de alienación que se revela como el horror definitivo de la vida contemporánea. He ahí el «egreso» del realismo capitalista al cual la estética y también la ética del gótico de Mariana Enriquez parece adherirse, mientras descubre, por otro lado, las estructuras del sistema capitalista afirmadas sobre modos viriles de conflicto, competitividad, mercantilización de la experiencia, opresión e inequidad propios de una cultura patriarcal.¹¹

LA TELA DE ARAÑA Y LOS SIGNIFICADOS DE SU SIMBOLISMO MATRÍSTICO

Si el joven Borges reivindicaba, según hemos visto, las formas simbólicas tanto de la pampa como del arrabal concibiendo ambos espacios como manifestaciones o expresiones de una «síntesis de mundo y espíritu» (Cassirer, 2016: 75); al situarnos en sus propias orillas —el litoral norte de Corrientes, en la frontera entre Argentina, Paraguay y Brasil—, Mariana Enriquez nos pondrá, asimismo, en presencia de un nuevo «tótem» portador de una «significación espiritual» semejante, pero orientada hacia otra forma de pertenencia o afiliación identitaria. En efecto, puede afirmarse que el «margen» que se procura habitar tiene ahora otro sentido colectivo. Para empezar, no

11 Esta dicotomía se basa en lo que Riane Eisler ha llamado «Cultural Transformation Theory» que sostiene que hay dos modelos básicos de sociedad: el modelo dominador (ya sea este patriarcal o matriarcal) que impone relaciones de dominio de una parte de la humanidad sobre la otra; y el modelo asociativo («partnership model»), en el cual las relaciones sociales se fundan en principios de vínculos o enlaces, descartando que la diversidad se equipare así a funciones de superioridad o inferioridad (1988: xvii). La arqueología de un comunismo utópico de orden gineocrático pre-patriarcal parte, por primera vez, de las ideas expuestas por J. J. Bachofen y, a partir de él, deriva en una larga serie de estudios feministas que ofrecen supuestos modelos históricos desarrollados en un pasado remoto (Georgoudi, 2018). La alianza entre patriarcado, políticas misóginas y estructura capitalista durante el tránsito entre el periodo feudal y el capitalismo, proveniente en parte de dicha línea, ha sido estupendamente estudiada por Silvia Federici en *Calibán y la bruja* (2015).

se trata de una orilla estética sino política, tal como veíamos al analizar el sentido inexpresable de lo *weird* en su obra. Como un símbolo de transformación, el *ñandutí*, el tejido nacional paraguayo en cuya búsqueda parten, en primer lugar, las protagonistas,¹² será relevante en la medida en que facilitará el «egreso» de la narradora al insertarla en la urdimbre afectiva de una nueva cultura de fuentes matrísticas. Para ello deberá antes traspasar el «límite inimaginable» del capitalismo, su propia lógica de relaciones de dominación y la economía de sus intercambios, y, de igual forma, los valores patriarcales que lo vivifican y perpetúan.

Lo *weird* corresponde, por lo tanto, a la desfamiliarización de una realidad que significa para la protagonista la alienación de la vida matrimonial y el disciplinamiento patriarcal (Federici, 2015: 12) que, además de la urbe porteña, ha desplegado sobre ella, mejor que nadie, su esposo Juan Martín. Observemos el hecho de que a este último le corresponde el rol de antihéroe y también el de obstáculo del cual; en consecuencia, la heroína precisa evadirse para recuperar su autonomía: «Juan Martín no era violento, ni siquiera era celoso. Pero me repugnaba. ¿Cuántos años iba a pasar así, asqueada cuando lo escuchaba hablar, dolorida cuanto teníamos sexo, silenciosa cuando él confesaba sus planes de tener un hijo y reformar la casa?» (Enriquez, 2016: 94-95). Descrito como un «porteño bien choto» (96), irritante, prejuicioso y clasista, Juan Martín no dejará de hablar ante su familia política «de los buenos negocios que estaba haciendo» ni de señalar, con mal gusto, «el gran atraso de la provincia» en la misma casa de Corrientes a donde ha sido invitado a pasar, junto a su esposa, una semana de vacaciones (94). Inadecuado al mundo rural, Juan Martín será siempre ajeno a una comunidad marcada por la complicidad y el afecto de un «interior» que no es solo geográfico sino también anímico. Todo el relato se esfuerza,

12 Obsérvese que «tela de araña» ya es una traducción cultural del término guaraní *ñandutí*: «tejido de araña». Dice la narradora: «me preguntaba por qué llamarían al *ñandutí* “tela de araña”; probablemente fuese por la técnica de tejido, porque el resultado final se parecía mucho más a las colas de los pavos reales, los ojos entre las plumas, hermosos y al mismo tiempo inquietantes, muchos ojos desperdigados sobre el animal que caminaba pesado, un animal bellísimo pero que siempre parecía cansado» (Enriquez, 2016: 101-102). Fuera de lo que podría pensarse, no se trata de un elemento originario tupí-guaraní sino de un encaje mestizo, producto del encuentro español (tinerfeño) e indígena. Aunque el nombre, además de apelar a la etimología guaraní, se suele justificar a partir de varias tradiciones orales con componentes indígenas, estas son con seguridad de un periodo tardío, probablemente del siglo XIX (Sanjurjo, 1978: 38). Llama la atención, en cualquier caso, la asociación entre tejedora y araña, constante en otras culturas arcaicas del Mediterráneo (véase el mito del enfrentamiento entre Aracne y Atenea), o con la técnica en la misma zona americana del sur, por ejemplo, en la cultura mapuche. Tanto la araña como también las aves —sugeridas aquí por la narradora del cuento como mitologema alternativo— son criaturas de naturaleza femenina asociadas con lo sagrado. Seguiremos en ello las definiciones de los diccionarios de Biedermann (1994), Tresidder (2004), Chevalier y Gheerbrant (2018) y Cirlot (2020).

de esta suerte, por presentárnoslo como discordante y siempre fuera de lugar, lejos del orden citadino.

Que la narradora reconozca haberse casado por «desesperación» e identifique, además, ese impulso como un despropósito (94), nos indica que hay una fuerte pulsión inconsciente en sus deseos que insiste en liberarse, lo que, ciertamente, podría explicar el acontecimiento sobrenatural al final de la historia. Tal como ha observado Eugenio Trías, en su personal lectura de Freud, lo siniestro ocurre cuando una fantasía «oculta» y «autocensurada» se realiza: «En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo» (Trías, 2022: 48). Visto así, el relato se apoya en dicho *intersticio* de lo siniestro, en el deseo y la consumación de desaparición del marido, para generar lo que Trías llamó «lo fantástico encarnado» (2002: 48). Después de todo, el mudo deseo de librarse de la influencia de Juan Martín es expresado de manera recurrente por la protagonista a lo largo del relato,¹³ por lo cual la misteriosa desaparición de su marido en las páginas finales no termina por sorprender al lector, dado que lo incorpora al mismo orden que admite ahora la «necesidad» de dicha supresión; en otras palabras, integrando también al lector o a la lectora del texto en la comunalidad *weird*, en adelante unida solidariamente alrededor de dicho secreto.

De esta manera, Juan Martín, como se verá muy pronto, está llamado a conjurarse a través de esa suerte de exorcismo que ritualiza el relato en el margen de lo cotidiano.¹⁴ El cuento tiene, en tal sentido, la estructura clásica del monomito que describe, según se advierte, el aprendizaje de la heroína guiada por un ánima tutelar a través de tierras ominosas y de la travesía que, de forma simultánea, activa su transformación interior y finaliza con el proceso de individuación que acompañará su retorno a la sociedad (Campbell, 2008: 23-31).¹⁵ La función providencial recaerá entonces sobre la prima Nata-

13 Refiriéndose a su esposo, la protagonista señala: «Ya no lo quería, tampoco me atraía y se lo hubiese entregado a los militares de Stroessner para que hicieran con él lo que se les ocurriese» (Enriquez, 2016: 101). Más adelante añade al deseo ya manifestado antes de envenenarlo: «Y pensé que sería fácil matarlo ahí, podía buscar un destornillador en el baúl y clavárselo en el cuello» (Enriquez, 2016: 108).

14 En ese sentido, el texto tiene éxito al construir a Juan Martín como un sujeto deplorable, no solo porque carga todos los defectos de una sociedad hostil —agresividad, falta de empatía y de decoro, cobardía, insolencia, etc.—sino también porque, como lo deja claro, no parece dispuesto a liberar a la narradora de su manifiesta tiranía doméstica: «A mí no me vas a dejar tan fácil, dijo, y se prendió un cigarrillo» (Enriquez, 2016: 110). Incluso en la escena en la que actúa con vigor al intentar proteger a una camarera paraguaya hostigada por militares paraguayos en estado de ebriedad, su actitud no deja de ser descrita como irresponsable y violenta (2016: 104).

15 Obsérvese la mención al proceso de metamorfosis de la chicharra —la cigarra— que describe la protagonista al inicio del relato, una alusión a la propia transformación que operará en ella, todavía en etapa «ninfal», al momento de efectuar el viaje (Enriquez, 2016: 93). En cuanto al modelo de Joseph Campbell,

lia, de quien se nos dice muy tempranamente que «tiraba las cartas, sabía de remedios caseros y, sobre todo, se comunicaba con espíritus» (Enriquez, 2016: 95). Nos encontramos, pues, ante una mediadora de lo sobrenatural que evoca a la sibila clásica, pero que termina por encarnar, con más propiedad, a la nigromante, a la bruja —aborrecida por ello por Juan Martín— que, ya desde Jules Michelet, se describía como una gestora de valores y formas de convivencia mucho más cercanas a la naturaleza, en virtud de su libertad sexual, su capacidad para intervenir sobre el futuro y su labor terapéutica popular (2004: 30). Estas mismas competencias serán las que, para Silvia Federici, harán de las brujas víctimas propiciatorias de la violencia patriarcal durante el Renacimiento, puesto que suponían una «resistencia» a la instauración de las «nuevas relaciones» exigidas por el sistema capitalista (2015: 275). Sería, tal como sostiene Juana Ramella (2019: 136), la emergencia de un *logos* alternativo asociado a la brujería y a la magia que desestabiliza la razón «instrumental» y el «régimen falo-logocéntrico de significación y representación» que, en este caso, encarna la figura de Juan Martín. «Encontramos en estos cuentos», señala Ramella, «una puja entre un discurso hegemónico y otro deslegitimado por el primero históricamente como “superstición”, que tiene que ver con lo popular en el Orden de Clases pero también con lo femenino en el Orden de Géneros» (2019: 136).

En esa línea podría afirmarse, igualmente, que Natalia, la habitante natural de la frontera, es parte de «un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido» (Federici, 2015: 18), y que habita, aún latente, en el orden que Bachofen denominó *Hetäirismus* —en alusión a las «hetairas» griegas— una vida consolidada sobre la base del nomadismo, la orientación colaborativa y comunal de una sociedad matrifocal y la práctica de relaciones sexuales no sometidas a regla ni orden alguno y, por supuesto, ajena a la monogamia y al matrimonio; una etapa, en fin, de libertad ilimitada (Georgoudi, 2018: 536-537). Como se hará evidente, todas estas serán también características de la prima Natalia. De ella se nos dice, por ejemplo, que es poco apegada a la vida sentimental —«Siempre tenía novios ricos. Este le importaba igual de poco que los demás, sentimentalmente hablando» (Enriquez, 2016: 96)—, que apenas posee un pequeño negocio de artesanías y que, por consiguiente, vive alejada de los objetos de consumo in-

hemos tomado en cuenta las críticas feministas que ha realizado recientemente Maria Tatar al libro *Hero with a Thousand Faces*. En efecto, si como sostiene esta última las narrativas heroicas son actualizadas, en particular durante periodos de crisis o de conflictos, según quien las cuenta en cada comunidad (Tatar, 2021: xvii), este sería un ejemplo de heroína incorporada al ciclo mítico, no como un mero «principio natural» sino como heroína en toda regla; en general, esto sería aplicable a todos los cuentos de Mariana Enriquez.

dustriales; que está habituada a los cruces de la frontera con Paraguay y que experimenta, en total libertad, su vida sexual. Antítesis de Juan Martín y del estilo de vida y de la sensibilidad que este representa —«Me gritó que Natalia era una puta, que se iba con el primero que se le cruzaba» (110)—, servirá, naturalmente, como «orientadora» de su prima, quien se muestra, a diferencia de ella, sometida tanto psicológica como verbalmente y rebajada a un disciplinamiento moral por su esposo: «Él a mí no quería matarme, nada más quería que odiara mi vida y *no me quedaran ganas de cambiarla*»¹⁶ (108). Se nota aquí que, en efecto, el horror manifiesto del relato pasa por la condición de disimetría de poder y valor entre la narradora y Juan Martín, condición que la hace descender existencialmente hacia un progresivo estado de alienación.

Se entiende mejor entonces que el margen elegido, la frontera como el lugar del cruce, refiera a la tela de la araña, al *ñandutí*, en clara alusión a un sentido de trampa espacial que atrapa al varón/insecto «invasor»; pero, asimismo, indicando a través de su enmarañamiento, la trama de un tejido de actos y decisiones asociado típicamente al destino. Tanto Jack Tressider como Hans Biedermann y Juan Eduardo Cirlot han coincidido en situar el régimen simbólico de la araña en la esfera de lo femenino, donde el hilado y la costura refieren al destino humano y, por lo tanto, a las artes adivinatorias. No olvidemos que, inspiradas por los ciclos lunares, las diosas arcaicas del destino estuvieron siempre asociadas al inframundo y al renacimiento (Biedermann, 1994: 317; Chevalier y Gheerbrant, 2018: 115-116). El viaje al «margen» —que es la frontera— se nos revela entonces, en realidad, como un itinerario hacia el «centro», acentuando así la analogía que establece con la «tela de araña» tradicionalmente entendida como un símbolo del centro cosmológico y, por lo tanto, de la transformación que experimenta el ser humano a lo largo de su existencia (Cirlot, 2020: 88).

De forma comprensible, Juan Martín percibirá aquel espacio/red como una amenaza para su integridad al poco tiempo de llegar a la casa de los tíos políticos en las selvas de Corrientes: «Juan Martín chilló cuando una araña le rozó la pierna» (94). Y, una vez en Asunción, objetivo final de la expedición del grupo, describirá explícitamente la ciudad como «un infierno» (102), lo que no hace más que reforzar el motivo de la *katabasis* tras la historia del periplo transfronterizo y el desenlace que tiene finalmente lugar en la liminaridad de la experiencia sobrenatural, es decir, la conjura y la purificación de la narrado-

16 El énfasis en este caso es nuestro.

ra. Vale, por ello, detenerse un momento en las formas tradicionales del *ñandutí*, próximas en ello —y quizá también en su significación arquetípica— al mandala oriental (ver figuras 1 y 2).



Figuras 1 y 2.

Izq. Imagen de *ñandutí* (© Trey Jones). Der. Tela con Mandala (© Claudette Gallant).

El mandala —«círculo» en lengua sanscrita— evoca tradicionalmente un *imago mundi*: un modelo del universo organizado por la armonía divina, de forma espacial, que reúne tanto el macrocosmos como el microcosmos «beyond the confusion or disorder of the material world» (Tressider, 2004: 302). De allí que para la psicología profunda de Carl Jung represente, a su vez, la integración psíquica del ser humano a través de lo que este denominó proceso de «individuación»: la labor de reunión del sí-mismo (el *selbst*), que provee al sujeto de un estado final de autonomía y autoconocimiento (Arocha Herrera, 2014: 57-73).¹⁷ El eje en torno al cual, tras su periplo introspectivo, el sujeto consigue reunificar su dispersión psíquica, corresponde entonces simbólicamente a las formas geométricas del mandala, que gira concéntricamente sobre su eje, semejante en ello a la estructura sobre la cual se organizan las figuras florales típicas del *ñandutí*. Esta homología coincide, ciertamente, con la simetría de la tela de araña y con los significados simbólicos asociados con el des-

¹⁷ El modelo del viaje heroico descrito por Joseph Campbell, como bien se sabe próximo a las ideas de Jung, está basado en el mismo proceso de individuación del ser humano, el mismo que queda expresado, según vemos, en la figura circular del mandala, el cual «represents a spiritual journey out of the self» (Tressider, 2004: 302).

tino, la transformación y las fuerzas interiores femeninas que tradicionalmente le han sido asignados (Cirlot, 2020: 88).

Entramos así, por lo tanto, en el espacio central de la mitología del relato, una suerte de *axis mundi* que, a partir de la cosmovisión tupí-guaraní, ha ordenado igualmente «*el estar en el mundo*» (Eliade, 2021: 41) de su comunidad a partir de un anhelo de vinculación entre lo sagrado y lo profano, lo trascendental y la mundanidad (Cipolletti, 2020: 342).¹⁸ En el proceso de mestizaje que representa el *ñandutí*, ese mismo régimen de creencias sobrevive secularmente gestionado por la red de mujeres artesanas que asumen a la araña como una maestra. De este modo, constituyen una cofradía de tejedoras reunidas alrededor del ritual del encaje, un comunismo solidario y cooperativo como eje de su convivencia social.¹⁹ Al apropiarse de dicho símbolo, el relato de Mariana Enriquez establece para las mujeres pasajeras de la historia —cómplices, en adelante, de la desaparición misteriosa de Juan Martín—, un «margen» que no parece ya relevante como espacio sino como un afecto que se centraliza y, a partir de él, se expande como una nueva cosmología matrística que las reúne e integra. En la medida en que Natalia, la araña-nigromante, invoca esa labor reordenadora del mundo —la *natalis*, el día del (re)nacimiento—, teje para la protagonista una nueva vida emancipada, mientras confunde y atrapa a Juan Martín en esa otra red amenazante de la naturaleza que a este le resulta agresiva y ajena.

En el texto, dicha urdimbre estará, además, significada por una red solidaria de camioneros —criaturas propias de la noche, del tránsito y de lo limítrofe, indiferenciados, por lo tanto, en la oralidad que emerge a la luz superviviente de la parrilla y de los cigarrillos (111)—; de taumaturgas como la prima Natalia —doblemente bruja por mujer liberada e intermediaria de lo sobrenatural— y, sobre todo, de recuperación del agreste espacio rural donde la lentitud sustituye a la aceleración de la urbe (93); y donde la artesanía —los *ñandutíes*, el delicado tejido paraguayo que los conducirá al margen de la caótica, mercantilizada y militarizada Asunción— se opone a los bienes del im-

18 Este *axis mundi* para los tupí-guaraníes es simbolizado por el árbol, precisamente un elemento presente en varias de las narrativas míticas que explican el origen del *ñandutí*. Según se puede ver en una de sus versiones más conocidas, el tejido es inspirado por una tela de la araña que uno de los héroes observa en la cima de un árbol antes de ser abatido por un rival celoso (Sanjurjo, 1978: 38-39).

19 En la cultura mapuche, que aquí puede servir de referente cultural próximo, la actividad tejedora ancestralmente entendida como un dominio exclusivo de lo femenino se socializa a través de relatos míticos y prácticas que sirven, a su vez, como un ritual de iniciación y aprendizaje para las jóvenes tejedoras. Según ha estudiado Pedro Mege Rosso, esta narrativa simbólica está asociada aquí también con las arañas y el tejido como una red solidaria: «En un acto de magia simpática, las experimentadas tejedoras quieren traspasar las habilidades y conocimientos de la araña hiladora a la niña, que han (*sic*) aún no ha menstruado y es una futura tejedora que tendrá que alcanzar los atributos de la araña del bosque, no solo de hilar, sino que también de tejer» (2017: 165).

personal —y, sin embargo, fascinante y por ello siniestro— intercambio comercial, a la producción industrial y a la masificación económica del contrabando de la capital (100): «Me apuré a seguir a Natalia, que ya estaba en el puesto de la señora que vendía *ñandutí*. Una mujer más joven tejía en el telar con colores vivos. Era el único lugar de ese mercado interminable y ruidoso que tenía *cierta tranquilidad*»²⁰ (110).

CODA Y EGRESO

Como hemos intentado probar en este artículo, ante la pérdida de una «sacralidad» de lo simbólico, «Tela de araña» de Mariana Enriquez propone un escape a estructuras de opresión políticas y económicas, apropiándose de elementos culturales que sugieren una nueva forma de habitar lo contemporáneo desde el margen. Dicha «orilla», todavía convencionalmente inexpressable a través del lenguaje, apelará entonces a un simbolismo secular, que comunica con lo *weird*, en tanto permite la revelación de un mal latente y el deseo de «egreso» o despertar del sujeto femenino. En el relato podemos ver manifestándose, así, de forma condensada, a través de motivos matrísticos, nuevas formas de valores y acuerdos alternativos a los de un régimen capitalista. Este «deseo de mundo», consciente de una participación global, copartícipe de la lucha feminista diseminada por la globalización, apela al símbolo del *ñandutí*, inexpressable salvo a través de su presencia metafórica, atemporal en su forma y en su anhelo. Como ha escrito Maria Tatar al explicar el mito de Aracne, la rebeldía de esta última, que expone y denuncia los abusos de los dioses según la narrativa ovidiana a través de su telar (2021: xvii-xviii), significa una nueva voluntad de contar, de tramar historias y destinos comunes, y, en consecuencia, de una agencia narrativa plenamente vigente en un tiempo todavía en búsqueda de nuevos centros comunales y de relatos que los representen.

BIBLIOGRAFÍA

- AROCHA HERRERA, Alejandro (2014): *Jung y la tradición hermética*, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca.
- BIEDERMANN, Hans (1994): *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, trad. James Hulbert, Meridian Book, Nueva York.

20 El énfasis en este caso es nuestro.

- BORGES, Jorge Luis (1993): *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Barcelona.
- (2009): *Obras completas II (1952-1972)*, Emecé, Buenos Aires.
- BOTTING, Fred (2014): *Gothic*, Routledge, Nueva York.
- BURKE, Edmund (2014): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Alianza Editorial, Madrid.
- CAMPBELL, Joseph (2008): *The Hero with a Thousand Faces*, New World Library, Nueva York.
- CASSIRER, Ernst (2016): *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo I: El lenguaje*, trad. Armando Morones, FCE, México.
- CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT (2018): *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silver y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona.
- CIPOLLETTI, María Susana (2020): «Chamanismo y viaje al reino de los muertos. Concepciones religiosas de los indios sudamericanos no andinos», en Mircea Eliade (ed.), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Herder, Barcelona, pp. 335-366.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2020): *Diccionario de símbolos*, Grupul/Siruela, Buenos Aires.
- COLQUHOUN, Matt (2021): *Egreso. Sobre comunidad, duelo y Mark Fisher*, trad. Matheus Calderón Torres, Caja Negra, Buenos Aires.
- CONNELLY, Frances (2015): *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, trad. Amaya Bozal, Machado Libros, Madrid.
- CORRAL, Wilfrido (2019): *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- DELUMEAU, Jean (2019): *El miedo en Occidente. (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, trad. Mauro Armiño, Taurus, Barcelona.
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires.
- EISLER, Riane (1988): *The Chalice and the Blade. Our History, Our Time*, Harper, San Francisco.
- ELIADE, Mircea (2009): *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, trad. A. Medinaveitia, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- (2021): *Ocultismo, brujería y modas culturales*, trad. Enrique Butelman, Paidós, Barcelona.
- ENRIQUEZ, Mariana (2013): «Cuando hablábamos con los muertos», disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/214356-62544-2013-02-22.html>> [14/06/2022].
- (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Barcelona.
- FEDERICI, Silvia (2015): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Souza, Tinta Limón, Buenos Aires.
- FISHER, Mark (2016): *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, Nueva York.
- (2020): *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, trad. Claudio Iglesias, Caja Negra, Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund (2017): *Obras completas, vol. III*, trad. Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FROMM, Erich (2014): *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, trad. Mario Cales, Paidós, México.

- GIMBUTAS, Marija (2021): *Diosas y dioses de la Vieja Europa (7000-3500 a.C.)*, trad. Ana Parrondo, Siruela, Madrid.
- GEORGOUDI, Stella (2018): «Bachofen, el matriarcado y el mundo antiguo: Reflexiones sobre la creación de un mito», en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. Vol. 1. La Antigüedad*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Taurus, Barcelona.
- HOYOS, Héctor (2015): *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*, Columbia University Press, Nueva York.
- JUNG, Carl G. (1968): «Approaching the Unconscious», en Carl Jung (ed.), *Man and his Symbols*. Dell Publishing, Nueva York, pp. 3-94.
- KANT, Immanuel (1983): *Textos estéticos*, trad. Pablo Oyarzún, Editorial Andres Bello, Santiago.
- LAKOFF, George, y Mark JOHNSON (2018): *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid.
- MEGE ROSSO, Pedro (2017): «La cofradía de las arañas. Mitos y ritos herméticos de las maestras textiles mapuches», *Aisthesis*, núm. 62, pp. 151-171. <<http://dx.doi.org/10.7764/aisth.62.8>>
- MICHELET, Jules (2004): *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trad. Rosina Lajo y M^a Victoria Frígola, Akal, Madrid.
- OLEA FRANCO, Rafael (1993): *El otro Borges, el primer Borges*, FCE, Buenos Aires.
- OYARZÚN, Pablo (2010): *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel*, Editorial Universitaria, Santiago.
- RAMELLA, Juana (2019): «El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enriquez», *Boletín GEC*, núm. 23, pp. 122-138.
- RAMÍREZ, Victoria (2018): «Entrevistas: Mariana Enriquez: “La indiferencia social me parece un horror contemporáneo”», disponible en <<http://www.ojoentinta.com/mariana-enriquez-la-indiferencia-social-me-parece-un-horror-contemporaneo>> [14/06/2022].
- RICOEUR, Paul (2015): *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Alejandra Falcón [trad.], FCE, Buenos Aires.
- RIOSECO, Marcelo (2020): «Lo raro, lo espeluznante y lo abyecto: los espacios liminales del terror en “El chico sucio” de Mariana Enriquez», *Orillas*, núm. 9, pp. 85-97.
- ROAS, David (2012): «De macabras visiones y sublimes espantos: breve paseo por la narrativa gótica», en Marian Womack (ed.), *Paseando con fantasmas: antología del cuento gótico*, Páginas de Espuma, Madrid, pp. 9-18.
- RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván Fernando (2022): «Gótico andino o neogótico ecuatoriano. Sobre el horror metafísico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. x, núm. 1, pp. 53-75. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>>
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2018): *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Northwestern University Press, Illinois.
- SANJURJO, Annick (1978): «Ñandutí. La flor en la tela de araña», *Américas*, vol. 30, núm. 9, pp. 38-42.
- SARLO, Beatriz (1995): *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires.

- SCHLUCHTER, Wolfgang (2017): *El desencantamiento del mundo. Seis estudios sobre Max Weber*, trad. Juanita Tejeiro Concha, FCE, México.
- SISKIND, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*, Northwestern University Press, Evanston.
- TATAR, Maria (2021): *The Heroine with 1.000 Faces*, Liveright Publishing, Nueva York.
- TRÍAS, Eugenio (2022): *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona.
- TRESSIDER, Jack (2004): *The Complete Dictionary of Symbols*, Chronicle Books, San Francisco.