

«PERO CÓMO ESCAPAR DE ALGO QUE NO EXISTE»:
FANTÁSTICO TESTIMONIAL EN «LOS HIMNOS
DE LAS HIENAS» DE MARIANA ENRIQUEZ

FEDERICO CANTONI
Università degli Studi di Salerno
fcantoni@unisa.it

Recibido: 07-06-2024
Aceptado: 24-01-2025



RESUMEN

El objetivo del artículo es, en primer lugar, postular una concepción del testimonio en términos de modo, y no de género literario, para poder reflexionar sobre su posibilidad de combinarse con otro modo, el fantástico. Se llegará así a proponer la categoría crítica de «fantástico testimonial», funcional para dar cuenta de un extenso número de narraciones contemporáneas que combinan rasgos estéticos y temáticos del fantástico con una evidente intención testimonial. Como caso de estudio se proporcionará el análisis del cuento «Los himnos de las hienas» de la escritora argentina Mariana Enriquez, integrado en su última colección de cuentos *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), para demostrar cómo la autora se sirve de tropos de la narrativa de terror para enfocar el trauma de la dictadura cívico-militar argentina.

PALABRAS CLAVE: fantástico testimonial; Mariana Enriquez; dictadura argentina

«PERO CÓMO ESCAPAR DE ALGO QUE NO EXISTE»: TESTIMONIAL FANTASTIC
IN MARIANA ENRIQUEZ'S «LOS HIMNOS DE LAS HIENAS»

ABSTRACT

The aim of the article is, first, to postulate a conception of testimony in terms of literary mode, rather than genre, to reflect on its possibility of being combined with another

mode, namely the fantastic. This will lead to the proposal of the critical category of “testimonial fantastic”, functional to account for many contemporary narratives that combine aesthetic and thematic features of the fantastic with an evident testimonial intention. As a case study, the analysis of the short story “Los himnos de las hienas” by the Argentinean writer Mariana Enriquez, part of her latest collection of short stories *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), will be provided to demonstrate how the author uses narrative tropes of the horror genre to focus on the trauma of the Argentinean civil-military dictatorship.

KEYWORDS: Testimonial Fantastic; Mariana Enriquez; Argentine Dictatorship



En los cuarenta años que transcurrieron tras la recuperación democrática argentina, una de las cuestiones fundamentales que se plantea la narrativa del país sigue siendo cómo dar cuenta del trauma de los siete años de dictadura cívico-militar (1976-1983) y, sobre todo, de sus consecuencias en el presente postdictatorial. No deberá entonces sorprender el extenso número de narraciones que acuden al testimonio para tratar de decir, narrar y pensar algo que, por su naturaleza catastrófica (Gatti, 2011), parece ser indecible, inenarrable e impensable.

Si en la narrativa escrita durante el régimen «para hablar de la violencia contemporánea, el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas (...) por medio de una amplia variedad de códigos: la sátira, el grotesco, el humor, la picaresca, la novela policial, el memorialismo, el revisionismo histórico» (Reati, 1992: 34, 56), con la vuelta a la democracia en 1983 irrumpen en el campo literario argentino las voces de las víctimas y proliferan los relatos sobre la prisión política clandestina (Calveiro, 2006: 69; Jelin, 2012: 113).

Con el paso de los años, sin embargo, ingresan en el campo cultural y literario del país otras voces, más jóvenes, que desarrollan propuestas heterogéneas desde el punto de vista formal, pero cuyo denominador común es la reflexión sobre el peculiar contexto que se perfila en Argentina durante la así llamada «postdictadura», una etapa de la historia nacional compleja y muy a menudo conflictiva. Ya no se trata de brindar testimonio de una experiencia vivida en primera persona, sino de buscar una manera para entregar un sentido a una realidad que aparece fragmentada, atravesada por fantasmas que

no logran encontrar paz. No es entonces casual que, especialmente en los últimos años, el número de narraciones que acuden a temáticas y estéticas típicas del fantástico para señalar las huellas del pasado dictatorial y la violencia heredada por el mismo en el presente haya crecido sensiblemente.

El creciente y proliferante corpus de estas narraciones plantea una interesante cuestión a nivel teórico (Calì y Cantoni, 2024): puesto que estas obras trabajan sobre el muy a menudo irresuelto legado dictatorial, así como sobre las lógicas de subordinación, marginalización y exclusión social, cultural y económica que caracterizan los contextos neoliberales contemporáneos, ¿es posible considerarlas testimonios?

El objetivo de la presente contribución es precisamente proporcionar una reflexión teórica sobre el testimonio en el contexto contemporáneo para demostrar su naturaleza no genérica, sino modal. Considerar el testimonio en tanto modo, y no género, literario habilitará pues otro nivel de investigación teórica, centrado en las posibilidades del modo testimonial de contaminarse con otros modos literarios, en este caso el fantástico.

La propuesta teórica que se desarrollará será luego empleada como herramienta hermenéutica para enfocar el caso de una voz literaria específica, la de Mariana Enriquez, de la cual se analizará un cuento perteneciente a la última colección *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) a partir de la categoría de «fantástico testimonial».

1. EL FANTÁSTICO TESTIMONIAL

Frente a las dificultades para formular una definición del testimonio, varias voces críticas (Yúdice, 1992; Johansson, 2010; Pizarro Cortés, 2017; Scabelli, 2017; Grillo, 2022) señalan, para el caso de América Latina, la posibilidad de encontrar su nacimiento en un momento histórico puntual, 1970, cuando Casa de las Américas incluye la categoría «testimonio» en su prestigioso premio literario. A partir de este hito, diferentes estudiosos han propuesto posibles definiciones del testimonio, cada uno enfocando diferentes características. Una de las primeras propuestas es la de René Jara, que lo define como «una imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de represión, ansiedad y angustia, ora en un momento de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada» (1986: 2). Una definición amplia y bastante orientada al contexto, tanto que poco después John Beverley advierte de la necesidad de una reformulación, sosteniendo que

«un testimonio es una narración (...) contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa» (1987: 6). Sin embargo, la abstracción del contexto y el corte narratológico de la definición de Beverley desembocan en un alto nivel de vaguedad, ya que el testimonio así definido parece coincidir con tipologías textuales diferentes, pero que presentan características análogas, como por ejemplo la autobiografía. Frente a esta falta de especificidad, Renato Prada Oropeza retoma la dimensión contextual, enfocando al mismo tiempo aquella comunicativa:

El discurso-testimonio es un mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial aunque su origen primario y estricto sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra (1989: 443).¹

Las primeras definiciones —tanto las que enfocan la dimensión contextual, como las que subrayan aquella pragmática— coinciden en dar cuenta del carácter de aproximación del género y de las dificultades que surgen a la hora de intentar definirlo, tanto que Sklodowska señala de manera muy acotada que, en este momento, el testimonio «remains undefined. In this case, the notion of genre is clearly “historically derived” rather than “logically prescribed”, and *testimonio* serves as a shorthand for a whole spectrum of narrative conventions» (1996: 84).

Esta dificultad radica, por un lado, en la tendencia a asimilar el testimonio con otras manifestaciones discursivas —entre otras, (auto)biografía, crónica, diario, ensayo y novela—, y, por el otro, en el hecho de que el testimonio muy a menudo se instala en zonas interdisciplinarias en las cuales la literatura se cruza con la antropología y las ciencias sociales (Chávez, 2004: 57-58). Según Amar Sánchez (1990) las problemáticas taxonómico-descriptivas que levanta el testimonio surgen del complejo entrelazamiento entre realidad y

1 De manera similar, y adelantando la cuestión de las características del fantástico y de su posible cruce con el testimonio que se desarrollará en las páginas sucesivas, el fantástico se basa en un manejo de las fuentes y de los puntos de vista, como señala Roas al reconocer «la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural» (2001: 14), ya que «necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género» (20), cuestión ya evidenciada también por Barrenechea (1985: 45). Es por esta razón que «el realismo se convierte en una necesidad estructural de todo texto fantástico» (Roas, 2001: 24), ya que «la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida» (30).

reelaboración de esta sobre el cual este se articula, y en términos parecidos se expresa también Santos Herceg: «los autores de los testimonios reivindican la verdad de lo que relatan, pero esta reivindicación no puede ser entendida en el sentido de que se pretenda entregar (...) una reproducción exacta de la experiencia. (...) La verdad no es lo que se pone de manifiesto en la historia contada en los escritos testimoniales, sino lo que se produce mediante la escritura» (2019: 13-14). De hecho, el acto de brindar testimonio «va más allá de la dimensión meramente legal: es un trabajo de figuración y un acto de resistencia» (Strejilevich 2017: 80, traducción del autor) que desemboca en «una literatura que encarna un gesto y una acción, que desvela la profunda intención de renombrar lo real a través de una luz alternativa y subversiva» (Perassi y Scarabelli, 2017: 8, traducción del autor).

El carácter figurativo constituye el núcleo de la reflexión teórica sobre las modalidades representativas del testimonio, que Pizarro Cortés define «eclecticas» (2017: 27) y frente a las cuales la crítica se divide en dos bandos interpretativos: por un lado quien considera el testimonio como una forma que derrumba las fronteras del sistema de los géneros tradicionales (Rivero 1987), y, por el otro, críticos que defienden su estatuto genérico, aunque subrayando cómo el testimonio se sirve de medios expresivos típicos de otros géneros y de códigos de otras disciplinas (Casaus 1990), característica que Achúcar condensa en la evocativa categoría de «porosidad» (2002: 63). En términos parecidos, Nagi-Zekmi (2002) señala que «el testimonio es poco definible como género, o que al menos debe considerarse como un género híbrido» (s.p.), caracterización ya avanzada por Miguel Barnet (1968), que sin embargo Pizarro Cortés pone en tela de juicio:

(...) el testimonio, más que un género híbrido, es un género omnívoro, que se apropia de distintos subgéneros literarios (...) para generar significaciones asociadas a diferentes matrices de pensamiento. Aun cuando se caracteriza por un conjunto de rasgos específicos, no es una estructura en sí mismo; (...) sino que adopta modalidades de relatar que provienen de la imaginación narrativa, tanto antigua como medieval y moderna. Estas formas «prestadas» generan un sentido básico para el acontecer (...) El testimonio, como el relato histórico, se sirve de distintos modos de entramado discursivo, y estos modos, combinados entre sí, dan cuerpo y significado a la vivencia (2017: 23-24).

«Poroso» y «omnívoro», el testimonio parece configurarse como un género «que se afirma al negarse, en la contaminación con otras tipologías discursivas» (Scarabelli, 2017: 388; traducción del autor). Sin embargo, para po-

der rastrear todas estas posibles contaminaciones, cabe preguntarse si el testimonio es de verdad un género, un problema que ha convocado a críticos y teóricos desde su consolidación en el campo cultural latinoamericano en 1970. Ya en 1978, Jaime Concha, en su reflexión sobre las heterogéneas características del testimonio, duda de la posibilidad de conceptualizarlo como género, reconociendo más bien que, debido a la proximidad de contenidos y formas que el testimonio muestra con otros géneros miméticos y no miméticos, se podría definirlo como una función que se cristaliza de manera diferente según el período histórico (1978: 133).

Siguiendo de manera más o menos explícita la propuesta de Concha, un amplio número de estudiosos han investigado las afinidades del testimonio con otros géneros y discursos (Chávez, 2004: 58-59), produciendo una extensa bibliografía sobre el asunto que, sin embargo, pone de manifiesto cierta entropía en el afán taxonómico de la crítica, que no logra converger en líneas comunes y compartidas, y más bien tiende a una considerable dispersión, frente a la cual Leónidas Morales sostiene que el testimonio no es de por sí un género, sino —en sintonía con Concha— un discurso trans-histórico que se actualiza en distintos períodos, «parasitando» otros géneros (Morales, 2001: 24), en particular los referenciales (epístola, diario, crónica, biografía, reportaje, entrevista, memorial) en virtud de la presencia de un «yo biográfico» enunciador que puede coincidir con el «yo testimonial» (26).

Se trata de una perspectiva en cierto sentido radical, que lleva a otras voces a mirar con perplejidad el vínculo exclusivo establecido por Morales. En este sentido, Pizarro Cortés señala muy claramente que «si bien el testimonio dialoga fluidamente con los géneros referenciales, tiene en los géneros ficcionales una fuente igualmente importante de modelos a los cuales acude para narrativizar la experiencia» (2017: 31), alejándose más aún de la propuesta de Morales al afirmar que:

la multi-modalidad narrativa del testimonio no necesariamente lo invalida como género. (...) lo que interesa no es demostrar su adecuación a formas estéticas específicas que permitan incluirlo dentro del grupo de los géneros literarios ya definidos, sino observar la manera en que el discurso testimonial se sirve de distintas estructuras narrativas para constituir un tipo de relato cuya base es principalmente histórica, pero no solo por los hechos que narra, sino porque propone una determinada hermenéutica (2017: 31-32).

Sin embargo, volviendo a la intuición de Concha acerca de la posibilidad de aislar una «función testimonial» y considerando que «la praxis testimonial

siempre se ha vinculado a la escritura, convirtiéndose en cifra definitoria: una vocación al testimonio que no encaja en las mallas de un género, sino que se refleja y atraviesa las múltiples formas discursivas que arman las letras del Continente [Latinoamericano]» (Perassi y Scarabelli, 2017: 8; traducción del autor), la hipótesis que se quiere avanzar es la de pensar en el testimonio no en términos de género literario, sino de modo, en sintonía con la definición otorgada por Remo Ceserani: «un conjunto de recursos retórico-formales, actitudes cognoscitivas y agregaciones temáticas, formas elementares del imaginario históricamente concretas y utilizables por distintos códigos, géneros y formas en la realización de textos literarios y artísticos» (1999: 548; traducción del autor).

Tal hipótesis permite dar cuenta de la «función» individuada por Concha, sin por eso implicar un afán taxonómico en cartografiar las afinidades que un supuesto género-testimonio exhibe con respecto al sistema de géneros tradicionales. Lo que se propone es un cambio de perspectiva: no se trata de rastrear contigüidades de formas o contenidos, sino de iluminar cómo diferentes características del modo testimonial se arraigan en textos pertenecientes a distintos géneros, incluso mezclándose con marcas de otros modos literarios, como, por ejemplo, en este caso, el fantástico.

Al caracterizar el fantástico en términos de «modo» remito de manera puntual a la propuesta teórica avanza por Rosemary Jackson (1986),² a su vez resultado de una parcial revisión del seminal trabajo de Tzvetan Todorov (1972). Según Todorov, un texto puede definirse puramente fantástico cuando establece una vacilación frente a un acontecimiento que no puede ser aceptado como real, pero tampoco desechado en tanto sobrenatural (1972: 19), y que no representa solo un eje temático, sino que se vuelve estructural (1972: 24), tanto que el estudio señala tres condiciones para que un texto se pueda considerar fantástico:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje, de tal modo (...) la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra. (...) Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética» (1972: 24).

2 Soy conscientes de que el texto de Jackson ha sido originariamente publicado en inglés en los años setenta, sin embargo, considero fundamental esta referencia teórica, ya que logra captar de manera todavía productiva el potencial de una lectura política de lo fantástico.

Sin embargo, Todorov no considera la vacilación intrínseca al fantástico en términos de una tensión entre real y no-real, sino como una imposibilidad de elegir si los hechos narrados son sobrenaturales o si son el resultado de una percepción distorsionada del protagonista. De tal manera lo fantástico puro se colocaría a medio camino entre otros dos géneros: «en cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso» (1972: 19), entendiendo con «maravilloso» un tipo de relato que presenta elementos sobrenaturales y mágicos, y con «extraño» una narración cuyos hechos se consideran extraños a causa de la mente engañosa del protagonista (1972: 33).

Es este esquema polarizado entre lo maravilloso y lo extraño que, según Jackson, necesita una revisión crítica, ya que «si se quiere considerar lo fantástico como una forma literaria, es preciso definirlo en términos literarios, y lo extraño (...) no es una categoría literaria, en tanto que lo maravilloso sí lo es» (1986: 30). En este sentido, la estudiosa propone considerar lo fantástico en términos de modo, ubicándolo entre otros dos modos opuestos: lo maravilloso —formado por «el mundo de los cuentos de hadas, el romance, la magia y el sobrenaturalismo» (30)— y lo mimético, que arma ficciones narrativas fundadas en la equivalencia implícita entre el mundo ficcional y el mundo exterior al texto (31). El modo fantástico confunde elementos de los dos, afirmando que lo que se está contando es real, para luego romper este supuesto realismo introduciendo elementos manifiestamente irreales. El narrador de un texto fantástico no entiende los acontecimientos, y por eso constantemente «cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como “real”» (32).

Es interesante enfocar la relación que el modo fantástico entreteje con lo «real»: si bien el término tradicionalmente designa narraciones que parecen rechazar, inclusive violentamente, la representación realista (Jackson, 1986: 11-12), en realidad la característica medular de lo fantástico es precisamente la inestabilidad narrativa que surge de la «extraña relación entre lo “real” y su representación» (34). No se trata, entonces, de crear mundos separados del real (lo que es rasgo definitorio del modo maravilloso), sino de abrir brechas de representación que reemplazan y dislocan lo real, sin por eso deshacerse del mismo. Para dar cuenta de este mecanismo, Jackson remite a la noción óptica de «paraxis» y de «región paraxial» —un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción, produciendo una supuesta superposición de objeto e imagen, aunque en realidad ninguno de los dos se encuentra en este punto— y señala que

Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente «real» (...) ni enteramente «irreal» (...), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. Este posicionamiento paraxial determina muchos de los rasgos semánticos y estructurales de la narración fantástica: los medios (...) son inicialmente miméticos (...), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso (...), si no fuera por su base inicial establecida en lo «real» (Jackson, 1986: 17).

El fantástico, entonces, recombina e invierte lo real, pero sin escapar del mismo: «existe en una relación simbiótica o parásita con lo real» (18), lo que Joanna Russ (1973) define en términos de «subjuntividad negativa», es decir el hecho de que lo real siempre está presente en lo fantástico por negación: al poner en escena lo que no hubiera podido pasar, pero pasa, lo fantástico niega, contraviene y viola lo real hasta el final, pero nunca se deshace del mismo. Jackson señala además que «al presentar lo que no puede ser, pero es, el fantástico expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico» y, más aún, que lo fantástico «subvierte y socava la estabilidad cultural porque des-hace estas estructuras y significaciones unificadoras sobre las que descansa el orden cultural» (1986: 69), reemplazándolas por una «tendencia (...) a la no-significación» (69), a la articulación de signos polisémicos que remiten a ausencias más que a una densidad de significados, con el objetivo de «hacer visible lo que es culturalmente invisible» (69), razón por la cual Jackson, ya desde el título de su ensayo, define el modo fantástico en términos de «subversión».

Es precisamente esta característica subversiva señalada por Jackson lo que justifica la propuesta de pensar en la combinación, en mismo texto, de rasgos de este modo con el testimonial: la tarea de volver visible lo invisible, típica del primero, bien encaja con la voluntad de dar cuenta de un estado de cosas derivado de ciertas políticas económicas, sociales y culturales, denunciando dinámicas de subordinación, la persistencia de formas de violencia de matriz dictatorial, y al mismo tiempo señalando la necesidad de guardar memoria de un pasado traumático, a través de relatos muy a menudo en primera persona, todas características del modo testimonial.

Se trata de un fenómeno relativamente reciente, que acontece paralelamente a cierto resurgimiento a nivel continental de géneros que remiten al modo fantástico —terror, ciencia-ficción, distopía...— a través de la obra de un extenso número de escritoras y escritores: Nona Fernández y Álvaro Bisama en Chile, Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe en Ecuador, Liliana Co-

lanzi y Giovanna Rivero en Bolivia, Mariana Enriquez, Dolores Reyes y Félix Bruzzone en Argentina, solo para citar a algunos nombres.

Cada una de las autorías mencionadas, así como las demás que se hubieran podido mencionar, escriben textos (ya sean novelas o cuentos) que remiten de manera directa al modo fantástico. Sin embargo, dentro de este amplio corpus, en ciertas obras de los autores conosureños los tropos tradicionales del fantástico se convierten en herramientas para visibilizar tanto las huellas —muy a menudo «espectrales» (Calì, 2024)³— del pasado dictatorial de los distintos países, con el objetivo de señalar tanto sus reverberaciones en el presente como la necesidad de elaborar y mantener vigente una memoria social frente a discursos públicos que, de manera más o menos explícita, tratan de silenciarla.

En el caso específico de Argentina, la elaboración de este tipo de narraciones fantástico-testimoniales empieza alrededor de la segunda década del siglo XXI. Este surgimiento reciente tiene que ver con las características de la narrativa argentina de los últimos treinta años, ya que, a partir de la década de los noventa empiezan a ingresar en el campo cultural, literario y testimonial argentino nuevas voces: las de jóvenes nacidos poco antes o, incluso, durante el gobierno militar. Unas verdaderas generaciones de la postdictadura —a las cuales pertenece también Mariana Enriquez— cuyo discurso habilita la contaminación entre modo testimonial y modo fantástico.

2. LAS GENERACIONES DE LA POSTDICTADURA ARGENTINA

Antes de aplicar la propuesta teórica como clave hermenéutica para leer el cuento de Enriquez, es sin duda necesario detenerse sobre el contexto que enmarca la obra de la autora, especialmente en comparación y contraste con las narraciones tanto de la etapa dictatorial como, sobre todo, con aquellas de la inmediata postdictadura.

El rasgo común de estas narraciones ya consideradas es el de ser el producto de las reflexiones de individuos que vivieron la represión dictatorial como testigos directos (en algunos casos, incluso, como víctimas). Con el paso de los años una serie de voces nuevas y más jóvenes entraron en la escena narrativa nacional, lo que llevó a algunos críticos, como Elsa Drucaroff en particular, a hablar de una verdadera «generación de la postdictadura» (2011;

3 El volumen de Giuseppe Calì es una valiosa muestra de este prisma interpretativo aplicado al campo cultural chileno contemporáneo.

2016), clasificación en la que el término «generación», más que un dato biológico, hacía hincapié en una distinción sociocultural: «Para precisar la definición de esta primera generación de postdictadura hay que explicar que nos referimos a escritoras y escritores a quienes les tocó ser jóvenes no necesariamente después de 1983 (...), sino sobre todo *después de 30.000 desaparecidos*: ser joven durante la masacre de otros jóvenes no es lo mismo que ser joven una vez que esta concluyó» (Drucaroff, 2016: 24; cursivas en el original).

Se trata, pues, de una serie de relatos publicados durante los años noventa por jóvenes autores que, en cierta medida, «heredaron» un trauma que no habían vivido directamente. La mirada que esta narrativa lanza sobre el mundo que la rodea es extremadamente crítica: la desilusión que expresa no conduce a la parálisis, sino al asombro y a la reflexión. Frente al contexto nacional —que es el de la impunidad legal y del gobierno neoliberal de Menem (1989-1999)⁴— la respuesta es, por lo tanto, reflexiva y crítica, abandonando la elaboración de estéticas cohesivas y uniformes, típicas de tendencias anteriores. Las obras de esta primera generación de la postdictadura no escenifican necesariamente el compromiso social exigido a la ficción de los años setenta: en los noventa, ser joven significa ser derrotado sin haber luchado, significa convivir con los fantasmas de otros jóvenes que sí lo hicieron y perdieron la lucha y la vida de una manera tan atroz que la impunidad de los asesinos pesa como una carga insoportable sobre los hombros de los pares sobrevivientes.

Los jóvenes de la primera generación de la postdictadura crecen en un paisaje social poblado de fantasmas insepultos, sobre los que la sociedad habla con miedo y a través de clichés para negar las preguntas obvias y legítimas que permitirían a la nueva generación entender dónde y después de qué nacieron, pero que seguirán siendo un tabú en el que esta generación creció y formó su propio sentido cívico, hasta que la crisis del 2001 abrió una brecha que permitió formular nuevos discursos.

De hecho, en su análisis del contexto literario argentino posterior a la dictadura, Drucaroff señala cómo, a partir de 2001, la narrativa nacional comenzó a presentar rasgos sumamente diferentes con respecto a los períodos anteriores, tanto como para llevar a la estudiosa a postular, recuperando una

4 Al buscar formas de pacificación social entre los distintos actores sociales en el bienio 1986-1987, el presidente Raúl Alfonsín promulgó dos leyes —la Ley de Punto Final y la Ley de Obediencia Debida— que bloquearon la posibilidad de seguir con los procesos judiciales que en 1985 llevaron al encarcelamiento de las cumbres de las varias juntas militares. Además, en 1990 el presidente Carlos Menem otorgó el indulto a los militares ya condenados, instaurando un contexto de impunidad total. Para más información véase Pereyra (2005) y Nicolli (2017).

categoría que ya circulaba de manera asistemática, el inicio de una «Nueva Narrativa Argentina» (Drucaroff, 2011; 2016).

El factor que distingue a esta nueva generación⁵ de la primera es, al menos en un principio, etario: se trata de autores nacidos aproximadamente a partir de 1970 y que comenzaron a publicar después de 2001. Es una generación que ha vivido el período de impunidad y que desarrolla una conciencia cívica a la luz de una crisis económico-social muy grave, pero también es una generación que tuvo la ventaja de haber vivido en temprana edad el momento en que el Estado comenzó a impartir justicia por los crímenes dictatoriales a partir de la elección de Kirchner en 2003.⁶

En el plano textual, se observan importantes diferencias con respecto a la generación anterior: mientras que las narraciones de la primera generación de la postdictadura optaban por tramas minimalistas o incluso sin acción, la segunda recupera un fuerte interés por la construcción de tramas articuladas, motivadas por el cambiante contexto sociocultural tanto a escala nacional, como mundial: «la trama se pone en marcha, tal vez empujada porque la Historia parece haber arrancado con el estallido del 19 y 20 de diciembre y el tan mentado “fin del acontecimiento” ha quedado desmentido, tanto en el ámbito nacional como en el global, con el atentado a las Torres Gemelas» (Drucaroff, 2016: 31). Los acontecimientos políticos y sociales de la época en la que viven estos narradores se convierten así en el motor de una recuperación de la necesidad de contar historias; sin embargo, la vuelta a un tipo de narración argumental no significa que los narradores de la segunda generación no hereden rasgos distintivos de los de la primera, sino que, paralelamente al trabajo sobre la densidad del significante y la autoreferencialidad del lenguaje, se añaden nuevas estéticas desde las que semiotizar, todo ello mientras se exploran tramas fuertes y géneros de masas (thriller, ciencia ficción, terror, *gore* y policial).

La segunda generación recupera también las preocupaciones político-culturales de la generación militante de los años setenta-ochenta, mostrando un renovado interés por una literatura de denuncia de las injusticias sociales, sin abandonar por ello la libertad de burlarse y cuestionar las sólidas

⁵ Drucaroff separa de manera bastante tajante a las dos generaciones, sin embargo otras voces críticas (Sarlo, 2012; Terranova, 2013: 147-152) matizan este discurso: Beatriz Sarlo al reflexionar sobre textos de reciente publicación (2007-2012) a través de un corte temático-formal, y no generacional; Juan Terranova al enfocar textos de reciente publicación en su dimensión productiva y proactiva, no interesándose a la relación que estos entretejen con el pasado nacional y con las tendencias narrativas anteriores.

⁶ Entre las primeras medidas del gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) estuvo la abrogación de las Leyes de Impunidad, así como la declaración de inconstitucionalidad de los indultos otorgados por Menem, permitiendo que se reabrieran los juicios en contra de los militares.

certezas de épocas anteriores, heredada de la narrativa de los noventa: el peso de la presencia fantasmal de la generación desaparecida comienza a liberarse de los hombros de los nuevos jóvenes, permitiendo la elaboración de entonaciones y representaciones impensables hasta entonces.

En términos generales las narraciones de la Nueva Narrativa Argentina tienden a desestabilizar una fácil clasificación genérica: se trata de escrituras que desafían el formato único, el etiquetado fácil y la homogeneización cultural mediante la inclusión de discursos, imágenes y documentos alternativos: escrituras definitivamente «inespecíficas» (Garramuño, 2015) en la medida en que dan cuenta de «una mutación de aquello que define lo literario en la literatura contemporánea, que en su inestabilidad y ebullición atenta incluso contra la propia noción de campo como espacio estático y cerrado» (2015: 43).

Por otro lado, Gallego Cuiñas sostiene que el dato común en todas las obras del período es la posición central que asume la escritura del yo en los textos (2016: 148). Se produce así un renovado interés por la problemática de la vida en la cultura contemporánea (Arfuch, 2002: 17-24), cuyos síntomas son la preponderancia absoluta de la narración en primera persona, la tendencia testimonial y documental y la gran fortuna de los géneros (auto)biográficos. Por lo tanto, a pesar de las distintas realizaciones textuales, la cuestión identitaria destaca un papel protagónico en las narraciones de esta segunda generación de la postdictadura: ya se trate de una reflexión sobre los procesos de construcción de identidades subjetivas (muy a menudo atravesadas por distintas formas de violencia y marginalización), o más bien de la puesta en escena de inquietudes vinculadas a la dificultad de pensar en una identidad nacional a la sombra del trauma dictatorial y de sus consecuencias en el presente.

3. MARIANA ENRIQUEZ Y LOS FANTASMAS DE LA DICTADURA

El problema de una identidad indefinida e indefinible es también central, aunque con elaboraciones bastante diferentes, en la obra de una serie de autores en Argentina que han revitalizado el fantástico, la ciencia ficción y el terror en los últimos años. La autora que mejor ejemplifica esta tendencia es, sin duda, Mariana Enriquez (Drucaroff, 2016; Muñoz Sánchez, 2022). Si ya en sus primeros textos —las novelas *Bajar es lo peor* (1995) y *Cómo desaparecer completamente* (2004)— Enriquez pone en escena tramas articuladas y complejas, sus obras más recientes se vuelven cada vez más trágicas, violentas y terroríficas: «Los cuerpos se desgarran, hay sangre, entrañas, antropofagia, sexualida-

des atormentadas, deseos repugnantes, un horror que parece no encontrar límite» (Drucaroff, 2016: 36). No se trata, sin embargo, de un horror por sí mismo: en los textos de Enriquez, la Historia se pone en marcha a través de mirada de la autora, que en más de un texto escenifica la total falta de fe en la posibilidad de una salida al presente, de una proyección hacia un futuro mejor.

Enriquez narra así el tema de la falta de identidad con fuertes tintes políticos (Drucaroff, 2016: 36), mirando de manera bastante crítica su sociedad contemporánea: el texto en el que emerge con más fuerza este deseo de enfrentar a la sociedad argentina consigo misma y con sus propias zonas oscuras es la monumental novela *Nuestra parte de noche* (2019), en la que Enriquez pinta un fresco de la Argentina desde la dictadura hasta nuestros días, utilizando *topoi* propios de la literatura de terror (criaturas sobrenaturales, sectas, sacrificios, casas embrujadas) para transformarlos en poderosas metáforas del poder dictatorial, el silencio societal, el capitalismo salvaje y la pobreza extrema, todos temas que siguen siendo candentes para la nación. La identidad que se cuestiona no es solo la individual de los personajes, sino la de toda la nación, enfrentada a la necesidad de pensarse a sí misma a través de los capítulos más oscuros de su historia.

Si bien la novela desarrolla este asunto de manera extensa y profundizada, ya objeto de acercamientos críticos (Vedda, 2021; Stefani, 2021; Snoey Abadías, 2022), la reflexión de Enriquez sobre la memoria, la herencia y la persistencia dictatorial en el presente argentino emerge con fuerza también en otra faceta de su praxis narrativa, es decir en los cuentos breves. En las primeras dos colecciones publicadas por Enriquez —*Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)— aparecen cuentos que remiten de manera directa a temáticas vinculadas con las violaciones de derechos humanos durante el gobierno dictatorial.

En la primera aparecen dos cuentos que abarcan de manera evidente estos tópicos: «Cuando hablábamos con los muertos» —que narra la historia de un grupo de chicas que, a través de una tabla ouija, intentan ponerse en contacto con los padres desaparecidos de una de ellas— y «Chicos que faltan», que enfoca el extraño regreso de un ingente número de jóvenes desaparecidos, que reaparecen después de años con la misma edad que tenían la última vez que los vieron. Por otro lado, entre los cuentos de la segunda colección se encuentra uno titulado «La Hostería», cuyas protagonistas son dos chicas que ingresan al lugar titular durante la noche para hacer un despecho a la dueña, que recién había despedido al padre de una de las dos porque seguía comentando a los huéspedes que durante la dictadura el lugar había funcio-

nado como escuela de policía, tarea que se interrumpe tras la espantosa aparición de unas luces y unas voces que tan solo las chicas ven y escuchan.

Todos los cuentos mencionados —así como otros que abarcan de manera más oblicua el tema dictatorial, como por ejemplo «El ahorcado» (incluido en el volumen *Golpes. Relatos y memoria de la dictadura*, editado por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni en 2016); «Tela de araña» y «La casa de Adela», ambos en *Las cosas que perdimos en el fuego*; o «Cementerio de heladeras», parte de la última colección *Un lugar soleado para gente sombría* (2024)— han sido objeto de valiosos análisis (Leandro-Hernández, 2018; Bustamante Escalona, 2019; Brescia, 2020; Martínez Vela, 2021; Oltramonti, 2023; Barberán Abad, 2024). El objetivo de esta contribución es insertarse en la línea trazada por estos acercamientos críticos al enfocar un cuento —«Los himnos de las hienas»— perteneciente a la última colección publicada por Enriquez —*Un lugar soleado para gente sombría* (2024)— en el que, como se demostrará, la autora vuelve sobre el tema dictatorial, siempre a través del prisma del modo fantástico y del género de terror.

4. «LOS HIMNOS DE LAS HIENAS»: MEMORIAS QUE HIEREN

La característica que comparten los doce cuentos recogidos en *Un lugar soleado para gente sombría* es el enfoque corporal en la construcción del terror. La mayoría de los protagonistas de los cuentos experimenta diversas formas de miedo o de violencia, pero que siempre les afectan en su corporalidad: ya se trate de la homónima protagonista del cuento «Julie», cuyo cuerpo es poseído sexualmente por fantasmas, o de la mujer que protagoniza el cuento «Metamorfosis», que después de la extracción de un mioma decide hacérselo reimplantar. El listado podría ser más amplio —y comprender, por ejemplo, a la madre y la hija que pierden sus rostros en «La desgracia en la cara»; o a la protagonista de «Los pájaros de la noche», afectada por una enfermedad que hace que su cuerpo se pudra; o también a las protagonistas de «Diferentes colores hechos de lágrimas», empleadas en una tienda de ropa usada que, al probarse unos vestidos de una mujer que fue víctima de violencia doméstica sufrirán en sus cuerpos las mismas heridas de la dueña—, sin embargo hay un cuento, «Los himnos de las hienas», que vincula esta temática con aquella de la memoria dictatorial de manera explícita.

El argumento es bastante sencillo y remite a un tropo clásico de la narrativa de terror: el del «mal lugar» (King, 1981) infestado por fantasmas que quedan como huellas de actos de violencia extrema. El cuento está narrado en

primera persona por un narrador anónimo y se desarrolla en una ciudad del interior argentino, que por una referencia a una obra del arquitecto Francisco Salamone inferimos ser Laprida, adonde él viaja junto a su pareja, Mateo, para visitar a los padres de este. Tras una primera escena en la que el protagonista cuenta una reunión con la familia de Mateo, los dos deciden dar una vuelta por la ciudad hasta que Mateo propone visitar un lugar abandonado que durante la dictadura funcionaba como centro de tortura clandestino, en el cual los dos asistirán y, como veremos, padecerán en sus cuerpos la aparición fantasmal de un torturador.

Las dos escenas que preceden al ingreso de los protagonistas en el ex centro clandestino parecen distanciarse bastante desde el punto de vista temático con respecto a la segunda parte del cuento, dedicada a la narración de la aparición fantasmal. Sin embargo, Enriquez hilvana una serie de detalles que crean un contexto para este núcleo narrativo, no tan solo desde el punto de vista diegético, sino también hermenéutico. De hecho, en las conversaciones aparentemente triviales entre la pareja protagonista y los padres de Mateo destaca una cuestión que podría resultar un mero detalle narrativo, pero que esconde unas claves interpretativas interesantes a la hora de analizar este cuento. Me refiero a la mención a un suceso de crónica ocurrido un año antes de la narración, un incendio en el zoológico de la ciudad tras el cual los animales supervivientes fueron trasladados a otros sitios, con excepción de las hienas, que lograron escapar y que siguen en las cercanías de la ciudad, escondidas, pero detectables por sus risas que se escuchan en el aire.

La imagen textual de las hienas riéndose será recurrente a lo largo del cuento, y no es casual que estos animales aparezcan en el título: durante la escena de la aparición fantasmal su risa resulta sintónica a la del fantasma del torturador, quien declarará explícitamente tener ayuda de las «hijas de la noche» (Enriquez, 2024: 135), que a través de su «canto» cubren los gritos de Mateo siendo torturado. La elección de la hiena como animal cómplice del torturador es fundamentada por el imaginario culturalmente construido alrededor de esta fiera: ya a partir de los bestiarios medievales estos animales se asocian a la violencia, la perversión sexual y la saprofagia⁷ —tanto que John Barber en su libro *The Book of Similitudes* (1860) las asocia al pecado del asesinato (Cazalla Canto y Azanza López, 2019: 96)—, todas características que remiten a una supuesta intrínseca maldad del animal, expresada por su inquietante risa.

7 En realidad, las hienas son cazadoras y no saprófagas, sin embargo, el imaginario medieval insiste en esta caracterización, junto a su carácter hermafrodita (otro falso mito, basado en el hecho de que las hembras tienen un pseudopene), lo que motiva su asociación con la perversión sexual.

Pero más allá del simbolismo propio de las hienas, es interesante reflexionar sobre la cuestión del zoológico en relación con la realidad argentina postdictatorial: Mateo subraya de manera explícita cómo la construcción de esta atracción fue síntoma de la voluntad de traer más turistas al pueblo, lo que inscribe el espacio del zoológico en un horizonte económico totalmente neoliberal —«ni pensaron en el gasto ni en que hay mucha gente a la que le parecen cárceles» (Enriquez, 2024: 125)— y en una lógica concentracionaria (el zoológico como prisión de animales), ambas facetas del gobierno dictatorial. Así, siguiendo este prisma interpretativo, resulta interesante que los únicos animales que logran escapar y esconderse tras la quema del lugar sean las hienas, animales malvados por antonomasia, que otra vez se convierten en imagen textual privilegiada para señalar la persistencia, invisible pero detectable, de formas de violencia de matriz dictatorial (cuyo fin está representado, en este caso, por el incendio).

Otro detalle interesante en las escenas anteriores al ingreso de los protagonistas en el ex centro de tortura es la mención, durante el paseo de los dos por la ciudad, al Museo Regional que, según cuenta el protagonista, «todavía conservaba cabezas de indígenas asesinados durante la Conquista del Desierto» (129). La mención a la Campaña del Desierto⁸ y a la permanencia de sus vestigios en un espacio institucional proporciona un marco histórico inequívoco para los acontecimientos narrados: Enriquez está aquí trazando una línea directa entre ese capítulo de la historia nacional argentina, la última dictadura cívico-militar y el presente postdictatorial al superponer señales de todas estas etapas en el mismo espacio físico (la ciudad) y narrativo (el cuento).

Sin embargo, el núcleo narrativo principal del cuento es la visita de los protagonistas al ex centro de detención y la aparición del fantasma del torturador. El episodio es enteramente contado por el anónimo protagonista, entonces el suyo es el único punto de vista que el texto restituye al lector, aunque Enriquez empiece desde el comienzo del cuento una paulatina construcción del personaje como un narrador del cual, en cierta medida, cabe desconfiar. De hecho, ya en las primeras líneas el hombre menciona su tendencia depresiva —«Siento cómo el agobio y el aburrimiento, los restos de la depresión, se me acumulan en la garganta» (Enriquez, 2024: 123)—, y cuando se menciona el episodio del zoológico el narrador declara explícitamente: «Un año atrás yo

8 Campaña militar realizada por la República Argentina entre 1879 y 1885 con el objetivo de conquistar los territorios del sur del país (Pampa y Patagonia), en aquel entonces gobernados por varias comunidades indígenas (sobre todo Ranqueles, Mapuches y Tehuelches) que fueron diezmadas por las guerras y las enfermedades (González Bernaldo de Quirós, 2014: 186-187).

estaba internado y babeando de medicación. Por eso no sabía nada» (126). Por otro lado, la descripción que el narrador proporciona de Mateo es muy diferente: «un atrevido porque le cuesta leer el peligro (...) lindo y arriesgado, pero casi siempre atento» (123), y, detalle que como veremos no es para nada menor, diez años menor que el narrador, quien de hecho lo considera «casi un adolescente comparado conmigo» (129).

La diferencia caracterial entre los dos se apercibe de manera evidente cuando ingresan al Palacio de los Aguirre, el ex centro de detención. El protagonista inicialmente se niega a visitar el lugar, debido a su pasado —«Me revienta el turismo de campos de concentración —rezongué» (Enriquez, 2024: 129)—, mientras que Mateo liquida la cuestión como un pequeño paréntesis en la historia del edificio y se atreve a llevar a cabo la exploración del lugar. Los dos protagonistas ingresan y empiezan a recorrer las habitaciones, supuestamente vacías, pero ya en la primera encuentran algo que causa una inmediata reacción en el narrador: «Al darme la vuelta vi una de las habitaciones y tuve que ahogar un grito. Estaba llena de ropa. Casi un metro de ropa, no en un montón en el medio, sino sobre toda la extensión del piso» (132). Otra vez, la reacción de Mateo es diametralmente opuesta: «Mateo la vio y tuvo una reacción totalmente opuesta a la mía. Me di cuenta de que se trataba de uno de esos errores de juicio que a veces tenía, una ceguera temporal ante el peligro. Pero no se lo podía explicar» (132); de hecho, el joven reacciona de manera eufórica frente a la extraña presencia del cúmulo de ropa y, «animado y juguetón» (133), empieza a ponerse lo que se descubren ser disfraces. Es este carácter alegre y lúdico lo que hace caer a Mateo en la trampa del lugar, ya que, para el narrador, «la sensación de alerta no había pasado» (133) en el momento en que cruza a otra habitación. De hecho, cuando el narrador deja de verlo y empieza a buscarlo llega a otro cuarto, muy diferente de la habitación con la ropa:

La habitación siguiente no era una habitación. Era un garaje que ningún espacio sugería desde afuera. De todos modos, se podrían haber tirado abajo algunas paredes y arreglado el techo para que provocara el efecto insólito que estaba viendo: completo, sin grietas, sin agujeros, solo una claraboya en el centro que iluminaba de forma tenue todo el espacio, pero de manera muy clara el centro, como una luz artificial, teatral. Un reflector. Y, debajo, un hombre (Enriquez, 2024: 134).

La descripción del hombre no deja espacio para dudas: el hecho de que lleve puestos «una camisa blanca y pantalones de trabajo o de policía» (134) señalan inequívocamente su papel de torturador, y su esencia fantasmal se

vuelve evidente en la medida en que «no se lo veía bien a él en otro sentido: su presencia se parecía a flashes» (134).

La presencia extraña y difuminada de este hombre parece remitir a otro cuento de Enriquez, el ya mencionado «La Hostería», ya que también en este texto acontece una aparición inexplicable de manifestaciones fantasmales del violento pasado nacional en un lugar vinculado con la dictadura. Sin embargo, en «La Hostería» la aparición está, de alguna manera, físicamente «separada» de las dos jóvenes protagonistas del cuento, y se manifiesta solo a través de datos visuales y auditivos:

Pero cuando iban a acostarse sobre la cama matrimonial recién hecha, desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas estaban, por entre las rendijas de la persiana podían ver los faros, el coche estaba subido al jardín y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: «Vamos, vamos», se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos. Florencia sintió cómo se hacía pis, no pudo contenerse, no pudo y tampoco podía seguir gritando porque el miedo no la dejaba respirar.

Los faros del auto se apagaron y la puerta de la habitación se abrió de par en par (Enriquez, 2016: 44-45).

En este cuento la aparición es, antes que nada, antropomorfa. Más aún, si en «La Hostería» las paredes de la habitación funcionaban como un umbral intransitable entre la realidad, al interior, y un enigmático «otro lado» al exterior, en «Los himnos de las hienas» son los dos protagonistas quienes ingresan en este «más allá». La misma Enriquez comenta la diferencia entre estos dos cuentos:

en «La Hostería» los fantasmas no pueden hacerle nada a las chicas. En «Los himnos de las hienas» sí. Y los chicos saben dónde se meten, saben que ese lugar es un centro clandestino de detención. En el primero funciona el secreto y la ignorancia, algo que pasaba en la sociedad argentina.

En el segundo, es el pleno conocimiento. Se sabe que es un centro de detención y que hubo tortura y los chicos hacen «turismo» ahí igual, sin la máscara del hotel de la hostería. Quise decir, pienso, que tanto en el secreto y lo

reprimido como en la información, no se puede exorcizar al fantasma (en Cantoni, 2024: 119).

Por esta razón, en el cuento la aparición fantasmal no solo del hombre, sino de todo el entorno del cuarto, logran afectar directamente a los dos protagonistas: cuando el narrador ingresa en el garaje y ve al hombre, inmediatamente se da cuenta de que este «Tenía a Mateo atrapado del cuello con un brazo. En el otro blandía un cuchillo» (Enriquez, 2024: 134), y poco después, cuando intenta rescatar a Mateo de su verdugo, se entera de que «Tenía los pies atados. No me había tropezado ni enganchado con nada: los tenía atados, y muy bien, con cinta adhesiva. ¿Cómo había pasado eso? ¿Alguien lo había hecho y no lo sentí?» (135). Con los pies atados, el protagonista no puede hacer otra cosa que ver al hombre torturar a Mateo de manera extremadamente violenta:

Arrastró a Mateo de los pies por toda la sala y, cuando gritaba, le pateaba la cara o las costillas o el estómago. (...) Levantó a Mateo y lo arrojó contra lo que yo creía que era la pared, pero no: era una cama. Sin colchón. Los elásticos de una cama. Miré alrededor: había muchas, como en un dormitorio comunitario de un orfanato o de una prisión. O de una sala de torturas. Mateo estaba medio desmayado, pero el hombre no dejó de pegarle (134-135).

Junto con el hombre aparece también el entorno de la sala de torturas, lleno de camas metálicas desde las cuales llegan «llantos, gritos, súplicas, puteadas» (135) de voces sin cuerpo y sin rostro. Es interesante reflexionar sobre los distintos tipos de aparición fantasmal en el cuento: si el verdugo aparece en su fisicidad, y entonces en su identidad individual —aunque distorsionada por el hecho de aparecer «a flashes», e indefinida en la medida en que el hombre no tiene nombre—, la aparición de las víctimas es tan solo a través de las voces. El valor alegórico de la escena es evidente, y remite a la característica fundamental del dispositivo represivo de la desaparición, es decir, la cancelación sistemática del individuo. El desaparecido es «una imagen presente que, congelada en el tiempo, corresponde a un cuerpo ausente que pugna por el espacio que le corresponde. Una no-imagen. Un hueco. Un vacío» (Acuña, 2000), ya que la desaparición impone, según Gabriel Gatti, una «semántica del vacío y de la ausencia» (2006: 29) que, en el cuento de Enriquez, se expresa a través de estas voces sin cuerpo, sin rostro y sin identidad.

Frente a la imposibilidad de intervenir físicamente en ayuda de su pareja, el protagonista logra salvar a Mateo con su astucia: en un momento el hombre hace un comentario sobre la flojera de su víctima —«Lo flojos que

vienen, eh. Ya no se bancan una paliza. Yo tengo mucha resistencia. Siempre tuve» (Enriquez, 2024: 135)— y, para demostrar esta resistencia, se corta una oreja. El protagonista empieza a desafiar al hombre para que siga mostrando su aguante del dolor, pidiéndole que siga cortándose partes del rostro, hasta que «su presencia, esos flashes como de fotos en los que aparecía, cada vez era más corta» (136). Tras varios desafíos el hombre, el cuarto, las ataduras del protagonista, e incluso las heridas de Mateo, desaparecen. Mateo parece bastante indiferente a lo que pasó, ya que «no estaba asustado por el supuesto accidente, pero algo lo mantenía con los labios apretados. Por supuesto, cuando llegamos a la casa de su familia era todo sonrisas» (138), lo que otra vez parece sugerir que lo que pasó en el edificio fue una alucinación del protagonista, cuya mente estaba alterada por los ansiolíticos. Sin embargo, en las últimas líneas del cuento Mateo le pide algo al protagonista:

—No me cuentes nunca lo que pasó en el palacio. No se lo cuentes a nadie —me dijo al oído.

—No sé de qué estás hablando —le respondí, muy serio—. A lo mejor sí que quedaste mal del golpe.

Me apuntó con el dedo al pecho. El gesto decía: vos sabés guardar secretos. También decía: gracias (138).

Tan solo al final del cuento se legitima la percepción del narrador, a través de este pequeño gesto de ternura que, sin embargo, sella definitivamente la voluntad de olvido de Mateo.

5. CONCLUSIONES

Si bien «Los himnos de las hienas» remite de manera evidente a la trágica etapa histórica de la dictadura en Argentina, y lo hace a través de recursos narrativos fantásticos, su valor testimonial no se encuentra tan solo en este enfoque, sino más bien en la voluntad de escenificar diferentes actitudes frente a la memoria dictatorial y sus consecuencias.

Otra vez, el centro de la cuestión son las diferencias entre los dos protagonistas: no es casual que el narrador, incierto y dudoso frente a la exploración del ex centro de tortura, tenga diez años más que Mateo, quien, en contra, no tiene ningún miedo al lugar. Los dos representan de manera evidente las dos generaciones de la postdictadura: el protagonista pertenece a la primera, la generación de los Noventa, esa «juventud no primaveral» (Drucaroff, 2016:

30) que tuvo que coexistir con la persistencia del trauma irresuelto de la desaparición, mientras que Mateo representa a la segunda generación, libre del peso de esta memoria irresuelta, que ya se había procesado tras el advenimiento del kirchnerismo.

A través de estos dos personajes Enriquez logra escenificar dos actitudes muy distintas con respecto al peso de la memoria histórica de la dictadura: por un lado, la del protagonista, quebrada por un trauma no vivido de manera directa, pero del cual se padecieron los efectos sociales, económicos, políticos y psicológicos durante el período inmediatamente siguiente a la restauración democrática; por el otro, la de Mateo, forjada en un contexto en el cual ya se había puesto en marcha una reflexión común, compartida y, sobre todo, institucional e institucionalizada acerca de las estrategias tanto de elaboración del trauma dictatorial, como de preservación de la memoria de las víctimas del Estado terrorista.

Sin embargo, a esta «libertad» corresponde el riesgo del olvido: por esta razón es Mateo quien cae en la trampa y queda atrapado por el fantasma. La autora se sirve en este cuento de un tropo fantástico para iluminar las esquivas de un pasado que parece lejano, desvelando cómo las dinámicas de violencia propias de la dictadura (a su vez, resultado de más de un siglo de violencia estatal repetida, recordemos la mención a la Campaña del Desierto) siguen vigentes en el presente postdictatorial, afectando, y aquí se encuentra otro aspecto fundamental de la operación de Enriquez, al cuerpo social no solo a nivel psicológico, sino físico y corporal:

ese fantasma no solo es un trauma psicológico, sino que es un trauma que afecta sobre los cuerpos, aquellos que fueron desaparecidos del cuerpo social y los cuerpos vivos, en algunos casos huérfanos, en otros en protesta en las calles, en otros traumatizados por la violencia pasada ejercida sobre la generación de sus padres y abuelos (Enriquez, en Cantoni, 2024: 119).

Lo verdaderamente interesante, sin embargo, es que el factor diferencial entre las dos generaciones representadas por los dos protagonistas no se inscribe en la dicotomía entre memoria y olvido, como podría parecer, sino en la encrucijada de distintos tipos de memoria. Lo comenta la misma Enriquez en un fragmento ya anteriormente citado: ambos protagonistas saben la historia del lugar adonde ingresan, y de todos modos eligen hacer «turismo» (Enriquez, 2024: 119): la diferencia entre los dos no ha de encontrarse entonces en una supuesta actitud amnésica de Mateo, sino en el hecho de que el joven emprende la exploración del lugar, y por ende se relaciona con un espacio

consciente de su historia previa, a partir de una relación con el pasado que lo conceptualiza como acabado, lejano y, en cierta medida, resuelto, lo que le permite incluso considerar el hecho de que el Palacio haya sido centro de detención como una más de las tantas «vidas» del lugar:

Sí, se sabe que torturaban en el sótano. Pero fue muchas cosas más. La casa de verano es de los ricos estos, que bytheway son los dueños de todos los quesos que te comiste anoche, así que al Mal ya lo tenés incorporado. Después los expropió Perón y, cuando se la devolvieron, a la mansión, digo, se la habían fumado toda y la donaron, comillas, al Ministerio de Educación. (...) Y lo usaron de centro clandestino un año nomás según el juicio, porque parece que la gente iba a jugar al predio (...) y aunque queda bastante lejos de la ciudad, no era tan secreto. Acá siempre se fue a jugar a ese parque. Tiene una glorieta como esta pero mil veces más grande, toda llena de hiedra; parece Rivendel⁹ (130).

Al contrario, el protagonista vacila frente a la perspectiva de hacer «turismo de campo de concentración» (129) precisamente porque ha crecido en un contexto que todavía no había superado el trauma dictatorial: al ser una herida que por mucho tiempo se siguió considerando abierta le cuesta meterse en un lugar con una historia tan oscura. Pero lo hace, y cabe preguntarse porqué ya que, según esta lógica, el protagonista no tendría ningún motivo para adentrarse en el Palacio. Enriquez aquí pone en escena la definitiva complejidad y, en cierta medida, falacia de una conceptualización generacional tajante con respecto al tema de la memoria dictatorial: el hecho de que el protagonista haya crecido en un momento de la historia postdictatorial señalado por la impunidad y la falta de un discurso institucional sobre estos temas no inhibe la voluntad de un acercamiento al pasado nacional más parecido al de las generaciones siguientes. En otras palabras, Enriquez difumina la separación postulada por Drucaroff al presentar un sujeto, sugerentemente anónimo, que pone en escena actitudes de ambas generaciones, y si esta es la razón que lo lleva a aceptar la visita, es también la que le permite engañar al fantasma «jugando» su mismo juego. Es decir, el protagonista logra salvar a su pareja porque tiene la capacidad de entender cómo piensa el torturador, qué mecanismos alimentan su accionar violento. No es casual que la disputa entre los dos pase por temas de valentía y virilidad, ambos pilares de la retórica militar dictatorial, que el protagonista entiende en la medida en que creció en un contexto en el cual estos «valores» estaban todavía vigentes, a diferencia de Mateo.

9 Lugar ficticio que aparece en las novelas *El Hobbit* (1937) y *El Señor de los Anillos* (1954), de J.R.R. Tolkien.

A través de estos dos personajes Enriquez lanza el verdadero mensaje testimonial del cuento, es decir, una advertencia: no hay que desestimar el peso de las violencias del pasado, ya que este siempre puede volver.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHÚGAR, Hugo (2002): «Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro», en John Beverley y Hugo Achúgar (eds.), *La voz del otro*, Ediciones Papiro, Guatemala, pp. 61-83, <<https://doi.org/10.2307/4530622>>
- ACUÑA, Claudia (2000): «Crítica a *Garage Olimpo*», *Nodo50*, disponible en <<http://www.nodo50.org/hijos-madrid/documentos/bechis.htm>> [2-6-2024]
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1990): «La ficción del testimonio», *Revista Iberoamericana*, núm. 151, pp. 447-461, <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1990.4724>>
- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BARBERÁN ABAD, Sara (2024): «Silencios fantásticos, relato truncado: la memoria de la dictadura y sus vacíos en Mariana Enriquez», *Orillas*, núm. 13, pp. 23-41.
- BARNET, Miguel (1968): «La novela-testimonio: socioliteratura», *Unión*, núm. 4, pp. 99-123.
- BARRENECHEA, Ana María (1985): *El espacio crítico en el discurso literario*, Kapelusz, Buenos Aires.
- BEVERLEY, John (1987): «Anatomía del testimonio», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 25, pp. 7-16. <<https://doi.org/10.2307/4530303>>
- BRESCIA, Pablo (2020): «Femeninos horrores fantásticos: Schwebelin, Enriquez y (antes) Fernández», *Orillas*, núm. 9, pp. 133-151.
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2019): «Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez», *Taller de letras*, núm. 64, pp. 31-45. <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>
- CALÌ, Giuseppe (2024): *Huellas espectrales. Capitalismo, memoria y fantasmas en la narrativa chilena reciente*, Ledizioni, Milán.
- CALÌ, Giuseppe, y Federico CANTONI (2024): «Hacia un fantástico testimonial. Representaciones no miméticas de la violencia política en América Latina», *Orillas*, núm. 13, pp. i-xi.
- CALVEIRO, Pilar (2006): «Testimonio y memoria en relato histórico», *Acta poética*, núm. 27, pp. 65-86. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.2.204>
- CANTONI, Federico (2024): «“A veces el realismo no alcanza para dar cuenta de lo sensible”. Entrevista con Mariana Enriquez», *Orillas*, núm. 13, pp. 115-120.
- CASAS, Victor (1990): *Defensa del testimonio*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- CAZALLA CANTO, Silvia, y José AZANZA LÓPEZ (2019): «De animales, pecados y emblemas: tradición europea para una *Emblemata americana*», *Boletín de Arte-UMA*, 40, pp. 87-98. <<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5556>>
- CESERANI, Remo (1999): *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma.
- CHÁVEZ, José G (2004): «Génesis y desarrollo del testimonio latinoamericano contem-

- poráneo», en Alma Leticia Martínez (ed.), *Memoria del XIX coloquio internacional de literatura mexicana e hispanoamericana*, Universidad de Sonora, Hermosillo, pp. 53-64.
- CONCHA, Jaime (1978): «Testimonios de la lucha antifascista», *Araucaria*, núm. 4, pp. 129-146.
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires.
- (2016): «¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?», *El matadero*, núm. 10, pp. 23-40.
- ENRIQUEZ, Mariana (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Vintage Español, Nueva York.
- (2024): *Un lugar soleado para gente sombría*, Anagrama, Barcelona.
- GALLEGU CUIÑAS, Ana (2016): «La novísima novela argentina del siglo XXI», *Romance Notes*, vol. LVI, núm. 1, pp. 143-154, <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0017>>
- GARRAMUÑO, Florencia (2015): *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GATTI, Gabriel (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*, Prometeo, Buenos Aires.
- (2006): «Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)», *CONfines*, vol. 2, núm. 4, pp. 27-38.
- GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar (2014): «El largo siglo XIX», en Pablo Yankelevich (coord.), *Historia mínima de Argentina*, El Colegio de México, México D.F., pp. 143-232.
- GRILLO, Rosa María (2022): *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, DipSUM, Salerno.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires.
- JARA, René (1986): «Prólogo», en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, pp. 1-6.
- JELIN, ELIZABETH (2012): *Los trabajos de la memoria*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- JOHANSSON, María Teresa (2010): *Recordar para pensar - Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, Fundación Heinrich Böll Cono Sur, Santiago de Chile.
- KING, Stephen (1981): *Danse Macabre*, Everest House, Nueva York.
- LEANDRO-HERNÁNDEZ, Lucía (2018): «Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enríquez», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 145-164. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.522>>
- MARTÍNEZ VELA, Marlon (2021): «“Sentí su ausencia y sufrimiento”: fantasmas en “Donovan en el 68” de Patricia Laurent Kullick y “La hostería” de Mariana Enríquez», *Entropía*, vol. 2, pp. 131-144.
- MORALES, Leónidas (2001): *La escritura de al lado: géneros referenciales*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2022): «Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y

- Mariana Enríquez. Parte II», *Artífara*, vol. 22, núm. 2, pp. 27-86. <<https://doi.org/10.13135/1594-378X/6959>>
- NAGI-ZEKMI, Silvia (2002): «¿Testimonio o ficción?», *Ciberletras*, núm. 5, disponible en <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/nagy.html>> [23-5-2024]
- NICOLLI, Nicolás (2017): «Los indultos de Menem», *Universidad*, 21 de abril, disponible en <<https://www.unidiversidad.com.ar/los-indultos-de-menem>> [18-5-2024]
- OLTRAMONTI, Roberto (2023): «La violencia y la marginalidad en la sociedad argentina: una reflexión a través de “Bajo el agua negra” de Mariana Enríquez», *Amerika*, vol. 26. <<https://doi.org/10.4000/amerika.17430>>
- PERASSI, Emilia, y Laura SCARABELLI (2017): «Introduzione. Memoria, testimonianza, letteratura», en Emilia Perassi y Laura Scarabelli (eds.), *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Mimesis, Milán, pp. 7-18.
- PEREYRA, Sebastián (2005): «¿Cuál es el legado del movimiento de derechos humanos? El problema de la impunidad y los reclamos de justicia en los noventa», en Federico Schuster et al. (eds.), *Tomar la palabra: estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*, Prometeo, Buenos Aires, pp. 151-192.
- PIZARRO CORTÉS, Carolina (2017): «Formas narrativas del testimonio», en Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Ledizioni, Milán, pp. 23-42, <<https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.8319>>
- PRADA OROPEZA, Renato (1989): «El discurso-testimonio», *Semiosis*, núm. 22-23, pp. 437-460.
- REATI, Fernando (1992): *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires.
- RIVERO, Eliana (1987): «Acerca del género “Testimonio”: Textos, narradores y “artefactos”», *Hispanérica*, núm. 46-47, pp. 41-56.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- RUSS, Joanna (1973): «Speculations: The Subjunctivity of Science Fiction», *Extrapolation*, vol. 15, núm. 1, pp. 51-62, <<https://doi.org/10.3828/extr.1973.15.1.51>>
- SANTOS HERCEG, José (2019): *Lugares espectrales Topología testimonial de la prisión política en Chile*, Editorial USACH, Santiago de Chile.
- SARLO, Beatriz (2012): *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, Mar Dulce, Buenos Aires.
- SCARABELLI, Laura (2017): «La voce e il testimone», en Emilia Perassi y Laura Scarabelli (eds.), *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Mimesis, Milán, pp. 387-391.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta (1996): «Spanish American Testimonial Novel. Some Afterthoughts», en Georg Gugelberger (ed.), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham, pp. 84-100.
- SNOEY ABADÍAS, Christian (2022): «Por un relato recuperado. La escritura del horror histórico en la obra de Mariana Enríquez», *Cartaphilus*, núm. 20, pp. 82-91. <<https://doi.org/10.6018/cartaphilus.552861>>
- STEFANI, Ilaria (2021): «Letto in un'altra lingua / Mariana Enríquez, La nostra parte della notte», *Doppiozero*, 10 de enero, disponible en <<https://www.doppiozero.com/mariana-enriquez-la-nostra-parte-della-notte>> [16-1-2025].
- STREJILEVICH, Nora (2017): «Argentina. La testimonianza dei sopravvissuti: figurazione,

creazione e resistenza», en Emilia Perassi y Laura Scarabelli (eds.), *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Mimesis, Milán, pp. 73-96.

TERRANOVA, Juan (2013): *Los gauchos irónicos*, Milena Caserola, Buenos Aires.

TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

VEDDA, Miguel (2021): *Cazadores de ocaso. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*, Cuarenta Ríos, Buenos Aires.

YÚDICE, George (1992): «Testimonio y concientización», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 36, núm. 18, pp. 211-232.