



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Sombra y Resistencia - Una lectura feminista de la narración gótica de Mariana Enríquez

Ergen Isik, Azize

Citation

Ergen Isik, A. (2026). *Sombra y Resistencia - Una lectura feminista de la narración gótica de Mariana Enríquez*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4290823>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Sombra y Resistencia

Una lectura feminista de la narración gótica de Mariana Enríquez

Azize Ergen Isik

2025

Tesis de Maestría

Estudios Latinoamericanos – Análisis Cultural

Universidad de Leiden

Supervisor: G. Inzaurrealde



#İstanbulSözleşmesiYaşatır!¹
Jin, Jiyan, Azadî!²

¹ ¡El Convenio de Estambul salva vidas!, en turco

² ¡Mujer, Vida, Libertad!, en kurdo

Resumen

En este estudio, se presentarán los análisis de cuatro relatos seleccionados del libro *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) de la escritora y periodista argentina Mariana Enríquez, cuyas obras conocí más de cerca a través de la traducción de su novela *Nuestra Parte de Noche* (2019) al turco, en el año pasado.

El objetivo principal de este estudio es buscar formas de realizar una lectura feminista de los cuentos de la última colección de la escritora, y cómo desarrolla el lenguaje crítico dentro del modo gótico. En este sentido, discutir la situación actual de dicha violencia de género dentro de las fronteras de América Latina, y profundamente en Argentina, jugará un papel importante en determinar el marco general del estudio.

Palabras claves: cuerpo femenino, violencia de género, el gótico feminista, Mariana Enríquez

Abstract

This study will present analyses of four stories selected from the book *Un lugar soleado para gente sombría* (A Sunny Place for Shady People, 2024) by Argentine writer and journalist Mariana Enríquez, whose works I became more familiar with through the translation of her novel *Nuestra Parte de Noche* (Our Part of the Night, 2019) into Turkish last year. The main objective of this study is to seek ways to perform a feminist reading of the stories in the writer's latest collection, and how she develops critical language within the Gothic mode. In this sense, discussing the current situation of gender violence within the borders of Latin America, and particularly in Argentina, will play an important role in determining the general framework of the study.

Keywords: female body, gender violence, feminist gothic, Mariana Enríquez

Sombra y Resistencia.....	1
1. Introducción.....	0
• <i>Violencia estructural de género, memoria colectiva y crítica feminista en la literatura gótica contemporánea en Argentina</i>	<i>1</i>
• <i>La localización de la literatura gótica en América Latina.....</i>	<i>2</i>
• <i>Metodología</i>	<i>2</i>
2. Marco Teórico	3
• <i>Conceptualización del gótico en la literatura latinoamericana</i>	<i>3</i>
• <i>Conceptualización del feminismo contemporáneo en América Latina.....</i>	<i>9</i>
3. Estado de la cuestión	14
• <i>La ocupación de Mariana Enríquez en el campo literario contemporáneo</i>	<i>14</i>
Lecturas sobre la violencia dictatorial.....	15
La relación del cuerpo con el espacio	16
Representación de la violencia de género.....	17
La ocupación de este estudio	19
4. Análisis	19
La desgracia en cara	20
Metamorfosis.....	24
La mujer que sufre.....	28
Un lugar soleado para gente sombría	32
5. Conclusión.....	36
• <i>Resumen general de los hallazgos principales.....</i>	<i>36</i>
• <i>Contribuciones al campo de estudio</i>	<i>37</i>
• <i>Sugerencias para investigaciones futuras.....</i>	<i>38</i>
• <i>Reflexión final.....</i>	<i>38</i>
6. Bibliografía.....	40

1. Introducción

La ficción y el psicoanálisis son herramientas muy parecidas; están construidas de lenguaje y simbolismos, te puedes basar en el lenguaje de una persona para entender su psiquis, pero en sociedad su expresión es escrita, su literatura es su lenguaje y también

está cargada de significados que se pueden leer en las mismas coordenadas que el análisis de una persona, y así lo trabajamos nosotros. (M.L. Pérez Gras en Menéndez Hopenhayn, 2023)

En este estudio, se presentarán los análisis de cuatro relatos seleccionados del libro *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) de la escritora y periodista argentina Mariana Enríquez, cuyas obras conocí más de cerca a través de la traducción de su novela *Nuestra Parte de Noche* (2019) al turco, en el año pasado.

El objetivo principal de este estudio es buscar formas de realizar una lectura feminista de los cuentos de la última colección de la escritora, y cómo desarrolla el lenguaje crítico dentro del modo gótico. En este sentido discutir la situación actual de dicha violencia de género dentro de las fronteras de América Latina, y profundamente en Argentina, jugará un papel importante en determinar el marco general del estudio.

- **Violencia estructural de género, memoria colectiva y crítica feminista en la literatura gótica contemporánea en Argentina**

Mariana Enríquez presenta al lector la realidad de la desigualdad de género y el orden patriarcal, que también existe en el mundo literario, pero ha sido ignorada durante generaciones, combinándola con los horrores de la vida cotidiana, especialmente poniendo en primer plano a los personajes femeninos.

Al observar la actualidad sociopolítica de América Latina, especialmente dentro de las fronteras de Argentina en el contexto de la investigación, se pueden identificar ciertos problemas que son resultado de una sociedad patriarcal. Feminicidios, misoginia, la observación y el control constante de la sociedad patriarcal sobre el cuerpo femenino, el intento de establecer una autoridad sobre la mujer y muchas más, son solo algunos de los problemas que constituyen temas centrales del feminismo latinoamericano contemporáneo. Estas problemáticas no se discuten únicamente en los círculos políticos, sino que también encuentran espacio en la academia, la cultura y la literatura. Los discursos y acciones de escritoras, académicas y activistas en relación con estos temas desempeñan un papel fundamental para que esta lucha alcance a un público más amplio.

Las obras de autoras como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Gabriela Cabezón Cámara y Selva Almada, abren un espacio a la discusión de temas como feminicidio, identidad y corporalidad femenina, memoria colectiva, violencia de género y colonialismo. La periodista y escritora Mariana Enríquez combina en sus relatos los miedos que provienen directamente de la vida cotidiana con elementos propios de la literatura gótica. Casas embrujadas, espacios inquietantes y cuerpos deformados encuentran su lugar dentro de la vida cotidiana.

El proceso histórico de América Latina, y en particular de Argentina, marcado por el colonialismo y los regímenes dictatoriales, desempeña un papel fundamental en la formación de la memoria colectiva. Desde el periodo colonial, la supresión de las estructuras culturales de los pueblos indígenas y la imposición de valores y estructuras sociales de origen europeo constituyen las piedras angulares de esta memoria. El “sufrimiento social”, que encontramos en diversas formas, como las guerras y los traumas del pasado, sigue afectando a los individuos como tales y a la sociedad de la que forman parte (María Laura Pérez Gras en Menéndez Hopenhayn, 2023). La memoria colectiva configurada por estos elementos desempeña un papel crucial en la comprensión de los traumas, la violencia y la opresión sufridos por las mujeres después de la dictadura. Los traumas de los periodos colonial y dictatorial abrieron el camino para la asimilación del orden patriarcal y la limitación de los roles sociales de las mujeres. En este contexto, la memoria colectiva no es sólo un reflejo del pasado, sino que también es fundamental para comprender

la estructura social y los roles de género actuales. Si aborda la situación actual de la violencia estructural como una consecuencia de aquel período, nos encontramos con cómo el Estado y la policía intentan invisibilizar esta violencia reduciéndola a individuos y hogares con diversas denominaciones y tratando de eliminarla de la realidad de la sociedad.

- **La localización de la literatura gótica en América Latina**

En los últimos años, han surgido diversas investigaciones sobre la reconfiguración del género gótico en América Latina y los temas que aborda. El artículo *Horror as Real and the Real as Horror: Ghosts of the Desaparecidos in Argentina* (2019) de Cristina Santos, especialista en literatura latinoamericana contemporánea, así como el libro *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2017), editado por Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz, especialistas en literatura gótica latinoamericana, son ejemplos del creciente interés en este campo. Estos estudios demuestran que la literatura gótica en América Latina no funciona únicamente como un género estético, sino también como una herramienta significativa para representar fenómenos como el trauma, la pérdida, la memoria colectiva y la violencia estructural. Temas como los “desaparecidos” de las dictaduras, la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y el retorno de una memoria reprimida son recurrentes en esta literatura (Santos, 2019). De este modo, lo gótico no solo genera terror, sino que se convierte en una estrategia narrativa política que permite el retorno de lo reprimido, lo invisible o lo invisibilizado a la superficie. De este modo, el gótico latinoamericano deja de ser una literatura de terror con preocupaciones puramente estéticas y se convierte en una forma de narración realista profundamente arraigada en la estructura histórica y la identidad de la región. Con la destacada presencia de autoras, este movimiento ha sido denominado en el ámbito literario y cultural como el “nuevo boom” o el “boom femenino”, siendo frecuentemente comparado con el realismo mágico que dominó la escena literaria de los años sesenta (Valerio Andrés, 2024, p. 1)

Durante décadas, el realismo mágico fue considerado como la corriente literaria representativa del continente. Autores como Gabriel García Márquez convirtieron lo mágico en una herramienta para reinterpretar la historia colonial desde una perspectiva latinoamericana (Valerio Andrés, 2024, pp. 5-6). Sin embargo, este movimiento literario ha sido reemplazado, especialmente a partir de los años 2000, por un auge de la literatura gótica. Estos dos géneros se diferencian en un punto crucial: mientras que el realismo mágico generalmente presenta una realidad alternativa describiendo la realidad de forma mágica, lo gótico introduce el horror para denunciar las fracturas sociales y políticas (Rodríguez, 2006, p. 40). En este sentido, la literatura gótica no busca reconciliarse con el pasado ni aceptarlo tal como es, sino que lo saca a la luz en una realidad mucho más dolorosa y perturbadora.

- **Metodología**

El presente trabajo adopta un enfoque cualitativo de análisis textual desde la perspectiva de los estudios literarios, combinando herramientas del feminismo contemporáneo y de la teoría gótica. En primer lugar, se examinarán las críticas sobre la producción gótica en América Latina – particularmente en Argentina – con el objeto de contextualizar el proceso de desarrollo del género. Esta observación permitirá marcar los aportes teóricos que han interpretado el gótico como espacio de discusión simbólica, política y estética dentro del literario latinoamericano.

En segundo lugar, se investigará cómo ha cambiado el feminismo contemporáneo desde el período colonial hasta la actualidad dentro de las fronteras de América Latina, y

especialmente de Argentina, y cómo este cambio ha sido interpretado en los campos de debate. Se examinará cómo se discuten los conceptos como cuerpo, memoria, colectivo y violencia de género en los ambientes del debate. Este marco resulta fundamental para comprender las resonancias entre el discurso literario de Mariana Enríquez y las disputas feministas actuales.

Posteriormente, se revisarán los trabajos que estudian los puntos de intersección entre la literatura gótica y el feminismo, y que indagan en la posibilidad de una lectura gótica feminista. Esta revisión crítica permitirá identificar las principales preguntas teóricas que orientan este estudio: ¿a través de cuáles elementos de la literatura gótica se representa la violencia de género en la narrativa de Mariana Enríquez? ¿qué importancia tiene esta representación en el feminismo contemporáneo?

Asimismo, se realizará un estado de la cuestión sobre la obra de Mariana Enríquez, considerando las lecturas críticas que han abordado su narrativa desde perspectivas socioculturales, políticas, estéticas o de género. Este apartado permitirá delimitar el lugar que ocupa este trabajo dentro del campo académico y explicitar su contribución, ofreciendo una lectura articulada entre feminismo contemporáneo y estética gótica sobre cuatro cuentos de su última colección.

A partir de estos marcos teóricos, el análisis se centrará en la lectura detallada de los cuatro relatos seleccionados de su última colección de cuentos *Un lugar soleado para gente sombría* (2024): *La desgracia en cara*, *Metamorfosis*, *La mujer que sufre*, *Un lugar soleado para gente sombría*. El estudio se realizará a través de análisis textual que atiende a la representación del cuerpo femenino, lo abyecto, lo siniestro y las dinámicas de poder en la narrativa. Cada cuento será examinado en relación con las nociones de corporalidad, identidad, monstruosidad y violencia, siguiendo los aportes de Kristeva, Butler, Freud y otros referentes contemporáneos.

Finalmente, el estudio evaluará en qué medida esta lectura de la obra de Enríquez dialoga con el feminismo actual en Argentina y qué tipo de aporte crítico puede ofrecer a los debates contemporáneos sobre cuerpo, memoria, violencia y experiencia femenina.

2. Marco Teórico

En este apartado me centraré en los fundamentos teóricos que sustentan el análisis de los cuatro relatos de *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) de Mariana Enríquez. Para ello, abordaré principalmente dos líneas conceptuales que atraviesan su narrativa: por un lado, los aportes del feminismo contemporáneo, especialmente aquellos que interrogan el cuerpo femenino, la violencia de género y las formas de resistencia encarnadas en cuerpos marcados por la exclusión social; por otro lado, los elementos propios de la literatura gótica, que permiten interpretar el uso de lo monstruoso, lo marginal y lo siniestro como metáforas del miedo colectivo, la opresión y el trauma.

- **Conceptualización del gótico en la literatura latinoamericana**

En esta parte del estudio se abordarán sucintamente las características del género gótico y algunos ejemplos emblemáticos. El grueso del trabajo, sin embargo, se concentrará en la

productividad de este género en América latina, particularmente en Argentina. En esta sección se examinarán los factores y acontecimientos que han influido en su configuración como género a lo largo de su desarrollo y se estudiarán sus interfaces con el realismo mágico y la literatura fantástica que son géneros específicos de la región de acuerdo con la opinión de la mayoría de los críticos (Casanova-Vizcaíno & Ordiz, 2018, p. 1). También revisaré brevemente los debates académicos sobre este asunto. Otro de los objetivos en este capítulo es examinar los vínculos entre el género gótico y las narrativas sociales, atendiendo a las obras góticas que hayan sido analizadas desde esta preocupación. La idea es que estos asedios al gótico latinoamericano me ayuden al examen de las obras de Mariana Enríquez, punto nodal de este trabajo.

Según la RAE, este género, que podría definirse como “variedad de relato de misterio, fantasía y terror que aparece a finales del siglo XVIII”, tiene su primer ejemplo reconocido entre las comunidades académicas en *El castillo de Otranto. Una historia gótica* (1764), del autor inglés Horace Walpole. Según la investigadora Virginia Caamaño, “en ella se instauran una serie de características como la presencia del miedo y el horror, provocados por la irrupción de lo sobrenatural y lo ominoso, que van a marcar, en adelante, ese tipo de literatura” (2016, p. 2).

Gabriel Eljaiek-Rodríguez, en su artículo *Semillas de maldad, Early Latin American Gothic* (2014) afirma que la producción del género gótico dentro de las fronteras de América Latina es un “process that relocates and transforms topics and characters borrowed from the European Gothic, creating distinctly regional and hybrid variations of these recognizable narratives” (Eljaiek-Rodríguez, 2014, p. 13). Carmen A. Serrano, en su libro titulado *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film* (2019), aunque no está de acuerdo con una continuación total del estilo europeo, señala que el género ha servido como herramienta para reflejar “the social and political realities of their times” (Serrano, 2019, p. 2). Aunque en el pasado no se haya hablado lo suficiente sobre ello, según Alcalá González y Bussing López, los estudios realizados en ambos campos – el gótico y América Latina – muestran que los académicos coinciden en las características comunes de los países de la región y en que el gótico se desarrolló de forma local (2020, p. 1).

Para entender mejor la función del modo dentro de las fronteras de América Latina, es crucial de comprender que “el pasado conflictivo de la región esté formado por la conquista y la colonización” (Alcalá González & Bussing López, 2020, p. 2). Además, Casanova-Vizcaíno y Ordiz sostienen que la producción de este tipo en la región está estrechamente relacionada con factores como “the formation of the new nation-states following wars of independence; and the collapse, failure, exhaustion, and absence of national projects that lead to violence, inequality, and exclusion” (2018, p. 7). Estudios demuestran que la literatura gótica en América Latina no funciona únicamente como un género estético, sino también como una herramienta significativa para representar fenómenos como el trauma, la pérdida, la memoria colectiva y la violencia estructural.

Según Serrano, la formación de un rico corpus textual dentro de la literatura latinoamericana se produce a principios del siglo XIX, tras la independencia de las colonias españolas. Hacia finales del siglo XIX, el hecho de que los “modernistas” se liberaran de las influencias del estilo tradicional – estrechamente relacionado con la literatura española – dio lugar a la producción de una nueva literatura en América Latina. En esta producción se aprecia claramente el uso del vampiro, uno de los elementos del gótico (2019, p. 7). Los elementos de la literatura gótica no se limitan al vampiro; “cannibalism, excessive violence, secrecy, claustrophobic spaces, the uncanny, and the presence of doubles” sirven como herramientas para reflejar la realidad dentro del género (Casanova-Vizcaíno & Ordiz, 2018, p. 2). “Lo siniestro” y “los dobles” serán las guías que nos orientarán en el análisis de las obras, que constituyen el foco central de este estudio (Freud, 1976; Alcalá González & Bussing López, 2020).

Eljaiek-Rodríguez analiza la producción gótica dentro de las fronteras de América Latina bajo el término “tropicalización” y la define como “la creación de nuevos productos que se mantienen fieles al original, pero que cuestionan los temas y las imágenes de la cultura dominante (europea)”. También señala que nombres como Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones y Carlos Fuentes contribuyeron a la producción de este género en la región (2014, p. 14).

Aunque la literatura gótica fue considerada durante mucho tiempo como algo sin valor o comparado de géneros similares – como el realismo mágico en América Latina –, hoy en día se está estudiando mucho más en el ámbito académico. Según Caamaño, esto no se debe a la gran producción o a la popularidad del género, “sino al valor literario y a la calidad imaginativa y artística de muchas de las narraciones” (2016, p. 2).

Como mencioné en el párrafo anterior, la literatura gótica (del siglo XXI) ha sido frecuentemente comparada con la literatura fantástica y el realismo mágico dentro de las fronteras de América Latina, y ha sido marginalizada. Las investigadoras Inés Ordiz y Sandra Casanova-Vizcaíno consideran que el hecho de que muchos críticos hayan calificado este género como “elitista, escapista e incluso anti-nacional” y no lo hayan incluido en los estudios sobre la literatura de América Latina y el Caribe está relacionado con cuestiones como “la identidad, la nacionalidad y el mercado global” (2018, pp. 1-2). A pesar de las similitudes entre ambos géneros dentro de las fronteras de América Latina – la literatura gótica y la fantástica –, según los académicos Antonio Alcalá González e Ilse Bussing López, “this seemingly clear notion is clouded by the practice of ignoring the *Gothic* label and genre altogether and just referring to Gothic literature as *Literatura Fantástica*” (2020, p. 7).

Además de la literatura fantástica, la literatura gótica se ha comparado a menudo con el realismo mágico dentro de las fronteras de América Latina. Durante décadas, el realismo mágico fue considerado como la corriente literaria representativa del continente. Autores como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, María Luisa Bombal, José de la Cuadra y Miguel Ángel Asturias convirtieron lo mágico en una herramienta para reinterpretar la historia colonial desde una perspectiva latinoamericana (Valerio Andrés, 2024, pp. 5-6). Sin embargo,

este movimiento literario ha sido reemplazado, especialmente a partir de los años 2000, por un auge de la literatura gótica. Estos dos géneros se diferencian en un punto crucial: mientras que el realismo mágico generalmente presenta una realidad alternativa describiendo la realidad de forma mágica, lo gótico introduce el horror para denunciar las fracturas sociales y políticas (Rodríguez, 2006, pp. 39-43). El investigador Enrique Ajuria Ibarra define la relación entre ambos géneros de la siguiente manera; “it seems as if magic realism were structured around the notion of wonder, while Gothic determines its aesthetic by focusing on terror and eventual horror” (2014, p. 7).

El desarrollo y la producción del género gótico en las fronteras de América Latina podrían ser objeto de un debate mucho más extenso, pero, en consonancia con el enfoque de este trabajo, sería apropiado centrar nuestra atención en el gótico argentino y en los puntos de intersección de este género con el feminismo contemporáneo. En esta sección, analizaremos cómo los elementos de la monstruosidad y el doble han encontrado su lugar en el gótico argentino contemporáneo, lo que servirá de guía para las siguientes secciones del estudio.

Inés Ordiz atribuye el gótico argentino contemporáneo a “a recent revisionist literary trend which makes use of lit to explore memory and, particularly, to describe the terror of the Proceso – the last military dictatorship (2018, p. 16). Se ve en la producción contemporánea de argentina, que “global fears mix with national episodes of terror to present how the country’s barbaric past still haunts its supposedly civilized present” (Casanova-Vizcaíno & Ordiz, 2018, p. 7). La escritora Elsa Drucaroff, en su libro *Los prisioneros de la torre* (2011), titula “nueva narrativa argentina” como “narrativa de las generaciones de postdictadura”, explicando que “ambas denominaciones ... refieren a un mismo fenómeno y dicen de él dos cosas necesarias y complementarias” (2011, p. 17).

Ordiz explica las características de los escritores contemporáneos de este género, en el que se reproduce la dicotomía civilización/barbarie y se refleja la “Otredad”, de la siguiente manera (2018, p. 18);

... Mariana Enríquez, C. E. Feiling, and Leonardo Ávalos Blacha are examples of an equally universal and inherently Argentine literary terror; their narratives show a manifest influence of some of the masters of English and American Gothic and address global fears while, at the time, successfully reflect the country’s national identity and harrowing past. The texts make use of canonical figures of the horror genre such as the cannibal and the zombie to explore issues related to the opposition civilization/barbarism – which has allegedly shaped the Argentinean national identity through history. They also explore the traumatic return of the country’s past violence, from colonial times to the last military dictatorship and the economic crisis of 2001. (2018, p. 15)

La escritora Mariana Enríquez, en su artículo titulado *Creating a New Tradition of Latin American Horror* (2018), afirma que la diferencia entre el gótico argentino y el gótico español

no se debe únicamente a las diferencias lingüísticas regionales, sino que “sus propios miedos, monstruos y fantasmas” son la base de esta diferencia (Enríquez, 2018).

La investigadora Eleanor Marie Hodgson, que analiza la narrativa de Mariana Enríquez dentro del género gótico urbano, afirma que Enríquez y otros escritores contemporáneos creen obras inquietantes que reflejan el horror de la realidad aprovechando los miedos de la clase media. Según la definición de Hodgson, el gótico urbano es “la narrativa cuyo enfoque en los ansiedades y temores de la clase media, que vive en el espacio urbano contemporáneo”. La migración, la pobreza, la gran desigualdad, la violencia policial y estatal son problemas que crean una dualidad en la vida urbana y dan lugar al temor “al Otro” (Hodgson, 2019, p. 8). En la narrativa gótica urbana, el “Otro” encuentra su lugar. Aunque el término de “Otro” puede analizarse a través de numerosas obras, en el marco de los límites de este estudio, será mucho más adecuado analizar el Otro tal y como aparece en la narrativa gótica feminista.

Las investigadoras Adriana Lía Goicochea, María Gabriela Rodríguez y Natalia Puertas, en sus artículos *El modo gótico: una perspectiva para pensar lo humano* (2019), afirman que los escritores argentinos denominados “generaciones de postdictadura”, en lugar de alejarse de “los patrones del gótico, sino que los ha recreado” (Drucaroff, 2011, p. 17; Goicochea et al., 2019, p. 2). Uno de los patrones del gótico el Otro, se manifiesta en las producciones contemporáneas del modo, como fantasmas en los espejos, heroínas monstruosas, cuerpos mutilados etc. para representar la duplicidad de la protagonista. Según Alcalá González y Bussing López, “la presencia del doble es una interrupción a la continuidad de los elementos que constituyen las culturas” (2020, p. 3). Desde esta perspectiva, el Otro se pueda interpretar como una interrupción a la realidad de la protagonista, y sus manifestaciones “abyectos” son las que crean el “conflicto entre la identidad y el Otro” (Kristeva, 2004; Méndez, 2022, p. 1094).

Inés Ordiz, en su artículo afirma que una de las características más destacadas de la ficción gótica es “la recreación de elementos contrastantes (oscuridad/luz, muerte/vida, pasado/presente, yo/otro) y la desaparición sistemática de las fronteras entre ellos.” En las obras de las escritoras contemporáneas, la metamorfosis del cuerpo femenino abre espacio en la narrativa gótica para la redefinición de la feminidad en una sociedad patriarcal (Ordiz, 2020, p. 33).

Esta metamorfosis dentro de la narración no solo se limita a visibilizar la relación contradictoria entre yo/Otro, sino que también abre un espacio dentro de la narración para todo lo que la sociedad patriarcal ha abyectado (la identidad femenina, el cuerpo femenino, etc.). En este sentido, comprender la noción de “lo abyecto” de Julia Kristeva desempeñará un papel importante en el análisis de los relatos en los que se basará el estudio, en la descripción de la realidad que refleja el cuerpo femenino (Kristeva, 2004).

Julia Kristeva define “lo abyecto” como “lo que pertenece al yo y a la vez está excluido de ese yo”. En otras palabras, “lo abyecto” es la exclusión de algo familiar e interno. Esta exclusión es el esfuerzo del sujeto por protegerse a sí mismo (Kristeva, 2004, pp. 8-9).

Kristeva asocia “lo abyecto” a aspectos de la experiencia corporal que perturban su integridad singular en la vida cotidiana como fluidos corporales como la muerte, los cadáveres, la descomposición, la sangre, los desechos corporales como las heces y el vómito, y, como el sexo, la enfermedad, la sangre menstrual, el embarazo y el parto (Kristeva, 2004, pp. 9-12; Turan, 2022, p. 58). En la sociedad patriarcal, las mujeres y el cuerpo femenino se asocian a este asco. En estas sociedades, las mujeres son percibidas como una amenaza (Turan, 2022, p. 54)

La investigadora Rossana Jimena Reyes Cortés, explica la función del cuerpo (femenino) abyecto dentro de la narración gótica siguiente manera;

... en este espacio en que las sujetas se empoderan de sus cuerpos y escogen subvertir la violencia y resignificarla, así las corporalidades violentadas pasan a ser cuerpos abyectos y monstruosos como colectivo de mujeres, su único propósito es imponerse en el mundo que las rechaza, violentar de vuelta, evidenciarse, y resquebrajar el orden imperante con la sola presencia de su monstruosidad. (Reyes Cortés, 2018, p. 7)

Mientras que la noción de “abyecto” abre un espacio en la narrativa para aquellos marginados por la sociedad, el concepto freudiano de “lo siniestro” saca a la luz realidades reprimidas, olvidadas (o que se ha intentado olvidar), alterando la realidad de la narrativa (Freud, 1976). Sigmund Freud aborda el concepto de “lo siniestro” dentro de la teoría estética. Define la estética no como “la teoría de la belleza”, sino como “la cualidad de los sentimientos”. Según Freud, hay dos fuentes principales de lo siniestro; la primera es la reaparición aterradora de algo que antes era familiar, y la segunda es que las creencias reprimidas (irracionales) se escapan del inconsciente y afectan a la realidad. La razón por la que lo siniestro es aterradora es el retorno inesperado de lo reprimido y familiar (Freud, 1976, pp. 619-641). Lo siniestro se manifiesta a menudo en la literatura gótica a través de lugares, cosas embrujadas u objetos ordinarios. Aunque no hay un elemento específico de miedo, el retorno de recuerdos reprimidos y traumas a través de espacios y objetos construye lo siniestro. Por lo tanto, no es el espacio o el objeto en sí lo que resulta siniestro, sino la relación que los significados que se les atribuyen establecen con el inconsciente. Como señala la investigadora Silvia Guillamón Carrasco, “lo extraño inquietante se manifiesta cuando debería estar oculto y que nos muestra la otra cara de lo familiar, de lo amable, volviendo estas vivencias siniestras, sorpresivas, inquietantes, sobrecogedoras” (2018, p. 176).

Antes de concluir esta parte, conviene discutir otro concepto que nos servirá de guía en el análisis de las historias. Jacques Derrida, en su libro *Specters of Marx* (2012), sostiene que el pasado nunca desaparece por completo, sino que regresa como una forma de presencia que perdura “entre la vida y la muerte”, y utiliza el concepto de “hauntología” para explicar esta persistencia. Como afirma Derrida, “si eso – aprender a vivir – queda por hacer, solo puede suceder entre la vida y la muerte. Ni en la vida ni en la muerte por separado. Lo que ocurre entre dos, y entre todos los “dos” que uno quiera, como entre la vida y la muerte, solo puede

mantenerse con algún fantasma, solo puede hablar con algún fantasma o sobre algún fantasma” (Derrida, 2012, p. xvii).

Joakim Wrethed, en su libro *Gothic Hauntology: Everyday Hauntings and Epistemological Desire* (2023), interpreta este concepto y su vínculo con el pasado de la siguiente manera;

Speaking more generally about the function of the past, in cases when it is not be always present, it may instead appear as a similar phenomenon in its perpetual possible return – and sometimes actual return – in various types of narratological arrangements. For instance, something of the past or perhaps even a particular character – which protagonist thought was forever left behind in her/his life – suddenly reappears and brings all of that troubled history back. (Wrethed, 2023, pp. 1-2)

Escritores y editores del *Espectros: ghostly hauntings in contemporary transhispanic narratives* (2017), Alberto Rayas-Casasayas y Amanda L. Petersen interpretan este concepto así;

The ghost is neither dead nor alive, neither absent nor present, neither effective nor inoperant, neither actual nor virtual; it is both past and current, perceptible and imperceptible. It can be a translucent vision, an echo without a communicating body, something forgotten that remains in place, or a recurrence without a future. (Rayas-Casasayas & L. Petersen, 2017, p. 10)

En conclusión, todos los conceptos analizados en esta sección servirán de guía para interpretar las obras que se examinarán en el estudio y situarlas en un contexto adecuado. Estos conceptos no solo se limitan a mostrar las dualidades/contrastes dentro del género, sino que también sacan a la luz la realidad, la violencia, la marginalización y los elementos que conforman las sociedades, ocultos entre líneas. Ver en qué condiciones se examinan estos conceptos en la narrativa gótica feminista contemporánea, especialmente en la narrativa de Mariana Enríquez, desempeñará un papel importante en el análisis de los relatos en los que se basa el trabajo.

- **Conceptualización del feminismo contemporáneo en América Latina**

Esta parte del estudio está dedicada a los temas de debate del feminismo contemporáneo. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, dentro de los límites del estudio, este análisis se centra en los temas abordados por el feminismo contemporáneo en América Latina y, en particular, en Argentina. En esta sección se debatirán los estudios realizados sobre conceptos que desempeñarán un papel clave en el análisis de los cuentos, como “la violencia de género, la identidad y el cuerpo de la mujer”. Encontrar respuestas a preguntas como “¿qué posición ocupa el feminismo en América Latina en el siglo XXI?”, será fundamental para responder a la pregunta de si la narrativa de Mariana Enríquez puede analizarse en un marco político en las siguientes partes del trabajo.

La teoría feminista, según la investigadora Kathy E. Ferguson, “crece a través de un trabajo interdisciplinario imaginativo y compromisos políticos críticos” (2017, p. 270). El campo de discusión del feminismo contemporáneo no se limita a la igualdad jurídica entre mujeres y hombres, sino que pretende forzar “un cambio radical en las formaciones sociales”, políticas y culturales que reproducen y sostienen relaciones de poder basadas en el género (Humm, 2003, p. 94).

El feminismo contemporáneo defiende que la solidaridad regional (y universal) es mucho más constructiva, eficaz y visible que el individualismo. La historiadora Elizabeth Fox-Genovese expone la base de este enfoque en su libro *Feminism without illusions: a critique of individualism* (1999). Aquí afirma que “hay formas de imaginar y proteger los derechos del individuo como derechos sociales” (Fox-Genovese, 1999, p. 9). Para la autora, el individualismo contemporáneo generado por la forma actual del “orden capitalista” está alterando el equilibrio entre el individuo y la sociedad – “entre la libertad individual y el orden social” - (Fox-Genovese, 1999, p. 8). La exclusión o el aislamiento de ciertos individuos de la sociedad por parte de los Estados y las instituciones “paraestatales” facilita el control de los individuos, “jerarquizando y disciplinando saberes como *separados*” (Segato, 2016, p. 57; Gago, 2019, p. 72). Tomamos en cuenta entonces siempre en el estrecho margen de este estudio, estos mecanismos de control en América Latina y, especialmente, en Argentina.

A finales del siglo XX, el movimiento feminista latinoamericano dejó de lado “el racismo interno, la perspectiva centrada en la heterosexualidad y la aceptación sin crítica de las teorías occidentales” (Gargallo, 2007, p. 1). Esta transformación abre el camino para examinar el feminismo latinoamericano desde la perspectiva del concepto de interseccionalidad que las investigadoras Alicia Migliaro González, Dina Mazariegos García, Lorena Rodríguez Lezica y Juliana Díaz Lozano definen de siguiente manera;

... intersectionality is a social analysis tool; it makes it possible to understand and interpret the complexity of the social issue. Moreover, it evidences and elaborates on the crossing and combination of gender, class, race, age identities and others, translated into the domination and oppression actions experienced especially by women and feminized bodies. On the other hand, it also visibilizes power relations and their impact on individual or collective persons, sophisticating the study of inequality production. (2022, p. 23)

A lo largo del tiempo han surgido muchas interpretaciones y movimientos diferentes de este concepto. Por lo tanto, hablar del feminismo como una entidad única es bastante limitado. Al analizar los feminismos en el contexto de América Latina, se hacen visible los impactos de la colonización en la construcción de la sociedad patriarcal. “La desvalorización de la mujer, su domesticación, el desprecio por su trabajo y el intento de establecer una autoridad sobre ella” explican esta conexión (Gago, 2019, p. 95). La investigadora Carol Arcos Herrera, explica el emplazamiento del feminismo latinoamericano diciendo que “la escena de los feminismos de la década de 1990 a la actualidad, cuyo marco de activismo y reflexión

modula la cuestión de la vida desde sentidos materiales, sexuales, raciales y geopolíticos, alimentó un nuevo ciclo de demanda despatriarcalizadora y anticolonial” (2018, p. 29).

En su investigación sobre la descolonización del feminismo latinoamericano, las investigadoras Nancy Gómez y María Lozano explican la formación del colectivo “(e)stereotipas” de la siguiente manera;

El activismo de (e)stereotipas³ busca fomentar la conciencia crítica entre las jóvenes latinoamericanas para transformar las relaciones de poder. El colectivo ha decidido sumarse a los esfuerzos de las activistas de la región para abrirle paso a un feminismo latinoamericano con perfil propio. Su apuesta implica considerar, por un lado, la prevalencia del discurso universalista del feminismo occidental que reproduce nuevas formas de colonialismo en las mujeres latinoamericanas y, por otro lado, navegar dentro de estrategias feministas basadas en la historia, geografía y cultura latinoamericana para promover lazos entre las mujeres de la región. (2019, p. 95)

Gómez y López, relacionan el viraje hacia la descolonización del feminismo latinoamericano en los 70 con la lucha colectiva de las académicas y activistas feministas de la región para sacar a la luz la estructura social y económica (que continúa hoy en día) derivada del imperialismo (2019, p. 96). Verónica Gago, por su parte, sostiene que la herencia colonial sigue presente en las nuevas formas de violencia de género, y que el ejemplo más claro de ello es “el ejercicio de afirmación de autoridad a partir de la propiedad sobre los cuerpos” (2019, p. 71). La investigadora Elizabeth Ballen Guachetá se pone de acuerdo con esta idea diciendo “en países que han padecido un conflicto armado interno, las mujeres han sido violentadas debido a las condiciones culturales, que las han colocado como botines de guerra y territorios donde se venga el honor de los actores de la guerra” (2021, p. 31).

En la misma línea, los investigadores Miriam García-Torres, Eva Vázquez, Delmy Tania Cruz y Manuel Bayón subrayan que la alianza entre el poder económico, político y patriarcal en América Latina mantiene los sistemas de dominación sobre los cuerpos femeninos a través de “repression, criminalization, reproduction control, political negation, gender violence”, lo que ha transformado a estos cuerpos en uno de los principales ejes de resistencia de los movimientos feministas en la región (García-Torres et al., 2022, p. 13).

En esta línea, los movimientos feministas contemporáneos en América Latina han trasladado esta disputa al espacio público, transformando el cuerpo en un instrumento de denuncia y resistencia colectiva. Uno de los ejemplos más representativos es el movimiento argentino *Ni Una Menos* (2015). Este movimiento ha aumentado la visibilidad de la violencia contra las mujeres, la desigualdad de género y las políticas estatales inadecuadas sobre estos temas. Una de las principales áreas de lucha del movimiento feminista son los derechos corporales de las mujeres. Especialista en políticas de género, Rocío Moltoni subraya que, “aunque Argentina dio un paso importante al legalizar el aborto en 2020, las presiones sociales sobre

³ (e)stereotipas; un colectivo integrado por dos jóvenes mexicanas y una joven colombiana (Gómez & Lozano, 2019, p. 95)

el cuerpo de las mujeres y la violencia machista siguen siendo un problema importante” (R. Moltoni, 2025). La performance *Un violador en tu camino* (2019) del colectivo feminista chileno interdisciplinario, interseccional y transinclusivo Las Tesis, estrenada en 2019, permitió a mujeres de todo el mundo establecer un lenguaje común de rebeldía y se repitió en varios idiomas en ciudades como Nueva Delhi, Tokio y Estambul. La performance de Las Tesis, con su letra y la parte física de la performance, muestra quiénes son los verdaderos culpables y nos recuerda una vez más quién ignora y sistematiza esta violencia contra las mujeres. Esta performance es un ejemplo concreto de cómo el feminismo en América Latina se fortalece no sólo a través de la acción individual, sino también colectiva, artística y directa. De igual forma, la *Revolución Glitter* en México (2019) se ha convertido en uno de los símbolos de la lucha contra todas las dependencias que legitiman esta violencia en el país. También es posible ver diferentes versiones de este movimiento por todo el mundo. Así, los movimientos feministas contemporáneos en América Latina se enfrentan al orden patriarcal no sólo a través de discursos escritos, sino también a través de acciones visuales, corporales y simbólicas que transforman el espacio público.

“En este sentido, el cuerpo femenino es el territorio en el cual la cultura imprime significados y contenidos”, transformándose así en un “campo de batalla” frente a la sociedad patriarcal y sus imposiciones. (Guachetá, 2021, p. 33; Gago, 2019, p. 95). Como señala Gago, esta idea se profundiza en el concepto de “cuerpo-territorio” que propone que “es imposible recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje” (2019, p. 97). El cuerpo femenino ha sido objeto de vigilancia, control y estandarización dentro de las sociedades patriarcales. En este sentido, “la idea de dominio del territorio es la idea del dominio del cuerpo” (Pérez Gras, 2025). En este contexto, el cuerpo femenino ha dejado de ser una mera entidad biológica y se ha convertido en un objeto en el que se inscriben normas de género, ideales de belleza y formas de obediencia.

En el feminismo contemporáneo, el concepto de cuerpo es una parte importante de la construcción de la percepción social. Judith Butler sostiene que el cuerpo y el género no son datos naturales, sino realidades que han sido enseñadas a lo largo del tiempo, y que son aceptadas por la sociedad identificando lo “masculino” y lo “femenino” (Butler, 1999). Nuevamente según Butler, “el cuerpo” no es un concepto neutro, sino una estructura moldeada por la sociedad y la cultura (Butler, 1999, p. 164). Estas perspectivas permiten comprender cómo el cuerpo femenino no solo es construido simbólicamente, sino también disciplinado materialmente dentro del orden patriarcal.

Si analizamos este concepto del cuerpo dentro del feminismo argentino, podemos ver la conexión entre el cuerpo y el territorio. Pérez Gras explica esta conexión siguiente manera;

El espacio argentino, como territorio, era indómito, poco fértil y rechazaba a quienes lo colonizaban. ... Entonces hay una idea de que el territorio es como una mujer que rechaza a sus pretendientes. Esta idea de dominio del territorio es la idea del dominio del cuerpo. ... Hay toda una simbología muy local, muy diferente de Europa, que es el

sustrato del feminismo argentino. Las mujeres están atadas a la tierra en y hay mucha literatura de feminismo desde las comunidades originarias y desde la idea de la tierra y desde la idea también de la conexión con la naturaleza. Hay grupos feministas que dicen que la violación a la naturaleza es el principio de la violación a todos los cuerpos de las mujeres. (2025)

Ver cómo se posiciona el cuerpo (especialmente el cuerpo femenino) en la narrativa gótica y debatir los estudios realizados sobre la función del cuerpo en la literatura servirá de guía para los análisis de los relatos que constituyen el punto central de este estudio. Dentro de los límites del estudio, también sería conveniente examinar esta cuestión a través de la literatura contemporánea argentina.

Antes de discutir la localización del feminismo en la literatura argentina contemporánea, sería adecuado mencionar que el concepto de cuerpo-territorio existía en el primer poema de la región, el romance de Luis de Miranda de Villafañá (Pérez Gras, 2025). Según Pérez Gras, es un ejemplo fundamental porque “ya en esa época, donde todavía la Argentina no existía como país, el territorio ya estaba hablando de esta relación entre imperialismo y patriarcado” (Pérez Gras, 2025).

La investigadora Rossana J. Reyes Cortés, expresa que “las escrituras que se han ido formando en torno a los discursos y debates contemporáneos sobre el cuerpo femenino, crean nuevas formas de resistencia” (2018, p. 17). Este punto de vista abre la puerta al análisis del cuerpo en la narrativa gótica a través del concepto de “performatividad” (Butler, 1999). La investigadora María Jesús Llarena Ascanio señala que el cuerpo moldeado por la sociedad según las ideologías nacionales se convierte, en la narrativa contemporánea, en una “metáfora” de diversas políticas de marginalización a través de los conceptos de “*the monster, the freak, the alien, the mutant, the grotesque*” (2020, p. 129). Al igual de esta aproximación, la investigadora Fernanda Bustamante Escalona sostiene que la presencia de cuerpos incómodos – “incómodos por su ausencia, su fantasmagoría, su incompletud, su abyección, su falta de singularidad” – funciona como un instrumento en la visibilización de “los horrores políticos” y crea un mapa de pensamiento en la dualidad de “memoria/olvido” (2019, p. 34). De esta manera, el cuerpo femenino libera – en una forma inquietante más posible – de los estereotipos que le ha atribuido la estructura patriarcal, recuperando el pasado colectivo para que no sea olvidado.

Todos estos enfoques ponen de manifiesto que la jerarquía patriarcal recurre a diferentes formas de violencia de género, que Rita Segato las denomina como “las nuevas formas de la guerra”, para moldear el cuerpo femenino en la sociedad en beneficio de sus propios intereses (2016, p. 57). Gago, por su parte, conceptualiza estas “nuevas formas de la guerra” la siguiente manera;

... los modos actuales de violencia que toman como blanco el cuerpo de las mujeres. Nuevas porque actualizan una geometría de poderes que va más allá del Estado-nación y porque son otros actores los que ejercen la violencia, vinculados en buena medida al capital ilegal. (2019, p. 71)

Entonces, la estructuralización de este tipo de violencia se basa en factores como el hecho de que el Estado y las instituciones estatales se fundamentan en el patriarcado, la protección y la impunidad de los agresores y el intento de invisibilizar la violencia. Por ejemplo, según Segato, calificar la violencia de género dentro del hogar como “violencia doméstica” no sólo simplifica la violencia a la que se ven sometidas las mujeres, sino que también contribuye a hacerla invisible al limitar esta violencia al ámbito privado y alejarla de las estructuras sociales que están en la base de su formación (2003, p. 22).

Ante esta invisibilización sistemática de la violencia patriarcal y estructural, es fundamental incluir conceptos críticos que permitan nombrarla, visibilizarla y denunciarla colectivamente. El concepto de “feminicidio”, desarrollado por la activista y académica mexicana Marcela Lagarde, desempeña un papel fundamental en la visibilización de los feminicidios de género. Lagarde, subraya que estos crímenes no son hechos aislados, sino son resultados de “la misógina y estructuras patriarcales que toleran la impunidad” (2006, p. 223).

Los argumentos y conceptos abordados en esta sección servirán de guía para responder a la pregunta de si es posible realizar una lectura feminista a través de los elementos de la narrativa gótica en los relatos de Mariana Enríquez, que se analizará en las secciones siguientes del estudio.

3. Estado de la cuestión

Esta parte del trabajo está dedicada a las investigaciones realizadas hasta ahora sobre Mariana Enríquez y su narrativa. En esta sección, veremos en qué género literario y en qué contextos políticos se ha analizado la narrativa de Enríquez, lo que servirá de guía para las partes posteriores del trabajo. Del mismo modo, en esta sección sería conveniente abordar temas que no se han tratado suficientemente en los trabajos realizados hasta ahora.

• La ocupación de Mariana Enríquez en el campo literario contemporáneo

La obra de Mariana Enríquez ha despertado un creciente interés en el ámbito académico, especialmente a partir de la publicación de *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). También ha sido conocida a nivel internacional, especialmente tras la publicación de *Nuestra parte de noche* (2019), que recibió el Premio Herralde (Castro, 2024, p. 1). Los investigadores Ramiro Sanchiz y Gabriele Bizzarri analizan esta “narración-río” en los bordes de *New Weird*, afirmando que la obra rompe con los hábitos narrativos clásicos argentinos y se adentra en un mundo completamente extraño, oscuro, gótico y alegórico, que contiene los horrores tanto de la dictadura como de la violencia colonial y obliga al ser humano a enfrentarse a su lado oscuro (Sanchiz & Bizzarri, 2020, p. VI). Según Pérez Gras, en *New Weird* hay un “borramiento de fronteras entre lo fantástico, la ciencia ficción [y] el terror” (Pérez Gras, 2025).

Ubicada en general dentro de la generación de la llamada Nueva Narrativa Argentina, compuesta por personas que en su mayoría “se encontraron asfixiadas por la debacle económica y política argentina de diciembre del 2001”, la producción de Enríquez, se analiza

frecuentemente junto con las escritoras como Samanta Schweblin (1978), Dolores Reyes (1978) y Selva Almada (1973) (Brescia, 2020, p. 140).

Según el investigador Carlos Yushimito del Valle, el retorno en esta narrativa al concepto de “orilla” “permite volver a la idea de lo liminal como un *locus* de la identidad”, lo cual evidencia la dualidad de la escritura latinoamericana con “una inscripción global mucho más consciente y, en apariencia, viable” en comparación con sus antecedentes (Drucaroff, 2011, p. 296; 2023, p. 125). En la narración de Enríquez, esta dualidad se complementa con “mitos y leyendas folclóricas” (Pérez Gras, 2025). Enríquez expresa su relación con los mitos en una entrevista de la siguiente manera;

El tema es poder hacerlo siempre con mitos propios sin tener esta dificultad estética. Por fortuna lo que ocurre con los mitos propios es que fueron tan despreciados que nadie los conoce, entonces los podéis usar tranquilamente porque nadie sabe de lo que estarías hablando. (en Principi et al., 2021, p. 318)

Lecturas sobre la violencia dictatorial

“A mí me parece que hacer un cuento de terror latinoamericano sin la cuestión política es un poco raro” afirma la autora y “periodista cultural” Mariana Enríquez, nacida en Buenos Aires, en 1973 (en Principi et al., 2021, p. 311; Pérez Gras, 2025). La mayor parte de su infancia la pasó bajo el régimen dictatorial, que es “una experiencia de muerte y violencia tan fuerte y traumática que deja huellas profundas en la sociedad” (Marolo, 2021, p. 23). Según informes oficiales, “entre 22.000 y 30.000 personas fueron secuestradas, torturadas y desaparecidas por los escuadrones de la muerte durante este periodo” (Allfree, 2024, p. 2). Por lo tanto, es muy importante debatir cómo se ha estudiado en el ámbito académico la forma en que la violencia de este período se refleja en las obras de Mariana Enríquez. En su investigación sobre dos relatos de Enríquez – *Cuando hablábamos con los muertos* (2017) y *La casa de Adela* (2016) –, la investigadora Eliana Marolo sostiene que, en la narrativa de la autora, “lo terrorífico ... se vincula con el Estado” (2021, pp. 27-28). Marolo señala que, a lo largo de su estudio, el miedo y el trauma creados por el Estado se manifiestan de diferentes formas – los desaparecidos, “casas embrujadas” y fantasmas que permiten comunicarse con el pasado – en la narración (Marolo, 2021, p. 25). A la hora de hablar sobre *Cuando hablábamos con los muertos* (2017), la investigadora menciona que;

[E]l doble fantasmal de Leo, ... se trata de una presencia sobrenatural que podríamos catalogar como *disciplinadora*, y representa una amenaza en dos sentidos: por un lado, muestra lo fácil que puede ser desaparecer y, por otro lado, llega para clausurar el momento recordando que de eso no debe hablarse. (Marolo, 2021, p. 27 cursiva personal)

Entonces, en la narrativa el cuerpo se vuelve en un espacio de manifestación de la violencia dictatorial y sus mecanismos de control, llevando los muertos, los desaparecidos y los olvidados al presente. La investigadora Lucía Leandro-Hernández, por su parte, comenta que en este mismo cuento “a través de la ficción se evidencia el impacto de las desapariciones de

personas realizadas por la dictadura cívico-militar” (2018, p. 147). En esta misma línea, Fernanda Bustamante Escalona señala que las referencias a la época dictatorial que aparecen en el relato ponen de manifiesto uno de los daños que los procesos políticos basados en acuerdos de silencio camuflados como modernización, “es la incapacidad de enunciar esa violencia, el no saber cómo nombrar sus restos, sus efectos, sus consecuencias” (2019, p. 35).

Al analizar cómo se forman los efectos de este periodo en la narrativa de Enríquez, a través de *Chicos que vuelven* (2010), la investigadora Rossana Jimena Reyes Cortés, interpreta la llegada los niños desaparecidos, como “la vuelta a casa de los desaparecidos en dictadura, aquellos cuerpos reclamados por las Madres de la Plaza de Mayo” (2018, p. 39). Reyes Cortés, afirma que los cuerpos monstruosos de los niños “representan y muestran a violencia del espacio capitalista desmodernizador y adultocentrista” (2018, p. 40). De esta manera, el cuerpo niño, que se vuelve con la corporalidad violada por los organismos de la dictadura, se transforma en un instrumento de la representación de las corporalidades abyectadas. Esta representación del *Otro*, presenta la estética gótica una característica política. Enríquez señala precisamente este punto, afirmando que “tener una dictadura con desaparecidos y que al fantasma se le llame aparecidos” le ayudó a crear el lenguaje narrativo de sus obras (en Príncipi et al., 2021, p. 313). La investigadora Marie Audron, afirma que “a desaparición es un dispositivo instituido” que crea el orden disciplinadora en la sociedad a través del miedo, la sociedad en la que el valor de los cuerpos se determinan según los beneficios de la hegemonía patriarcal (2017, p. 78).

La relación del cuerpo con el espacio

Mientras que Bustamante Escalona afirma que la narrativa de Enríquez “apuntan a denunciar las violencias de los cuerpos y sobre los cuerpos”, desde diferentes márgenes como la violencia de género, la violencia neoliberal y económica, etc., la investigadora Lorena Amaro Castro añade que sí “hay cuerpos vivos, marcados por el patriarcado, el mercado neoliberal y la violencia de Estado, pero también están las apariciones de otros cuerpos, esos que ya han muerto, cuerpos-imagen, ... y el fantasma cuya presencia/ausencia sostiene en gran medida la telaraña narrativa ... ” (Bustamante Escalona, 2019, p. 33; Castro, 2024, p. 3). Entonces, el cuerpo – “tanto la subjetividad-cuerpo como la ciudad-cuerpo”, que se va a discutir en los siguientes párrafos – en la narrativa de Enríquez, se transforma en un espacio “donde se materializan las tensiones, los miedos, la burla, la crítica” (Bustamante Escalona, 2019, p. 32). El fantasma, el espectro, es el recurso gótico que nos permite hacer hablar a los muertos.

A diferencia de sus equivalentes europeos, la narrativa del terror de Enríquez contiene “una mixtura en donde lo históricosocial, lo económico y lo político arman el discurso de terror”, y la ciudad se vuelve un espacio donde se aparece lo raro, algo extraño que el investigador Miguel Ángel Morales denomina como “cotidianidad siniestra” (2023, p. 34). El terror en la producción de la autora, en palabras de la investigadora Claudia Quiñones Gámez, “es introducido en historias cotidianas asociadas a temas comunes, como puede ser la política, la interrupción del embarazo con posibilidad de postergación al conservarse el feto o el desclasamiento social, enfocados desde la estética *neofantástica* (2022, p. 105). Quiñones

Gámez define la *neofantástica* señalando que “el mundo real está enmascarado y oculta una segunda realidad, situándose al lado de *lo otro*” (2022, p. 106). Lo que vemos en los cuentos de Enríquez a través de interrupción “inquietante” de los cuerpos deshumanizados – que manifiestan una realidad que se ha intentado olvidar – dentro de la cotidianidad del urbano (Semilla Durán, 2018, p. 4).

Las investigadoras Ana Gabriela Angulo y Sandra Pamela Stemberger, analizan esta dualidad de lo urbano en dos cuentos de Enríquez, *El chico sucio* y *Bajo el agua negra*, de su libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), discutiendo las manifestaciones del horror y la realidad a través del espacio. Al analizar *El chico sucio* (2016), las investigadoras afirman que el espacio del cuento está formado por zonas; “el aquí” en lo que “existen peligros reales ocasionados por la ausencia de políticas sociales del Estado”, y “allá atrás” en lo que los peligros provengan de lo “sobrenatural” (2017, p. 314). En esta misma línea, señalan que;

... son evidentes los excesos de un Estado que empuja a sus ciudadanos hacia los límites, hacia la periferia de la periferia. El tiempo y el espacio en el que se desarrolla la historia son fácilmente reconocibles, cercanos y verosímiles. La estética gótica en este cuento revela una matriz cultural anclada en un tiempo y espacio precisos, reconocibles, que moldean el carácter, la personalidad y el cuerpo de sus personajes. Tanto es así que, incluso, pueden llegar a desquiciar a sus personajes, a ponerlos en el límite de la normalidad. (2017, p. 315)

En *Bajo el agua negra* (2016), en que “la acción también transcurre en otro espacio marginal, Villa Moreno, a orillas del Riachuelo”, la inquietud no solo se aparece a través del *monstruo*, “un ente maligno se alimenta de la vida de los adolescentes”, sino los cuerpos de los adolescentes se transforman en un espacio que hace visible la violencia de Estado, porque nos hace recordar *otra* realidad (2017, p. 316). En palabras de Pérez Gras, “son los cuerpos que tiraron en el Riachuelo de los asesinados y torturados” y “el trauma se vuelve sobre ellos”. De este modo, Mariana Enríquez no sólo refleja los horrores de la dictadura, sino que también revela la memoria colectiva reprimida de la Argentina postdictatorial.

Representación de la violencia de género

La investigadora María Jesús Llarena Ascanio afirma que Mariana Enríquez, es una de los ejemplos de “*unusual storytelling which resort to body monstrosities and ironic allegories to express cultural or political dissent*” (2020, pp. 115-116). No obstante, esta visibilización no se queda solamente con la violencia del Estado, sino que la autora “a través de la ficción de horror y fantasía, trata con frecuencia la temática de la violencia de género, enfrentándose a las experiencias de las mujeres que sufren situaciones de abusos y coacción y explorando las relaciones de poder que se establecen entre opresor y oprimido” (Bianca Melosu, 2024, p. 77). Pérez Gras, subraya que dentro de la tradición literaria de Argentina, la representación de la violencia de género tiene su lugar desde “la construcción de una identidad nacional” (2021, p. 26). Estas narrativas no solo exploran el miedo como un fenómeno individual, sino como una experiencia socialmente mediada por el género. En palabras de Rossana Jimena Reyes Cortés

[...] los personajes femeninos son totalmente verosímiles ya que sufren el horror del universo pero no en desmedro de los demás seres humanos que también sufren, si no de una forma en particular y muy verosímil; interactúan con el mundo de forma muy activa, la experiencia femenina suele estar atravesada por esta violencia particular, inscrita y releída por una violencia social que enmarca a toda una nación. (2018, p. 23)

En su estudio sobre *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), que se ha estudiado por diferentes investigadores por muchas veces, la investigadora Carolina Rossini, afirma que la autora “se ubica dentro de un tipo de literatura que reconoce esquemas sociales, relaciones de poder y estructuras opresiva” y que la figura del monstruo, se transforma en un espacio donde se revela el “carácter agencial y político” de los cuerpos femeninos en resistencia (2025, p. 156). Sobre el mismo cuento, la investigadora Laura Ohnialian, señala que, siguiendo la percepción de *necropolítica* de Audron, la figura de mujer “lleva a cabo un acto radical de *corpopolítica*, recuperando por completo su autonomía corporal frente al sistema patriarcal que las cosifica e intenta aprisionarla en el modelo de mujer obediente” (2025, p. 5). A través de los personajes femeninos sometidos a distintas formas de violencia en sus relatos, Enríquez subraya que el miedo no sólo procede de lo sobrenatural, sino que es producto de una violencia estructural arraigada en la sociedad argentina. Dentro de la estética gótica, el “cuerpo abyecto” se transforma en un espacio de resistencia colectiva (Kristeva, 2004). Mariana Enríquez interpreta su parte como escritora en la producción del cuento, de la siguiente manera;

[P]ara mí es un cuento de ciencia ficción, y yo lo único que tenía ahí era la idea de que las mujeres, para escapar a la violencia machista, se queman. ... [Y]o no soy muy preciosista en ese sentido con la literatura, a mí me parece que la producción literaria también tiene que ver con el intercambio, con charlas, con cosas que te piden. ... A mí me gustan los escritores que son guionistas, los escritores que escriben en revistas, los escritores que tienen informaciones que tienen mucho más poder, por eso me gusta el género, porque está mucho más cerca de una lectura popular que otras cosas. (en Príncipi et al., 2021, pp. 323-324)

Con esta afirmación, Enríquez destaca cómo la conciencia colectiva, la memoria cultural e histórica y las experiencias individuales y sociales pueden construirse a través de la literatura. Según ella, la identidad del escritor tiene que ser interseccional, versátil, crítica e investigadora. Si se comprende la ciencia ficción aquí, no como la imaginación utópica del futuro, sino como una representación de la presente perturbadora, Enríquez abre una ventana a la discusión política sobre la violencia machista dentro del género.

En su estudio, la investigadora Laura Azalia Sánchez Trejo, afirma que en *Tela de araña* (2016), “la violencia doméstica” se presenta junto con “la institucional, la clasista y la epistémica” y que estructuran “el universo narrativo de Enríquez” (2025, p. 74). Este acercamiento prueba la interseccionalidad en el relato de Enríquez, que puede considerarse

como la intersección de diferentes formas de violencia de género. Al analizar el mismo cuento, el investigador Carlos Yushimito del Valle, señala que lo *weird* en el cuento, funciona como origen de “la *desfamiliarización* de una realidad que significa para la protagonista la alienación de la vida matrimonial y el disciplinamiento patriarcal”. (2023, p. 134 cursiva personal). En esto consiste la estética siniestra en la narración Como la investigadora Daniela Fernanda Fuentes Vargas analiza en su disertación, “el núcleo familiar se transforma en un lugar extraño para las protagonistas pasando a convertirse en un espacio de violencia, tensión y supervivencia” (2022, p. 41).

Entonces, a la luz de todos estos estudios y muchos más, sería conveniente decir que en el bestiario de Enríquez, el cuerpo femenino puede interpretarse como el portador de la opresión sistemática, la violencia de género y el silencio histórico. Sin embargo, la interpretación de este cuerpo como lugar de memoria y escenario de la “contranarrativa” en su última colección *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), es aún limitada, ya que la obra es bastante reciente. Los relatos de esta colección no sólo son una continuación de los temas de las obras anteriores de Enríquez, sino que también abordan de forma más explícita cuestiones sociales contemporáneas, como el feminicidio, la brutalidad policial, las normas de género y los traumas intergeneracionales. Por lo tanto, un estudio en profundidad de esta obra supondrá una importante contribución tanto a la obra de Enríquez como a la literatura latinoamericana contemporánea.

La ocupación de este estudio

Esta tesis pretende contribuir a las investigaciones sobre Mariana Enríquez y su obra; en particular, al analizar cuatro relatos de la nueva colección *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) de Mariana Enríquez, en lo posible, desde un marco teórico feminista. Entiendo que la última ficción de Enríquez abre a debate con más contundencia que nunca el fenómeno de las nuevas formas de violencia social, urbana y femicida. En este contexto, es posible considerar la estética del horror de Enríquez no sólo como un recurso literario, sino también como una estrategia política para hacer visible la violencia de género y transmitir las experiencias de las mujeres y otros grupos marginados. La forma en que el cuerpo femenino es rasgado por la violencia patriarcal y estatal, y cómo estos cuerpos se convierten en lugares de resistencia en la narrativa, se analizan en el marco de la crítica feminista. El objetivo principal de este estudio es mostrar, desde el enfoque de la teoría feminista contemporánea, su particular navegación literaria entre el mundo objetivo y el mundo ficcional; cómo refleja, a través de los personajes que crea, los distintos roles sociales de las mujeres (divorciadas, madres, lesbianas, solteras, etc.) y su lucha común; y cómo critica la normalización de la violencia estructural mediante el uso de elementos de la literatura gótica, como el trauma, el miedo, las presencias fantasmales y los espacios embrujados.

4. Análisis

El objetivo principal del estudio, como se ha señalado anteriormente, es investigar cómo se puede interpretar la violencia de género a través de la narrativa gótica de Mariana Enríquez. Las investigaciones mencionadas en el apartado anterior servirán de guía para comprender

cómo Enríquez y su narrativa abren un espacio para dichos temas sociopolíticos. En esta sección también será posible ver cómo la conexión de la autora con la literatura tradicional argentina, mencionada por muchos académicos, ha dado forma a su narrativa en esta nueva colección.

Para este estudio, se ha elegido cuatro relatos de *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), que se van a analizar para comprender el funcionamiento del cuerpo femenino como un elemento de visibilizar las diferentes aspectos de la violencia de género: primero, *La desgracia en la cara*, en la que la atmósfera siniestra se crea a través del trauma generacional; segundo, *Metamorfosis*, la que cuestiona los canones de la estructura patriarcal a través de deformación y reaprobación del cuerpo; tercero, *La mujer que sufre*, en la que la dualidad entre el yo y el Otro abre un espacio a una narración interseccional; y por último, *Un lugar soleado para gente sombría*, que da nombre a la colección, en la que Enríquez utiliza un hecho real policial para crear una narración siniestra.

En estos cuatro relatos, la corporalidad femenina, abyectada por las mismas autoridades, se pone enfrente a los diferentes aspectos de la violencia de género. Cada uno de los relatos contiene elementos clave de la literatura gótica – fantasmas, casas embrujadas, cuerpos deformados, personas desaparecidas –, los que manifiestan la violencia estructural y patriarcal ejercida sobre el cuerpo y la identidad femenina. El hecho de que los cuentos aborden este problema desde distintas perspectivas no sólo refleja la diversidad de la sociedad, sino que también muestra lo profundamente arraigado que está este problema en la sociedad. Es fundamental de mencionar que, cada cuento tiene una relación con las leyendas tradicionales de Argentina, que crea la atmósfera siniestra dentro de la narración.

La desgracia en cara

De noche se oye un silbido muy especial que la gente conoce muy bien; es el silbido del Pombero. Si se le conoce muy bien; es el silbido del Pombero. Si se le contesta, el Pombero se acerca hasta silbar junto a los oídos y aturdir a los que le contestaron y puede hacerles mal (en Vidal de Battini, 1980, p. 600).⁴

La protagonista del cuento es Alex, una madre divorciada/lesbiana, que vive con su hija, en la casa de su madre fallecida. La estética siniestra de la historia comienza cuando la cara de Alex se empieza a deformar lentamente debido a una causa desconocida que se propaga como una enfermedad. Se van a analizar tres generaciones de madres, marginalizadas por la sociedad por diferentes razones, - una histérica, una alcohólica, y una lesbiana divorciada – en sus tiempos.

El cuento esta narrado a través del hermano de Alex, Diego y comienza la narración con la descripción de la personalidad de su madre. Una madre trabajadora, incapaz de satisfacer sus

⁴ Es una colección de narraciones de las personas reales.

obligaciones como madre, por estar borracha todo el tiempo cuando está en casa. Pero al mismo tiempo, una madre violada en su adolescencia, que le brinda su abyección por las personas a su alrededor, que llevó la carga de esto sobre sus hombros durante años, que se quedó sola sin apoyo ni siquiera de sus más íntimos, y que finalmente se suicidó.

Siempre me contaba su violación, a mí y a quien quisiera oírla, y en algo tenía razón: nadie quería escuchar, y la reacción solía ser incluso poner distancia, alejarse de ella físicamente unos centímetros, cierta incredulidad o, mejor, un no querer saber. (Enríquez, 2024, p. 34)

Cuando se describe la violación, se ve la función del silbido como un elemento que brinda la atmósfera siniestra a la historia. Pérez Gras, en esta línea, abre un portillo sobre la relación con las leyendas argentinas de Enríquez, afirmando que “ella no menciona la palabra Pombero, pero está todo lo que ella dice, el silbido, los pies mirando al otro lado. Está aludiendo a esta tradición folclórica de la Mesopotamia argentina. Se decía que aquellos que no dormían la siesta corrían peligro de ser atrapados por el Pombero, que, en realidad, era un violador” (2025). La descripción de la violación se hace muy clara; genera una sensación tan inquietante como inevitable en el lector, mostrando que el miedo no viene tanto de lo sobrenatural o de lo desconocido, sino que ocurre en las calles por las que pasemos todos los días.

Escuchó un silbido, pero ni ahora ni entonces sabía si el hombre había silbado o alguien más. El silbido la hizo sentir el peligro. Era una llamada, un aviso. Quiso correr, pero resbaló, y el hombre era muy fuerte. No la violó sobre el camino. La apoyó contra un árbol. No le dijo que no gritara, no le tapó la boca, y ella lloró todo el tiempo de miedo y de dolor. (Enríquez, 2024, p. 35)

El acto de violación lleva a la marginalización de la madre de Alex, y el cuerpo violado de la chica funciona como un “cuerpo abyecto” que la sociedad patriarcal no quiere ver (Kristeva, 2004). Una marginalización que le arrastra a la adicción al alcohol. Una marginalización que llevó la carga sobre sus hombros durante muchos años, que terminó con su suicidio. Este suicidio de la madre de Alex convierte la realidad de ella en otra realidad inquietante, la obliga a enfrentar los traumas de sus antecedentes, funcionando como una clave que traspasa los traumas de generación a generación, y que terminan siempre con el suicidio.

Su cuerpo apareció sobre la vereda de la calle Gallo en el barrio de Once. Se había arrojado desde la ventana de un hotel. La habitación era en el piso más alto. Su muerte hubiese sido un alivio en otro mundo, en otra realidad. Un enorme alivio. Pero la entendí como lo que era. Un peso, una condena y una tarea de mensajero que no le había pedido y con la que no quería cargar. (Enríquez, 2024, p. 37)

Aquí conviene hacer un paréntesis para mencionar el papel que desempeña la abuela de Alex en la narración. Saber hacia el final de la historia que ella también había sido violada, hace de la violación una cadena, casi un destino. La abuela es el primer eslabón de esta cadena, la que

marca “loca”, la que sufre de la marginalización en su alrededor, la que, al final, resultó desaparecida. (Enríquez, 2024, p. 47). De alguna manera, su corporalidad visibiliza las formas que asume la hegemonía patriarcal en el acto de la marginalización, la abyección de la mujer. Se la describe como una “madre ausente” y por eso, “culpable” de la violación de su hija (Enríquez, 2024, p. 35).

Tras el suicidio de su madre, empieza una deformación en la cara de Alex, que parece el resultado de “un derrame cerebral” o de “un virus” (Enríquez, 2024, p. 37). Esta deformación facial, si se interpreta a través del concepto de la “performatividad” de Butler, manifiesta la función del cuerpo en el gótico, como el lugar de la visibilización de una realidad inquietante, que se había intentado ocultar y olvidar. La ironía se manifiesta cuando el hermano de Alex le pone la máscara de Michael Myers de su hija para ocultar su cara deformada. Una vez más un hombre de su entorno oculta la manifestación del trauma. El patriarcado necesita la discreción.

En el avance de la historia, con la interrupción perturbadora de un silbido, que lleva al lector de nuevo a la leyenda de Pombero, el pasado ocultado interrumpe la realidad de Alex, creando la estructura de *desfamiliarización* entre Alex y la casa de su madre que se va a analizar en el siguiente párrafo. Desde un enfoque derridiano, el silbido ocupa la función de regresar los traumas, que se han intentado olvidar; el silbido de Pombero, un “fantasma inmortal” que persigue las mujeres de una familia, como si una estructura patriarcal persiguiese a todas las mujeres (Derrida, 2012).

[E]scuchó un silbido. Muy cercano, tanto que parecía venir de su propia vereda: ... abrió la ventana en vez de cerrarla, pero cuando el silbido se repitió, clarísimo y cerca, tan alto su volumen que parecía un instrumento ... (aunque ciertamente era una boca, se escuchaba bien la salida del aire al final y era la vibración de labios, no de un instrumento), sintió miedo, un terror irracional, y casi vio la imagen del silbante que la arrancaba de la ventana, aunque tenía rejas, y la arrastraba por la calle vacía. (Enríquez, 2024, p. 41)

Antes de llegar a la conclusión del cuento, sería conveniente discutir la función de la casa como un elemento fundamental del gótico urbano, en la encarnación de la atmósfera siniestra. La casa es de la madre de Alex, a la que le mandaron después de la violación, desde Paraná a Buenos Aires. Después de escuchar el silbido, por temor de que alguien hubiera entrado a la casa, Alex recorre todas las habitaciones, y al llegar a la habitación de su madre, siente una sensación de algo o alguien. Entonces, la casa en la que Alex vive con su hija, se transforma en un espacio desconocido, en donde se ocultan realidades incómodas. Al mismo tiempo, abre un espacio para confrontar con esta realidad, que da un carácter *dual* a la casa. Se transforma en un espacio, en donde el pasado y el presente, y el futuro si se piensa que la hija de Alex también vive en la casa, el *yo* y el *Otro* coexisten.

El personaje de Diego juega un papel fundamental en como Alex descubre lo que está pasando en su cara realmente. Al principio de la historia, Diego le habla al lector de una imagen para que la recuerde más adelante.

[E]ncontré a mi madre encerrada en la habitación. Como la abuela desconocida. No dejaba pasar a nadie, pero a mí me lo permitió. Dejó que la viera. Me pidió que la fotografiara. Y, antes de irse, me dio una larga carta. Para vos y para Alex. *Ojalá lo crea*, dijo. (Enríquez, 2024, p. 37 cursiva personal)

Decide hablar con su hermana, sobre lo que había pasado a su madre, de que su cara estaba deformada igual que la suya.

Mostrarle las fotos primero. Darle las fotos, para que ella pudiese ver. Algunas las había tomado su madre, eran su propio reflejo en el espejo en el mundo de antes de las selfies. ... Mamá vio bien al hombre, dijo Diego. ... El hombre que la ayudó a levantarse cuando se cayó no tenía cara. Y tenía los pies al revés. Me dijo que era así para que, al caminar, nadie lo pudiera encontrar, porque las huellas te confundían, te mandaban para otro lado. La agarró con fuerza y silbó como si llamara a alguien, pero no vino nadie más. ... La lastimó mucho y, cuando se fue, el silbido se transformó en chistido y ella lo interpretó como *que no debía decir nada*, pero igual, *¿a quién le iba a decir?* (Enríquez, 2024, pp. 44-46 cursiva personal)

La presencia perturbadora de este hombre sin rostro y con los pies al revés no funciona únicamente como un motivo sobrenatural, sino como una manifestación simbólica de la hegemonía patriarcal, que viola a las mujeres, las mantiene bajo control mediante la presión, el miedo y distintos mecanismos de disciplinamiento – en este caso, el silbido. El fragmento también muestra cómo la sociedad evita hablar de la realidad de la violencia y oculta los verdaderos culpables, y aísla la mujer abyecta. La escena revela que el verdadero horror no es lo sobrenatural, sino la impunidad estructural que permite que esta violencia se repita.

Ella ya no podía salvarse, lo intuía. ... Esto no era reversible. Pero si Magnolia sabía la historia de las mujeres sin cara de su familia, la nena tendría una oportunidad. *Lo único común era ese no saber*. Necesitaba a Tina de testigo y custodia para que se lo contara a Magnolia ... porque se iba a olvidar de esa cara no cara, lo tenía que tener presente aunque pareciera el cuento de una loca, de un *linaje de mujeres locas*. (Enríquez, 2024, p. 49 cursiva personal)

En este punto, se abre una ventaja para discutir la noción de transmisión generacional del trauma, donde el silencio impuesto a las mujeres funciona como un legado hereditario. La “cara no cara”, cuando se analiza a través del concepto de la “hauntología”, opera como un signo sobrenatural, que se vuelve constantemente hasta que está narrado (Derrida, 2012). Al mismo tiempo, muestra la desidentificación sistémica del cuerpo femenino a través de constituciones patriarcales. El cuerpo femenino se convierte en un archivo vivo, un espacio donde se manifiesta la persistencia de la violación de género. Con su decisión de narrar la historia de sus antecedentes a su hija, Alex rompe la cadena del silenciamiento, pasando afuera de los bordes de la abyección de la identidad y corporalidad femenina. Al mismo tiempo, pedir que Tina sea testigo, le hace recordar al lector la noción de la memoria colectiva y su función a la hora de enfrentar la hegemonía patriarcal. El violador aquí, el hombre sin

rostro, puede interpretarse como la entidad anónima y masculina que causa fracturas en las identidades de sus víctimas, traspasando sus “fronteras” corporales (Gago, 2019).

[C]orrió con la cara que recibía todo el aire y no dolía, era agradable, *esa cara que no sabía ya si era suya*, si seguía estando ahí, si era la de su madre o la de su abuela, ... sin saber si contarle todo a su hija iba a ser el fin o solamente otra risa burlona del silbido, que no paraba, que sonaba cada vez más cerca, si contar todo no sería otro truco como el de los pies cuyas huellas siempre llevaban a otra parte, lejos de su dueño. (Enríquez, 2024, pp. 49-50 cursiva personal)

La representación de Alex, corriendo con una cara que ya no conoce, es fundamental en la representación de desidentificación porque muestra la fractura extrema del *yo*. Ya no conoce su cuerpo ocupado, violado, marginalizado y deshumanizado por el patriarcado. El mismo que busca invisibilizar los cuerpos violentados para preservar una impunidad estructural que permite que la violencia siga operando sin nombre ni responsable. Esta fractura muestra la interseccionalidad de la identidad de Alex – y, la identidad femenina – convirtiendo el cuerpo de Alex en un espacio que alberga memoria colectiva.

Para concluir, el gótico funciona aquí no como un mero recurso estético, sino como un dispositivo crítico que permite visibilizar aquello que la sociedad intenta ocultar. Los elementos del género operan como un instrumento de la visibilización de la *cara* verdadera de la hegemonía patriarcal. El silbido, el hombre sin cara y las caras desaparecidas no solo ejercen como componentes sobrenaturales de miedo, sino que son metáforas que revelan la violencia estructural de género que sigue operando en el corazón de la vida cotidiana. El “cuerpo abyecto”, se transforma en demostración de impunidad, silenciamiento de las víctimas y persistencia transgeneracional del trauma. De esta manera, al gótico se le encarga hacer hablar a los cuerpos, también a los cuerpos muertos.



Metamorfosis

*“Nothing ever really goes away – it just changes into something else.
Something beautiful”* (Ockler, 2010, p. 449)

“Hay que quemar el huevito ante que nazca el bicho” (1980, p. 461).

La protagonista de este cuento es una mujer que tiene cuarenta y tantos, a punto de divorciarse, y que tiene fuertes críticos sobre su cuerpo y los de otras. A lo largo del relato, la narradora insiste en que “nadie le avisó.” Le da una función de recordatorio de los mecanismos de silenciamiento impuestos por la hegemonía patriarcal. Cuenta al lector su proceso de metamorfosis, de una mujer cotidiana a una monstrea que se sale de las normas

patriarcales sobre el cuerpo femenino, una metamorfosis que permite recuperar la autoridad del cuerpo y de la identidad femeninos, sustraídos durante tanto tiempo por el orden patriarcal.

El cuento comienza con la sugerencia de la médica de la protagonista de someterse a una histerectomía porque tiene “muchos miomas” en su útero. “Son tumores benignos pero sangran demasiado y por eso estás siempre anémica” (Enríquez, 2024, p. 62) Esa frase que llama la atención, se pueda interpretar como la representación de las organizaciones patriarcales que ocupa y viola al cuerpo femenino. Como un tumor que destruye desde adentro, el orden patriarcal coloniza el cuerpo femenino, tanto subjetiva como colectivamente, para poder mantener el funcionamiento de sus mecanismos de control. La decisión de dejar los ovarios de la médica introduce una ironía sólida: ¿qué función tienen los ovarios si no hay un espacio de crecer? Con esta perspectiva, el cuerpo femenino improductivo se convierte en un objeto sin función dentro de la sociedad patriarcal.

Esta decisión, trae la *monstruosa* menopausia que espera su tiempo para destruir completamente la corporalidad del sujeto. La menopausia aquí, la que Enríquez interpreta como “una segunda adolescencia” en la que “el cuerpo otra vez se rebela y una deja de reconocerlo”, interrumpe la corporalidad de la protagonista, forzándola hacia a una metamorfosis, que *desfamiliariza* la identidad y la corporalidad (Enríquez, 2023). Tras la operación, la narradora describe el proceso implacable de la metamorfosis que le destruye adentro. Un proceso que causa la fractura corporal, que traspasa las fronteras del *yo* y lleva el *Otro* a la superficie.

Por una metamorfosis es necesario tiempo y un espacio de esconder. La faja, la versión contemporánea del vendaje del Creador de Frankenstein, se encarga de protección durante el proceso de metamorfosis, para revelar la *otredad* del sujeto. Un capullo que revela un monstruo que rompe las ordenes, en vez de una mariposa.

La aparición inquietante del mioma que le sacaron de su útero construye la fundación del rechazo de la marginalización y la recuperación de la autoridad sobre el “cuerpo abyecto” (Kristeva, 2004). La delicada metáfora de embarazo que resulta ser la histerectomía, crea la sensación de una maternidad distópica, construyendo una conexión entre la protagonista y el mioma, como si fueron una madre y su bebé. Su primer encuentro se realiza a través de la foto que la médico saca, un encuentro alejado, que se realiza de una manera diferente a su expectativa. Este escenario se puede interpretar como la representación de la reclamación de autoridad de la hegemonía patriarcal sobre la corporalidad femenina.

Era hermoso. Un huevo de carne rosa pálido, irrigado, con una especie de cabeza o manija de tejido en forma de tubo y una cabecita adicional, como si estuviera creciendo. Como un jengibre hormonado. Como una mandrágora gorda. ... No, no pensaba que era mi hijo. Un hijo se cuida y es persona. Esto es algo que había creado sin personalidad ni vida, pero me parecía injusto que no me lo pudieran dar. (Enríquez, 2024, p. 64)

Esta descripción del mioma materializa de una manera *grotesca*, la conexión entre maternidad, corporalidad y monstruosidad. No es un niño, sino un desecho corporal que destruye las fronteras del *yo*, para revelar lo oculto en la cotidianidad. La protagonista no lo aceptó como su niño, pero no oculta el cariño que siente por él, deseando protegerlo. Lo aceptó como la “planta de los dioses”(Enríquez, 2024, p. 64). La protagonista le pide a la médica que le entregue el mioma tras la biopsia, un acto que puede interpretarse como la reclamación del derecho de decidir sobre el desecho de su propio cuerpo. La afirmación de la médica que es “técnicamente” suya, funciona como el recordatorio del vínculo persistente entre el *yo* y lo abyecto (Enríquez, 2024, p. 65). La redefinición de la maternidad se puede entender como una rebeldía simbólica a la disposición de la hegemonía patriarcal sobre este concepto, la que justifica el aislamiento social de las corporalidades femeninas, bajo el argumento de la protección de lo *sagrado*. El aislamiento que, desde la noción de la “violación cruenta” de Segato, muestra el aspecto psicológico de la violencia de género, que funciona como un mecanismo del silenciamiento (2003, p. 22).

Tras ser dada de alta de la clínica, su padre, quien se posiciona como la representación justa de la sociedad que prefiere no hablar, asume la tarea de quedarse con ella por decisión de su hermana. Su presencia pasiva no cuestiona ni incomoda; refuerza precisamente esa actitud social que prefiere no enfrentarse a lo que viola los límites de los sujetos, permitiendo que el sistema de silenciamiento continúe operando.

La primera noche di un grito porque, de repente, sentí que todo el vientre perdía sensibilidad y supe, presentí con certeza, que era el inicio de la muerte. ...

– Es normal – me dijo –.

La interrumpí, harta de la microinformación. ...

– Es que no siempre pasa y no queremos sugerir.

– Bueno. ¿Se va?

– Por ahora no.

– ¿Dura mucho?

– Puede durar meses o no irse. Pero *te vas a acostumbrar*. (Enríquez, 2024, p. 66 cursiva personal)

Esta escena es fundamental en la representación de la formulación de un sistema de silenciamiento y de control del cuerpo femenino moldeándolo según su interés. La pérdida del sentido posiciona el cuerpo en un espacio atrapado dentro de los límites de la identidad – o *visa versa* – y anuncia que la metamorfosis está llegando a su final. Tras esta escena, la aparición del personaje de Virginia, una vieja amiga de la protagonista, trae la noción de la colectividad a la narración.

Virginia tiene dos cuernos de silicona sobre las cejas, no muy grandes. Hace unos cuttings hermosos, o escarificaciones, que dejan dibujos delicados sobre todo en espaldas, donde la piel es gruesa. Hace poco me mandó una foto con su nuevo cuello: totalmente tatuado de negro. En la imagen ella está apoyada sobre un fondo oscuro y parece que su cabeza flota. ... También es hermoso un trabajo que hizo a mujeres con

mastectomías que decidieron evitar la prótesis y se tatuaron diseños sobre las cicatrices donde estuvieron los pechos. Sé que está ocupada, pero también sé que pocas como ella respetan ... las búsquedas de prótesis para nuestras amigas trans y travestis que no querían meterse silicona barata ni aceite de avión en el cuerpo. (Enríquez, 2024, pp. 66-67)

El personaje de Virginia funciona como un contraste simbólico frente a las normas del cuerpo femenino. A través de la deformación extrema de su cuerpo le da un aspecto monstruoso, que cambia el significado llevándolo afuera de las normas. Desde la perspectiva de Butler, el cuerpo femenino pasa los límites del “cuerpo biológico” y reviste un rol político en la representación de la marginalización que provoca la hegemonía patriarcal, dentro de la estética gótica (1999, p. 126). De este modo, Virginia presenta la corporalidad alternativa en donde las huellas del pasado silenciado obtienen nuevos significados. En esta misma lógica, el cuerpo se transforma en un espacio para recuperar la memoria colectiva. El personaje de Virginia funciona como el reflejo siniestro de la protagonista; mientras la monstrea obtiene la autoridad de su propio cuerpo, aunque esta autoridad concluya con su marginalización de la sociedad, la otra está explorando las formas de recuperación de la autoridad.

La forma que la protagonista elige para guardar el mioma dentro de su cuerpo representa el intercambio de la narración con las leyendas folklóricas. Tras la operación del reemplazo del mioma a su columna, el cuerpo de la protagonista adquiere una aparición monstruosa, que evoca el mito del Basilisco, “un monstruo que nació del huevo más pequeño” (Chertudi, 1975, p. 71). La personificación del Basilisco no solo funciona como un elemento de la narrativa gótica, sino una narración metafórica de la recuperación del dominio de la corporalidad, y el rechazo de la hegemonía patriarcal fuera de las fronteras del cuerpo. La fusión del *yo* y el *Otro*.

Es tan hermosa mi nueva columna sobresalida. Por primera vez entiendo lo que significa amar el propio cuerpo. ... Mi espalda, ahora, tiene otro relieve. Tiene algo de dragón. ... Algo de camaleón, de lagarto, de serpiente mítica, de sangre fría. ... Me siento antigua, de movimientos lentos y precisos. Con mi cuerpo entero y donde debe estar: bajo la piel. (Enríquez, 2024, pp. 68-69)

En la conclusión del cuento, la descripción que hace la protagonista de su *nuevo* cuerpo manifiesta la recuperación de la corporalidad, y la aceptación del *yo* abyecto. La deshumanización del cuerpo femenino tras un acto obligatorio, lleva a la superficie la corporalidad abyecta, marginalizada y ocultada por la hegemonía patriarcal. La narración se puede analizar como la repetición de las metamorfosis; la primera metamorfosis provoca la segunda. Al final, el *Otro* vuelve a su capullo, de nuevo se convierte en “un huevo de carne” (Enríquez, 2024, p. 64). Esta transformación inquietante presenta una narración simbólica de las formas de la reconstrucción de la corporalidad y la identidad femenina, liberándose de los

mecanismos de control y opresión de las estructuras patriarcales. La representación del Basilisco no solo lleva el pasado oculto a la cotidianidad, sino anuncia el poder de este nuevo cuerpo monstruoso frente a la hegemonía patriarcal. De esta manera, la estética gótica se transforma en un espacio donde se visibilizan los cuerpos abyectos.



La mujer que sufre

*La mariposa anhelante
buscaba un cáliz de rosa,
y en tus mejillas de grana (Llorona)
se fue a posar amorosa.⁵*

La protagonista de la historia es Paula, una mujer veinteañera que vive en un piso de una sola habitación, intentando hacer una vida como maquilladora freelance. La historia se narra a través del narrador omnisciente. Es una historia de dos mujeres que no se conocen pero comparten el mismo espacio. El personaje de Paula dibuja una mujer orientada a su trabajo, emocionalmente distante y vive una vida cotidiana. Pero la interrupción de su realidad a través de lo sobrenatural, esta realidad se transforma en una siniestra.

“Hola amiga, entiendo que no me contestes pero aunque sea que me deje un mensaje Claudio. ¿Cómo estás vos, cómo está el nene? Yo sé que la quimio es una pesadilla, ay, te quiero mucho. Te sigo dejando mensajes, vos sabés que estoy” (Enríquez, 2024, p. 106).

Un mensaje de voz que Paula recibe de una mujer desconocida funciona como el primer acto de la fracturación de la realidad de la protagonista. La mujer del mensaje está intentando contactar con su amiga que está – probablemente, piensa Paula – en tratamiento por cáncer, diciéndole lo mucho que la echa de menos y que quiere estar con ella en este proceso y pregunta por su niño. Paula, que encuentra esto bastante extraño, pero al mismo tiempo siente pena tanto por la enferma como por la amiga que intenta contactar con ella, responde a la mujer con un mensaje de voz en el que le dice que el número es incorrecto. Sin embargo, los mensajes de voz dedicados a la enferma siguen llegando.

“Hola soy yo otra vez, no quiero ser molesta pero lo que necesites vos sabés, no sé, miramos pelis juntas, te cuido el nene, lo que sea. Amiga espero que no la estés pasando muy mal te quiero” (Enríquez, 2024, p. 107).

⁵ De origen anónimo

Paula tiene serias obsesiones y tal vez temores a la enfermedad y a la muerte. A una edad temprana, fue testigo de cómo su padre sufría una grave enfermedad y este proceso la marcó profundamente. Los mensajes que traen la sensación de la enfermedad y la muerte, hace volver los traumas reprimidos de Paula que fugan a la cotidianidad de la protagonista. Al mismo tiempo, estos mensajes empiezan a construir una conexión entre Paula y la mujer enferma. Paula empieza a preguntar de ella, de qué tipo de cáncer tenga, que se puede interpretar como un acto de acercarse a la desconocida. Al contar sobre los mensajes a Luismi, el hijo del dueño de parrilla debajo de su casa y la única persona que Paula siente intimidad, ella se enfrenta con una respuesta que no desea, la que parece lo más razonable de “bloquearla” (Enríquez, 2024, p. 107). Pero Paula no quiere bloquear y olvidar la mujer, sino su interés puede interpretarse como si quiere unir a ellas para que encuentren la paz. El personaje de Luismi dibuja un carácter razonable, que busca un motivo sólido detrás de esta ocasión inquietante. Un mecanismo que ignora la experiencia femenina. Tras una discusión intensiva, Paula acepta bloquear la mujer, pensando eso acabaría todo.

Le contó sobre los mensajes. Es que tenían una textura tan real. No podía describirlos de otra manera. La voz no parecía la de una persona haciendo un chiste macabro. No se lo dijo, pero le resultaba más concreta que su propia hermana concentrada en el hilo y los cristalitos de Murano. Venía de un lugar más palpable que su departamento ... (Enríquez, 2024, p. 108)

Cada vez que Paula menciona la voz, puede interpretarse como una acción con la que la voz consolida un lugar más sólido en la realidad de Paula. Con cada mención, la voz siniestra sobrepasa los límites de la realidad de ella. Ya no está afuera, sino dentro del mismo departamento de Paula. La invasión que puede interpretarse como la ocupación de los mecanismos patriarcales que rompen la integridad corporal de la mujer con sus organismos de opresión, violación y ocultación sistémica. Como los mensajes que insisten en aparecer.

“Siempre me da miedo tu espejo cuando dejás la puerta abierta del ropero. Vi mi reflejo y me pareció el de un tipo medio encogido que se pasaba las manos por la cara” (Enríquez, 2024, p. 109).

La interrupción de lo sobrenatural devuelve la atmósfera siniestra a la narración. Un hombre extranjero viola, de una manera simbólica y perturbadora, las fronteras orgánicas del departamento de Paula.

[C]asi en el extremo de la abertura, aparecía el hombre. No estaba quieto, pero tampoco se movía demasiado. Tenía la cara entre las manos e, indudablemente, a su cuerpo lo sacudía el llanto. Era alto, llevaba puestos jeans y, creía, estaba descalzo. Usaba sweater, lo que resultaba extraño porque recién empezaba diciembre y en Buenos Aires era un mes sofocante. (Enríquez, 2024, p. 110)

La aparición del hombre llorando intensifica la atmósfera siniestra de la narración. Aunque parece un hombre ordinario con su vestido diario, la inquietud de su cuerpo establece de la

narración de estar en un lugar donde no debería estar. Llorar y masculinidad son conceptos contrarios, un hombre que llora se aísla de la sociedad por su congénere. A pesar de su presencia frágil, se actúa claramente como un agresor esperando de su momento de sobrepasar las fronteras. Mientras el hombre llora, Paula examina lo que hay al alrededor de él.

“No era su casa lo que reflejaba el espejo. Le daba tranquilidad porque el fantasma que lloraba mudo no estaba ahí, es decir, estaba en el reflejo y ni siquiera en todo el reflejo. Y estaba congelado en un instante” (Enríquez, 2024, p. 110).

Con este fragmento, el espejo se convierte en un umbral entre dos diferentes realidades; la de Paula y la *Otra* siniestra. Pierde su función de reflejar la realidad, y se encarga de la exhibición de una realidad alternativa inquietante. El hecho de que el hombre llorando está atrapado en un instante, puede analizarse como la persistencia del dolor y el aislamiento. El espejo, por su parte, desdibuja las fronteras entre aquí/allí, yo/Otro, hacia la invasión total de realidad de Paula. Las fracturas creadas por la invasión siguen perseguir a Paula en la vida cotidiana, se manifestando a través de los elementos de la noción del “cuerpo abyecto” (Kristeva, 2004).

[V]io en el brazo de la chica una llaga pequeña, como una quemadura de cigarrillo. En la tele había muchas chicas que se lastimaban y costaba horrores taparles las cicatrices de los brazos y las ojeras de no comer. ... se dio cuenta de que tenía otra llaguita, cerca del nacimiento del pelo. No le dijo nada, pero se la cubrió con base. (Enríquez, 2024, p. 111)

La escena no solo representa distintos aspectos de la violencia de género, sino que también manifiesta la construcción de un carácter colectivo del cuerpo de Paula, que se convierte en un espacio interseccional donde se comparte la experiencia femenina. La mención de que haya muchas chicas que sufren de la autolesión, es fundamental en la manifestación de la subsistencia de la violencia de género. La estructura patriarcal que viola los bordes de la corporalidad y la identidad femenina imprime sus huellas en los cuerpos que ocupa, que se manifiestan a través la llaga en la narración. La llaga que puede interpretarse como un recordatorio del pasado, mientras el acto de cubrirla se puede analizar como la representación simbólica de los mecanismos patriarcales del silenciamiento. En la continuación de la historia, la voz desconocida y el olor a desinfectante causan una fractura más en la realidad de Paula, de nuevo, le hace pensar de la mujer enferma.

“No sabía que te hinchabas así, no me lo esperaba parece embarazada de vuelta. Es un horror y que ya sean paliativos” (Enríquez, 2024, p. 111).

Una nueva fractura se realiza cuando Paula encuentra una nota en el otro lado de la puerta de su departamento. En la nota, “la vecina del 5C” simplemente le pide que baje el volumen de la televisión a la noche, para que pueden dormir (Enríquez, 2024, p. 112). Lo extraño en esta nota que parece algo ordinario, es que hay dos departamentos en cada piso, A y B, es decir, el

departamento C no existe. Además, Paula tiene una costumbre de ver las películas con auriculares de noche para no hacer ruido. A través de estos detalles, la atmósfera siniestra de la narración se intensifica. Este fragmento se puede analizar como lo extraño causa al “deterioro” en la realidad de Paula, infiltrándose en la vida cotidiana de ella (Cendón Fernández, 1999, p. 178).

La sensación de extrañeza en la narración continúa cuando Paula ve a la mujer en la pantalla del televisor. Aquí, la tarea de establecer el vínculo entre *los yos* pasa del espejo al televisor. La mujer, de repente vomita, aunque Paula huele el vómito, en realidad no puede verlo. Kristeva explica los desechos corporales, como el vómito y las heces, como “abyectos arcaicos” y los evalúa como situaciones que “perturban la integridad singular de la experiencia corporal” (Kristeva, 2004, p. 9; Turan, 2022, p. 58). A través del olor, lo desconocido traspasa los límites del *yo* de Paula. Tras la violación de sus límites, Paula deja de ser una espectadora frente al *otro yo* y entra en contacto con el *otro yo*.

Uno de los aspectos más inquietantes del relato no es tanto la aparición de la mujer que sufre, sino la reacción de Paula ante ella. Hasta el momento en que la mujer aparece en su propia cama, Paula no muestra miedo. No grita, no huye, no duda de su juicio. Esta indiferencia puede interpretarse como resultado de la normalización de la violencia y el miedo en la vida cotidiana por parte de la sociedad patriarcal. Esta indiferencia, analizada desde el concepto de “lo siniestro”, puede entenderse como “la familiaridad” del miedo y del trauma (Freud, 1976). La situación aterradora a la que se enfrenta Paula se puede leer como la invasión de sus miedos y traumas reprimidos en su presente. No puede librarse completamente de ellos ya que esos miedos y traumas forman parte de su identidad.

La mujer que sufre se formula como la “*doppelgänger*” de Paula, que causa fracturas en su corporalidad y identidad, que se revela como la dicotomía inquietante de su subjetividad (Freud, 1976). La mujer que sufre es toda la contrario de Paula, sus personajes representan el contraste entre enferma/sana, madre/no madre, muerte/viva. A través de la noción del abyecto de Kristeva, se puede entender la función de la mujer que la sufre como la representación del “yo abyecto”, y la vuelta de la realidad silenciada y ocultada por los mecanismos del control de las estructuras patriarcales (Kristeva, 2004).

Pausar aquí, para mencionar la relación simbólica de la mujer que sufre con La Llorona sería conveniente. La Llorona “es un espanto” que sacrifica a los niños o las mujeres “como ofrenda para los genios acuáticos” y que “provoca terror en quien se la encuentra por su aspecto, conducta, sonidos, etc.” (Martos García & Martos García, 2015, p. 181). La mención constante del nené, el embarazo, y el sufrimiento persistente de la mujer estructuran la relación entre la mujer que sufre y La Llorona, ambas traspasan los límites espaciales y temporales para ser escuchadas.

Hacia al final de la historia, Paula vive el momento más inquietante de toda la historia: una noche, incapaz de dormirse, se da la vuelta en su cama y encuentra a la mujer que sufre tumbada a su lado. La figura fantasmal está empapada en sudor, jadea y refleja la cercanía de

la muerte. La escena describe la invasión total de la corporalidad de Paula, los bordes entre las realidades de la mujer que sufre y de Paula desdibujan completamente. Esta mezcla de realidades expone el carácter interseccional de la experiencia femenina; el cuerpo de Paula se transforma en un espacio de construcción de la memoria colectiva.

Con el fin de la historia, Paula encuentra la forma de recuperar la autoridad su corporalidad ocupada por los mecanismos de la hegemonía patriarcal. El acto de destruir su teléfono, lo que lleva la voz invasiva, puede interpretarse como una ruptura simbólica de las pesadillas del pasado, y la evasión del orden patriarcal. La decisión de volver a la casa de su madre, para que la mujer que sufre se muere *en paz*, se puede entender como un gesto reprobación de la identidad, reconociendo la experiencia de la *Otra*. De esta manera, el cuerpo femenino se transforma en un espacio de la construcción de memoria colectiva y la visibilización de diferentes aspectos de la violencia de género. El cuento no es una mera narración de horror, sino una narración de las mujeres que sufren simultáneamente en diferentes realidades.



Un lugar soleado para gente sombría

Esa es la madre del agua. Tiene, dicen, un palacio abajo, ahí lleva a los mozos. Todo es de encanto. Por eso se llama La Quebrada del Encanto y todos tienen miedo de entrar en la quebrada.

La protagonista del cuento es una mujer periodista, que cuenta al lector el proceso de su nota sobre la muerte misteriosa de Elisa Lam en Hotel Cecil de Los Ángeles. El hecho de que es una narración de otra narración le permite que el cuento funcione a dos niveles simultáneos. Por un lado, la protagonista intenta cumplir con una tarea profesional: investigar la muerte inquietante de Elisa Lam y convertirla en una crónica. Por otro, el proceso mismo de la escritura la obliga a enfrentarse con su propio pasado, marcado por la pérdida y el dolor.

La historia comienza con la decisión de la protagonista de escribir en la nueva sección de la revista en que trabaja, “America in Weird” (Enríquez, 2024, p. 70). Una sección en que se dan espacio a los hechos extraños y sobrenaturales, que le brinda la oportunidad de volver a Los Ángeles, después del fallecimiento trágico de su pareja Dizz. Propone hacer una nota sobre Elisa Lam, una joven que se había encontrado muerta en el tanque de agua del Hotel Cecil, un espacio en donde se alojan las personas marginalizadas por la sociedad: personas sin hogar, enfermos mentales, mujeres violentadas, e incluso víctimas de crímenes sin resolver (Tonelli, 2017, p. 89). De esta manera, la descripción del espacio inquietante construye la atmósfera siniestra desde el comienzo de la historia.

El acercamiento del jefe de la protagonista hacia la nota de la muerte de Elisa Lam, diciendo que la revista no es para “freaks”, e investigar sobre el puma llamado P-22, que se hizo famoso en Los Ángeles, es más interesante representa la invisibilización sistémica de los feminicidios y muchos delitos más a través de los mecanismos patriarcales.

Elisa era una turista muy joven que, quizá por ignorancia sobre el pasado del lugar, se alojó en el hotel Cecil del centro de Los Ángeles. El lugar es conocido no solo por tragedias, suicidios, crímenes y demás, sino porque ahí se alojó durante un tiempo el asesino serial Richard Ramirez⁶. (Enríquez, 2024, p. 71)

Mencionar el nombre de un asesino serial, no es un acto mero de horror, sino lleva al presente el pasado siniestro del espacio, señalando continuidad de la violencia de género y de la impunidad, y subrayando la forma en que los discursos patriarcales priorizan el relato del perpetrador por encima del sufrimiento de las mujeres asesinadas.

“La penúltima vez es escalofriante: sale al pasillo y habla con aquello que ve, invisible para nosotros, y sus manos parecen enormes, los dedos extendidos, los movimientos entre la danza y, quizá – porque sabemos el final –, el nado” (Enríquez, 2024, p. 72).

Elisa Lam fue encontrada desnuda en el tanque de agua del hotel 20 días después de su desaparición en 31 de enero de 2013 (Tonelli, 2017, p. 89). Su ropa y todas sus pertenencias estaban en este tanque de agua con ella. Nunca se ha sabido cómo llegó allí o cómo la sacaron, ni quién la vio por última vez. Al considerar la desnudez de Elisa Lam en el tanque de agua, se puede interpretar que el cuerpo desnudo de Elisa expone la extrema vulnerabilidad a la que fue sometida: un cuerpo reducido a objeto, quitado de su corporalidad, y desidentificado. La imagen del cuerpo flotando en el tanque, ocultado y olvidado, funciona como la metáfora de cómo el feminicidio es silenciado y archivado. La función del último video de Elisa es fundamental en la representación de la vigilancia constante del cuerpo femenino en la sociedad; el video lleva al presente lo ocultado y olvidado. El hecho de que el cuerpo de Elisa sea abandonado desnudo para que se descomponga en el tanque de agua puede interpretarse como la materialización de la percepción que la sociedad tiene de la mujer y del cuerpo femenino como una amenaza. El cuerpo queda vulnerable. A través de la violencia, se fracturan la corporalidad y la identidad de Elsa. El cuerpo descompuesto se transforma en un agente que evidencia cómo los mecanismos de desidentificación operan dentro de la cotidianidad. El cuerpo, cuya corporalidad ha sido fracturada por los mecanismos patriarcales, se transforma en un espacio de visibilización de la violencia de género.

“Todo parecía informal en el Cecil, cualquier cosa era posible: después de todo, había flotado casi un mes en el agua del tanque, podrida e hinchada, y nadie lo notó” (Enríquez, 2024, p. 74).

⁶ Asesino serial, conocido como “Night Stalker”

Este fragmento subraya el carácter siniestro del espacio. El Hotel Cecil, que ha albergado a personas excluidas de la sociedad a lo largo de su historia, se transforma en un espacio que denuncia un sistema roto que no proteja distintos cuerpos, especialmente femeninos. El hecho de que el cuerpo de Elisa haya quedado en el agua casi un mes, muestra la indiferencia de la sociedad frente al feminicidio y la normalización de la violencia.

Las reuniones alrededor del tanque de agua cada noche para intentar comunicarse con el espíritu de Elisa estructuran la conexión del relato con la leyenda de la Madre de Agua o *Yacumama*, una figura que atrae a los jóvenes o desaparece cuando alguien la ve (Vidal de Battini, 1980, pp. 413-427) Esta conexión atribuye al cuerpo de Elisa un significado de que funde la tradición con el presente. El cuerpo de Elisa se carga de una representación colectiva de la identidad y corporalidad femenina. El agua, el símbolo de la pureza, funciona como un umbral entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El hecho de que los huéspedes del hotel beban esa agua o se bañen con esa en la que se descompuso el cuerpo de Elisa, es una metáfora de cómo las estructuras patriarcales sobrepasan las fronteras corporales e identidades femeninas.

[D]ecidí volver caminando al Biltmore. No les tengo miedo a estas calles. Tenía que subir por la Quinta, alcanzar la librería The Last Bookstore y después se podía poner picante alrededor de Pershing Square, pero siempre debía mantenerme en la vereda de enfrente de la plaza, y eso hice. ... [T]uve una visión que me hizo saltar el corazón. Casi a mis pies había un chico pelirrojo, de pelo largo y sucio, que se buscaba inútilmente una vena en el brazo. Frustrado, levantó la cara y, a pesar de un pequeño instante perturbador, enseguida me di cuenta de que no era Dizz. (Enríquez, 2024, p. 75)

Durante la narración en ocasiones, se menciona cómo conoce la protagonista a Los Ángeles, en la que había vivido por un tiempo, hasta la muerte de su pareja. Sin embargo, sus recuerdos de este lugar están dañados por el último incidente que vivió aquí, y esta situación se oscurece su relación con la ciudad. A través de la noción “ciudad-cuerpo”, la muerte rompe el vínculo entre el sujeto y la ciudad, transformándola en una abyecta que lleva las huellas del pasado. De esta manera, Los Ángeles deja de funcionar como un escenario externo, sino como una extensión sensible del dolor de la protagonista. Cada calle, cada esquina y cada encuentro, como el joven pelirrojo que le recuerda a Dizz, reemplaza el recuerdo de la pérdida y revela cómo el pasado irrumpe en el presente a través del espacio urbano. En este sentido, la ciudad se transforma en un archivo viviente de la violencia, un territorio cargado de memorias.

“[S]eguro había una grabación de la cámara de seguridad del ascensor, como había de Elisa Lam. Los últimos momentos de Dizz registrados. No se me ocurrió pedir un video entonces, pero ahora, si fuese posible verlo, lo miraría todos los días” (Enríquez, 2024, pp. 77-78)

Esta fragmentación abre una ventaja para analizar las diferentes maneras de experimentar traumas y dolores. La protagonista sigue estando muy vinculado a Dizz y está dispuesto a preferir una realidad imaginaria, *virtual* en la que él exista. El deseo de la protagonista de



acceder a la realidad en donde Dizz sigue vivir, muestra que el trauma desborde las fronteras entre pasado/futuro y real/fantasmal. El video, lo de Elsa y lo *imaginario* de Dizz, constuye el puente entre el presente y el pasado que se ha intentado olvidar. Al mismo tiempo, a través de esta fragmentación se crea una relación entre Elsa y Dizz; dos

muerdes diferentes de dos corporalidades marginalizadas por la hegemonia clasista y patriarcal.

“El Yagareté-abá é un indio del monte que se hace de tigre, por eso le dicen Yagareté-abá. Ése vive por lo monte. La casa de él é toda de cascara de palo. Él se mantiene de carne de hombre, de carne de muía, de vaca. Entra a lo ranchito y mata a la gente y saquea de todo.” (en Vidal de Battini, 1980, p. 517)

Una de las figuras que carga una representación simbólica de las leyendas folklóricas en la narración es la del puma P-22, mencionado inicialmente por el editor de la protagonista como una historia “más vendible” que la muerte de Elisa (Enríquez, 2024, p. 71). El puma, tal como el Yagareté-abá, por su carácter abyecto, traspasa los límites de la cotidiano, del urbano, causando una ruptura en los sistemas sociales. La relación entre el puma y el monstruo mítico se crea a través de la marginalización y el aislamiento sistémica, creando una dualidad entre lo salvaje y lo urbano. En consonancia con este enfoque, se pueda interpretar este fragmento como una representación de la interseccionalidad del sufrimiento de la violencia. La violencia patriarcal no distingue entre género, raza, vivo o muerto, su único objetivo es ejercer control.

“Yo tampoco podía creer estar tan cerca del puma. Cuando me fui de la ciudad, recién había sido descubierto. Dizz estaba obsesionado con él y me llevaba a caminar por Griffith Park por si lo encontrábamos. Decía que era el alma de la ciudad, si es que quedaba algo así” (Enríquez, 2024, p. 81).

La aparición del puma al frente de la protagonista, causa una otra fractura en la realidad de ella. Trae el fantasma de Dizz a la protagonista de nuevo. Se encarga la manifestación del pasado ocultado en el presente. La figura del puma actúa como un mediador entre pasado y presente, mostrando la violencia estructural de la ciudad. Representa lo abyecto que la ciudad expulsa pero que, sin embargo, siempre vuelve. Su presencia no sólo rompe la linealidad temporal, sino que revela la continuidad de la violencia. Es una representación, tal como Dizz y Elisa Lam, de cómo la ciudad interrumpe la identidad y la corporalidad de los sujetos.

Escuchaban. Algo se movía adentro y golpeaba las paredes de metal: sonaba como puños y patadas. Iba en círculos, no era errático. Cuando estuvo cerca de mí, lo sentí venir, dejé de pensarlo como una cosa y lo pensé como Elisa. Sentí sus puños. Los golpes en mis

oídos eran inconfundibles: eran manos en el eco del vacío resonante de algo lleno de agua. Todos lloraban menos yo.

- ¿Cómo estás, Elisa?

- *Sola sola sola.* (Enríquez, 2024, p. 83 cursiva personal)

En la escena final de la historia, un sonido que llega dentro del tanque desdibuja completamente las fronteras entre pasado/presente y muerte/viva. La presencia de Elsa en un instante, trae lo ocultado, reprimido a la superficie: su dolor, su miedo y su soledad. En ese momento, Elisa deja de ser un cuerpo desaparecido para convertirse en una voz que irrumpe en el presente y exige ser escuchada. Una transformación del cuerpo femenino, recuperando la autoridad de su cuerpo en las manos de los mecanismos que intentan olvidarlo. Un cuerpo muerte, se transforma en un lugar de denuncia de los organismos que reclaman la autoridad de la corporalidad y la identidad femenino. La respuesta del fantasma de Elisa, representa cómo la sociedad patriarcal aísla la mujer, tal en la realidad como en la muerte.



Para concluir, se puede decir que es una narración de la denuncia la indiferencia, el desinterés y la violencia sistémica que se esconden tras los paisajes soleados del mundo moderno. La ficcionalización de un hecho real refleja claramente que el miedo no está afuera de las corporalidades, sino está misma dentro. Una narración que revela una vez más cómo el cuerpo femenino ha sido apropiado por la sociedad patriarcal y cómo esta sociedad esté intentando a desvalorizarlo. El cuerpo femenino encuentra la manera de perseguir su perseguidor, que es morir.

5. Conclusión

• Resumen general de los hallazgos principales

Este estudio, centrado en cuatro relatos de *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) de Mariana Enríquez, ha demostrado que la autora convierte el gótico en un dispositivo narrativo capaz de visibilizar las múltiples manifestaciones de la violencia patriarcal en América Latina, especialmente en el contexto argentino marcado por la colonialidad y la dictadura. Los análisis realizados revelan que lo gótico no funciona únicamente como estética del miedo, sino como un lenguaje que permite recuperar traumas individuales y colectivos, exponer la memoria silenciada y hacer perceptible la violencia física y psicológica que estructura la experiencia femenina.

Los espacios en las narraciones se remodelan como lugares donde la corporalidad femenina es vigilada, moldeada, castigada o absorbida por presencias siniestras. En estas configuraciones espaciales, la violencia patriarcal deja marcas profundas tanto en el cuerpo como en la identidad de las protagonistas. De este modo, la narrativa gótica adquiere la función de

visibilizar y denunciar las distintas formas de violencia de género, articulando simultáneamente una crítica feminista. La desfamiliarización del cuerpo femenino – su transformación en territorio inquietante, vulnerable o monstruoso – lo convierte en un espacio de resistencia frente a la hegemonía patriarcal, un gesto de resignificación las estructuras de poder que buscan controlarlo. Asimismo, los elementos clásicos de la estética gótica – el monstruo, el fantasma, las casas embrujadas, los cuerpos deformados o las presencias espectrales – no sólo intensifican la atmósfera siniestra, sino que funcionan como metáforas de la violencia estructural que atraviesa la vida de las mujeres. Estos motivos góticos revelan cómo el terror no proviene únicamente de lo sobrenatural, sino de la continuidad histórica del trauma, de la repetición de la violencia y de la impunidad que la sostiene. Así, cada espacio gótico se convierte en una superficie donde emergen las tensiones entre lo visible y lo oculto, lo íntimo y lo social, permitiendo que el miedo cotidiano de las mujeres adquiera una representación literaria poderosa y políticamente significativa.

Cada protagonista experimenta una forma distinta de violencia de género, pero el conjunto de los relatos revela una victimización compartida: una experiencia común que atraviesa a todas las mujeres del texto y que expone el carácter estructural, y no meramente individual, de la violencia patriarcal. La violencia no aparece como un evento aislado ni como un accidente del destino, sino como un sistema que se reproduce de manera generacional y que se inscribe en los cuerpos femeninos a través de la enfermedad, la desaparición, la abyección, la vigilancia y la monstruización. De esta forma, cada relato muestra una modalidad particular en la que la hegemonía patriarcal invade y regula la corporalidad femenina – sea mediante el control médico, la violencia sexual, la desidentificación o la desaparición forzada –, pero también exhibe cómo esos mismos cuerpos se convierten en territorios de resistencia, visibilización y denuncia. Así, los cuentos articulan una constelación de experiencias femeninas diversas, pero unidas por la misma estructura de opresión, revelando que lo que se presenta como individual es, en realidad, colectivo, y que la lucha contra esa violencia exige también una lectura interseccional y comunitaria.

Por último, la presencia constante de mitos – el Pombero, el Basilisco, La Llorona, y Madre de Agua – conecta el pasado con el presente, revelando la continuidad histórica de la violencia patriarcal. La relectura de estos mitos desde una perspectiva feminista muestra que, aunque cambien las formas, las estructuras de dominación siguen siendo las mismas. Enríquez recupera el mito no para reproducirlo, sino para resignificarlo y convertirlo en herramienta crítica: lo gótico funciona como un puente entre los traumas heredados y las luchas actuales.

- **Contribuciones al campo de estudio**

Este trabajo aporta una lectura interseccional de la narrativa gótica de Mariana Enríquez, demostrando cómo el género se resignifica como territorio político desde el cual se articulan nuevas formas de crítica feminista. La tesis contribuye a ampliar la comprensión del gótico latinoamericano contemporáneo al mostrar que no sólo se nutre del terror, sino también de una sensibilidad social que refleja desigualdades, violencias institucionalizadas y procesos de desintegración corporal.

La investigación permite demostrar que en la obra de Enríquez lo gótico opera como una formulación que aprueba repensar conceptos como cuerpo, maternidad, trauma, memoria y subjetividad femenina. El estudio también visibiliza cómo la autora incorpora dimensiones interseccionales – clase, territorio, identidad – aportando así a las discusiones actuales de los feminismos latinoamericanos. Con cada cuento, la autora muestra que el horror, la violencia no viene de lo sobrenatural, de lo desconocido, sino son unos productos de las hegemonias patriarcales.

- **Sugerencias para investigaciones futuras**

Futuros estudios podrían ampliar el análisis hacia otras autoras del gótico latinoamericano y establecer comparaciones regionales que permitan identificar normas compartidos. Asimismo, sería relevante explorar el diálogo entre el gótico feminista y otras perspectivas teóricas como el feminismo poscolonial, el feminismo indígena y la teoría *queer*. Otra línea posible es la expansión del análisis hacia otros medios – cine, series, cómic, videojuegos – donde lo gótico funciona también como crítica sociopolítica.

- **Reflexión final**

La conclusión más significativa de este estudio es que la literatura gótica, lejos de limitarse a provocar miedo o inquietud en el lector, posee un profundo potencial político: es un espacio narrativo donde lo reprimido adquiere voz y donde las sombras iluminan aquello que las estructuras sociales han intentado ocultar. En el caso de Mariana Enríquez, lo gótico funciona como un dispositivo crítico que revela la violencia estructural que atraviesa la vida de las mujeres, no sólo como un fenómeno aislado, sino como un sistema de opresión que se reproduce de manera histórica, cultural y generacional. Enríquez muestra que incluso en los cuerpos abyectos, fragmentados o monstruosos – cuerpos que en apariencia han sido derrotados o violados por el poder patriarcal – existe una posibilidad radical de resistencia, visibilización y denuncia.

La narrativa de Enríquez demuestra que el horror real no reside en los fantasmas, ni en los monstruos, ni en las criaturas siniestras que pueblan el imaginario gótico, sino en la indiferencia social que normaliza y permite que la violencia contra las mujeres siga repitiéndose. Los espectros que irrumpen en sus cuentos no son simples figuras sobrenaturales; son materializaciones de lo que la sociedad prefiere no ver: los feminicidios silenciados, las desapariciones, los cuerpos disciplinados y vigilados, la maternidad impuesta, la precarización de la vida cotidiana femenina. Sin embargo, en esa misma oscuridad surge la posibilidad de una transformación. Lo gótico no sólo denuncia: también abre grietas. Los cuerpos femeninos, aunque marcados por la violencia, emergen como espacios de testimonio y acción política. Son cuerpos que denuncian, cuerpos que recuerdan, cuerpos que sobreviven, cuerpos que se niegan a desaparecer incluso cuando la sociedad insiste en borrarlos.

En las cuatro narraciones analizadas, cada mujer experimenta una forma distinta de violencia – enfermedad, desaparición, desidentificación, monstruización, represión familiar o social – pero juntas revelan una victimización compartida, una experiencia común que une a las mujeres a través de líneas generacionales, sociales e incluso sobrenaturales. Aunque parezca que cada protagonista vive su destino en soledad, lo que emerge es una red de dolor colectivo donde las experiencias individuales se convierten en un testimonio interseccional de género.

Los cuerpos deformados, violados o invadidos por presencias siniestras no representan una sumisión, sino una exposición radical de los mecanismos patriarcales que intentan controlarlos. La desfamiliarización del cuerpo femenino – su monstruización, su fragmentación, su replicación espectral – lo convierte en un espacio de resistencia frente a la hegemonía patriarcal. Esta abyección, lejos de implicar una derrota, resignifica el cuerpo como un territorio político donde la violencia puede ser evidenciada y contestada.

Asimismo, la presencia de mitos, leyendas y figuras folklóricas en cada relato vincula la violencia contemporánea con experiencias ancestrales y elementos históricos que revelan la persistencia del horror. Enríquez entrelaza pasado y presente para mostrar que lo siniestro no es un elemento externo a la realidad latinoamericana, sino parte constitutiva de ella. Los espectros indígenas, los monstruos del folklóre, las madres devoradoras, los hombres-animal y las casas embrujadas dialogan con los fantasmas del colonialismo, la dictadura y el patriarcado moderno. En este sentido, lo gótico opera como un puente temporal que articula memorias traumáticas y luchas actuales, recordándonos que la violencia contra las mujeres no es nueva, pero que tampoco es inmutable.

El intercambio entre gótico y feminismo revela, así, que la literatura no sólo representa el miedo, sino que lo convierte en conocimiento crítico y en una forma de resistencia colectiva. Las figuras femeninas de Enríquez, desde su marginalidad, iluminan las zonas más silenciadas de la sociedad: las experiencias de duelo no resuelto, los cuerpos disciplinados, las subjetividades fragmentadas, la transmisión generacional de los traumas y la necesidad de romper con los ciclos de violencia. La literatura gótica, desde este enfoque, no es simplemente un género estético, sino un lenguaje de intervención política que articula denuncia, memoria y resistencia. Enríquez muestra que enfrentarse a lo reprimido —mirar de frente la abyección, nombrar la violencia, escuchar a los fantasmas— es un gesto fundamental para imaginar un futuro distinto.

De este modo, sus narraciones no sólo expanden los límites del gótico contemporáneo, sino que también se inscriben en la lucha feminista actual, convirtiendo el horror en una herramienta de conciencia social. Allí donde la sociedad calla, la literatura de Enríquez habla. Allí donde la violencia se normaliza, la autora la ilumina. Y allí donde los cuerpos femeninos han sido históricamente reducidos al silencio, sus relatos los devuelven al centro de la escena como sujetos de resistencia, memoria y transformación.

6. Bibliografía

- Ajuria Ibarra, E. (2014). Introduction: Exploring Gothic and/in Latin America. *Studies in Gothic Fiction*, 3(2), 6-12.
- Alcalá González, A., & Bussing López, I. (Eds.). (2020). *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*. Routledge.
- Arcos Herrera, C. (2018). Feminismos latinoamericanos: Deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno. *Debate Feminista*, 55, 27-58.
<https://doi.org/10.22201/cieg.01889478p.2018.55.02>
- Audran, M. (2017). Resistencias corropolíticas en Argentina: Monstruos femeninos levantándose contra la desaparición. *REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*, 3(17), 76-96.
- Bustamente Escalona, F. (2019). Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: De la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez. *Taller de Letras*, 64, Article 64. <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity* (10. anniversary ed). Routledge.
- Caamaño, V. (2016). “La estética gótica y su presencia en la literatura latinoamericana contemporánea. El caso de Fernando Iwasaki y sus minificciones”. *Academia.edu*.
https://www.academia.edu/24267975/_La_est%C3%A9tica_g%C3%B3tica_y_su_presencia_en_la_literatura_latinoamericana_contempor%C3%A1nea_El_caso_de_Fernando_Iwasaki_y_sus_minificciones_
- Casanova-Vizcaíno, S., & Ordiz, I. (2018). *Latin American gothic in literature and culture* (1st published 2018). Routledge.
- Cendón Fernández, M. (1999). La naturaleza y el paisaje en el gótico: La naturaleza en los conjuntos funerarios. *Cuadernos del CEMYR*, 7, 167-224.

- Derrida, J. (2012). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Taylor and Francis.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Emecé.
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2014). Semillas de maldad. Early Latin American Gothic. *Studies in Gothic Fiction*, 3(2), 13-23.
- Enríquez, M. (2018, octubre 31). Creating a New Tradition of Latin American Horror. *Literary Hub*. <https://lithub.com/creating-a-new-tradition-of-latin-american-horror/>
- Enríquez, M. (2024). *Un lugar soleado para gente sombría*. Titivillus.
- Ferguson, K. E. (2017). Feminist Theory Today. *Annual Review of Political Science*, 20(1), 269-286. <https://doi.org/10.1146/annurev-polisci-052715-111648>
- Fox-Genovese, E. (1999). *Feminism without illusions: A critique of individualism* (5. [print]). Univ. of North Carolina Press.
- Freud, S. (1976). *The «Uncanny»*. Johns Hopkins University Press, etc. <https://www.proquest.com/docview/1297382151/citation/56B6A363D2CB4159PQ/1>
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Traficantes de Sueños.
- García-Torres, M., Vázquez, E., Tania Cruz, D., & Bayón, M. (2022). Extractivism y (re)patriarchalization of territories (V. Rafaelli, Trad.). En D. T. Cruz Hernández, M. Bayón, R. Gutierrez, M. Félix, A. Migliaro González, A. L. Ramazzini, C. M. U. Teatro de las oprimidas, C. Cucurí, & C. Vega (Eds.), *Bodies, Territories, and Feminisms: Latin American Compilation of Political Practices, Theories, and Methodologies* (pp. 12-17). ibidem.
- Gargallo, F. (2007). Feminismo Latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12(28), 17-34.

- Goicochea, A. L., Rodríguez, M. G., & Puertas, N. (2019). El modo gótico: Una perspectiva para pensar lo humano. *Anuario Pilquen. Sección Divulgación Científica*, 2(2).
<https://revela.uncoma.edu.ar/index.php/anuariocurza/article/view/2415>
- Gómez, N., & Lozano, M. (2019). La Descolonización del Discurso Feminista Latinoamericano en (e)stereotipos. *Journal of International Women's Studies*, 20(6).
- Guachetá, E. B. (2021). Violencia contra las mujeres, un análisis desde los imaginarios del cuerpo femenino. *Revista Latina de Sociología*, 9(1), 29-47.
<https://doi.org/10.17979/relaso.2019.9.1.2018>
- Guillamón Carrasco, S. (2018). El monstruo femenino. Lo siniestro y la construcción de lo materno en «Furtivos». *Revista Fonseca*, 17, 173-191.
<https://doi.org/10.14201/FJC201817173191>
- Hodgson, E. M. (2019). *MARIANA ENRÍQUEZ Y EL GÓTICO URBANO DE ARGENTINA* [Undergraduate Honors Thesis]. University of Colorado Boulder.
- Humm, M. (2003). *The Dictionary of Feminist Theory*. Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.1515/9781474469401>
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Lagarde, M. (2006). *Del femicidio al feminicidio*.
<http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/9>
- Llarena Ascanio, M. J. (2020). Bodies becoming pain: Unusual strategies of dissent in some transnational latin-american women writers. *Brumal. Revista de Investigación Sobre Lo Fantástico*, 8(1), 113. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.675>
- Martos García, A., & Martos García, A. (2015). Nuevas lecturas de la llorona: Imaginarios, identidad y discurso parabólico. *Universum (Talca)*, 30(2), 179-195.
<https://doi.org/10.4067/S0718-23762015000200011>

- Méndez, N. Á. (2022). La monstruosidad imposible en la narrativa contemporánea en español. *Bulletin of Spanish Studies*, 99(7), 1091-1106.
<https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2142023>
- Menéndez Hopenhayn, I. (2023, diciembre 26). La distopía ya llegó. *Página12*.
<https://www.pagina12.com.ar/698370-la-distopia-ya-llego>
- Migliaro González, A., Mazariegos García, D., Rodríguez Lezica, L., & Díaz Lozano, J. (2022). Intersectionalities in the body-territory (V. Rafaelli, Trad.). En *Bodies, Territories, and Feminisms: Latin American Compilation of Political Practices, Theories, and Methodologies* (pp. 23-28). ibidem.
- Moltoni, R. (2025, marzo 13). *El feminismo contemporáneo en Argentina* [Entrevista en línea a través de Microsoft Teams].
- Ordiz, I. (2018). Civilization and Barbarism and Zombies – Argentina’s Contemporary Gothic. En S. Casanova-Vizcaíno & I. Ordiz, *Latin American gothic in literature and culture* (1st published 2018, pp. 15-26). Routledge.
- Ordiz, I. (2020). Monstrous/Wondrous Transformations of the Female Body – A reading of Daniela Tarazona’s *El animal sobre la Piedra* and the Gothic. En A. Alcalá González & I. Bussing López (Eds.), *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic* (pp. 30-43). Routledge.
- Pérez Gras, M. L. (2021). Imagología de lo abyecto: Formas de la violencia y de la barbarie en una tradición literaria argentina que se resignifica. *El matadero*, 15.
<https://doi.org/10.34096/em.n15.13109>
- Pérez Gras, M. L. (2025, noviembre 25). *Entrevista con María Laura Pérez Gras (pt.2)* [Teams].
- Príncipi, A., Sisti, A., Sánchez, S., & Novo, E. (2021). Desbordes: Entrevista a Mariana Enriquez. En M. Chiani (Ed.), *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura*

- argentina* (pp. 309-344). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Rayas-Casasayas, A., & L. Petersen, A. (2017). Introduction. En *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives* (pp. 10-25). Bloomsbury Publishing USA.
- <http://ebookcentral.proquest.com/lib/leidenuniv/detail.action?docID=4185188>
- Reyes Cortés, R. J. (2018). *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Universidad de Chile.
- Rodríguez, L. (2006). Consideraciones teoricas: El realismo magico y la ciencia ficción. *Hybrido: arte y literatura*, 8(8), 39-43.
- Santos, C. (2019). Horror as Real and the Real as Horror: Ghosts of the Desaparecidos in Argentina. *E-Cadernos CES*, 32(32). <https://doi.org/10.4000/eces.4723>
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres* (1.). Traficantes de Sueños.
- Serrano, C. A. (2019). *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*. University of New Mexico Press.
- Sutton, B. (2018). 1. Women, State Terror, and Collective Memory. En *Surviving State Terror: Women's Testimonies of Repression and Resistance in Argentina* (pp. 1-39). New York University Press.
- <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.18574/nyu/9781479874590.003.0003/html>
- Tonelli, J. (2017). Una imagen muda. El misterioso caso de Elisa Lam. *PANTALLAS CONTEMPORÁNEAS*, 88-96.

- Turan, S. L. (2022). Feminist ve Queer Estetik Oluşumlarda Kristeva'nın Abject Nosyonu'nun Psikanalitik Eleştirisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 4(6), Article 6.
- Valerio Andrés, L. G. (2024). *Del realismo mágico al horror gótico: Lo fantástico subversivo en los cuentos de Gabriel García Márquez y Mariana Enríquez*.
- Vidal de Battini, B. E. (with Argentine). (1980). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Secretaría de estado de cultura.
- Wrethed, J. (2023). *Gothic Hauntology: Everyday Hauntings and Epistemological Desire* (1st ed). Palgrave Macmillan.