

CRIATURAS INTOXICADAS: APUNTES PARA UN BESTIARIO DE MARIANA ENRIQUEZ

Miguel Ángel Morales

Universidad Nacional Autónoma de México

cascajolerario@gmail.com

Resumen: Las representaciones animales siempre han formado parte de la tradición fantástica. En el caso de Mariana Enriquez el camino se tensa: sus relatos incluyen especímenes que pueden verse como más que extensiones de lo humano: animales del mal, mutantes, degradaciones y seres transformados por la violencia y la crisis del capital. En este trabajo se examinan el rol y las representaciones de criaturas fantásticas en los relatos “Bajo el agua negra”, “La virgen de la tosquera” y “La casa de Adela”. A través de los dispositivos del fantástico y del horror, estas figuras tejen alianzas inéditas entre humano y animal, subvirtiendo las jerarquías antropocéntricas, y transmutaciones que desentierran la reprimida animalidad del ser humano. Al repensar el término “Bestiario” en su narrativa, es posible ver también líneas de fuga de un nuevo tipo de humanidad.

Palabras clave: Mariana Enriquez, literatura fantástica, animalidad, terror, bestiario, violencia

INTOXICATED CREATURES: NOTES FOR A BESTIARY IN MARIANA ENRIQUEZ

Abstract: Animal representations have always been part of the fantastic tradition. In the case of Mariana Enriquez, the path becomes tense: her stories include specimens that can be seen as more than extensions of the human: evil animals, mutants, degradations, and beings transformed by violence and the crisis of capital. This paper examines the role and representations of fantastic creatures in the stories “Bajo el agua negra”, “La virgen de la tosquera”, and “La casa de Adela”. Through the devices of fantasy and horror, these figures weave unprecedented alliances between human and animal, subverting anthropocentric hierarchies and transmutations that unearth the repressed animality of the human being. By rethinking the term “Bestiary” in her narrative, it is also possible to see lines of escape from a new type of humanity.

Keywords: Mariana Enriquez, fantastic literature, animality, terror, bestiary, violence

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5104>

Recibido: el 30 de septiembre de 2022

Aceptado: el 17 de enero de 2023

Publicado: el 27 de febrero de 2023

Introducción

En este artículo me propongo examinar las representaciones de lo animal, y sus extrañas metamorfosis, dentro de algunos relatos fantásticos hispanoamericanos del nuevo milenio presentes en la obra de la argentina Mariana Enriquez. En el caso de los cuentos que analizaré, permiten reflexionar sobre las fronteras entre humanos y animales no humanos.

La literatura ha abordado el tema de lo animal bajo la noción común de “bestiario”. Al adoptar la apariencia de especies “reales” con características de mundos imaginados, el bestiario aglutina, yuxtapone y aloja los datos más extravagantes sobre especies, en un orden peculiar, una taxonomía “otra” que nos revela mundos nuevos. En el caso de un bestiario fantástico, los animales extrapolan sus formas y se vuelven gestos de posibilidad. Esperanza López Parada teoriza que la noción de “bestiario” en la literatura contemporánea ve una evolución al integrarse bajo el cariz fantástico, toda vez que este amplifica las posibilidades de un relato:

En el último paradigma, el de un Bestiario fantástico, la fiera queda integrada en el relato como ayudante del héroe u oponente, con su función actancial restituida. El animal deja aquí de ser una entrada de la enciclopedia para convertirse en la oscura amenaza, el peligro que acecha en las sombras. Insectos, tigres, caballos..., son las formas terribles del enigma que incurre en nuestras vidas desbaratándolas; son las encarnaciones del miedo fantástico. (López Parada, 1993: 29)

A diferencia de las parábolas de las fábulas clásicas en donde los animales encarnan enseñanzas morales, los animales insertados en lo fantástico representan una figura desestabilizadora que da lugar a nuevos escenarios y siempre nos interpelan: simbolizan la alteridad que nos constituye; provienen desde nuestros espacios más íntimos y desconocidos. Lo fantástico y lo animal mantienen un vínculo de largo cuño, que puede remontarse al folclor y las historias orales de tiempos antiguos, y que entrecruza de manera intermitente el género, tanto en el ámbito fantástico como en las especies que mutan de humanos a criaturas animales sin distinción. Los animales kafkianos, por mencionar un ejemplo conocido, son de sobra aludidos en el imaginario popular y dan cuenta de la variedad de géneros en los que un texto ficcional puede abordar lo animal: desde lo fantástico (“La metamorfosis”) hasta las alegorías (“Josefina la cantora”) o las fábulas (“El zopilote”).

En la literatura latinoamericana también abundan relatos del tema mencionado, en donde los animales actúan, se desenvuelven y complejizan las relaciones con los personajes humanos toda vez que salen de las características clásicas asociadas a las bestias. Los especímenes del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, los Bestiarios de Juan José Arreola y Julio Cortázar, así como las fábulas de Monterroso son muestras de ello. López Parada observa lo siguiente sobre el autor de “Axolotl”:

Julio Cortázar abandona enteramente la protección de las referencias. Entre sus monstruos no hay uno solo que deba algo a las viejas teratologías. Lo que, en todo caso, admite como legado, es el simbolismo ancestral de las bestias. No le importa su prestigio como hipotextos, es decir, su curso por debajo de la escritura; sino, más bien, su oculto discurrir bajo las mentes, bajo las actitudes. (1993: 24)

En el caso de Borges, se nos propone una discontinuidad radical en el orden cultural que, hasta el momento, reconocíamos como nuestro. Nos sitúa en la frontera de lo que podemos razonar y nos señala el desnivel sobre el que esa razón, obviando lo otro distinto, ha sido erigida. Los

órdenes taxonómicos borgeanos (pienso en “El idioma analítico de John Wilkins”) a menudo se traicionan y ponen de relieve el absurdo que a veces resulta de colocar especies salidas de la imaginación en grupos específicos. Esto es advertido por Michel Foucault en el prólogo de *Las palabras y las cosas* al cuestionar “nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (2008: 1). Las clasificaciones se vuelven absurdas, sí, pero revelan los límites que nos imponemos en tanto especie, o como dice Foucault, “En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto” (2008: 1). Lo animal en un contexto literario fantástico nos permite indagar aquellos bordes invisibles que a menudo no son pronunciados.

I. La humanidad hegemónica en jaque

En la obra de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) es común la confluencia entre seres extraños: entidades que se encuentran bañadas con características nada extraordinarias, pero que, al verlas por una segunda o tercera ocasión, se encuentran investidas de elementos míticos, o bien de detalles que las hacen volverse entidades inquietantes. Su obra de ficción se caracteriza por el diálogo constante entre el gótico, el horror y el terror manifestado en los entornos urbanos, especialmente en los suburbios bonaerenses. Sin embargo, a diferencia de las narraciones similares producidas en Europa, en donde los temas políticos aparecen solo en un segundo plano, los textos de Mariana Enriquez contienen una mixtura en donde lo histórico-social, lo económico y lo político arman el discurso de terror, dotándolos de un cariz verosímil en donde lo raro es parte del paisaje normal, en lo que denomino “cotidianidad siniestra”. En las obras de la argentina a menudo ocurren fenómenos que nos hacen dudar del hecho fantástico, y se vuelve más complicado en un contexto como el latinoamericano, en donde el pensamiento mágico y los usos y costumbres son parte de la cotidianidad y moldean la normalidad de los sujetos en la modernidad. Coincidentemente, tal estrategia de hacer borrosos los límites entre lo real y lo sobrenatural forma parte de los mecanismos del fantástico. Como señala Alejandra Amatto,

[L]o que tradicionalmente la crítica literaria ha denominado “forma” y “fondo” se unen en un esfuerzo imperioso y articulado para postular, a partir de la irrupción del suceso insólito, derivado del montaje técnico textual, la exhibición no solo de un mecanismo estético sino la interpelación de un universo cuyas características sociales y políticas transgreden, muchas veces, los parámetros culturales convencionalmente establecidos. Es así como lo fantástico transgrede una primera frontera que cruza los límites (umbrales) de “lo real” hacia lo “irreal”. En este sentido, el género fantástico es, pues, el género por excelencia de la transgresión. Interroga y subvierte el mundo en el que vivimos a través de procedimientos textuales que desafían nuestro paradigma de realidad y, con ello, cuestionan la posibilidad de explicarla. (Amatto, 2020: 217-218)

Uno de los dilemas iniciales al abordar lo fantástico como género o categoría estética es la tipificación de sus propiedades internas y sus alcances en el universo extratextual. La amplitud temática y la variabilidad de la representación fantástica, junto con las diversas propuestas de la crítica, imposibilitan un abordaje sencillo a nivel teórico. Empero, es posible delimitar ciertos rasgos que legitiman, hasta cierto punto, una sistematización de lo “fantástico”. Lo fantástico implica un choque entre dos planos significantes opuestos: uno cobijado por la razón y el otro por una lógica incomprensible. Esta confrontación es producto de la irrupción

de lo sobrenatural como un desajuste en el marco de representatividad, tal como señala Rosalba Campra:

En la literatura el extrañamiento [...] es irreductible, en cuanto no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad ni deriva de una incapacidad contingente del narrador. El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de causalidad [...] la transgresión de fronteras en el nivel semántico caracterizó lo fantástico clásico. La mayoría de los textos que adjudicamos a este género en el siglo pasado y en la primera mitad del siglo XX, deben su inclusión a la presencia de vampiros, fantasmas, dobles y seres diabólicos, casi todos dotados de las más interesantes perversiones. Hoy, por lo general, esa variedad de lo fantástico se expresa casi exclusivamente en las formas —más o menos innovadoras, más o menos adocenadas— del cine y la historieta. (Campra, 2008: 133, 135)

El apunte de Campra invita a reflexionar en torno al terror como una de las raíces de la ruptura sobrenatural en la retórica fantástica, o de manera más específica, nos lleva a preguntarnos si el terror se trata o no de una condición inherente de lo fantástico. Si nos decantamos por la primera opción, deberíamos aceptar el campo propuesto por Todorov, quien acota la evolución de la literatura fantástica hasta el siglo XIX, toda vez que el auge del psicoanálisis reemplazaría el potencial simbólico del género: lo que antes se veía como un fenómeno inexplicable que no tiene explicación bajo las formas de la razón, ahora podría ser explicado por procesos o disonancias psíquicas. La segunda opción, elegida en este trabajo, permite suponer que el miedo o el terror, desde una perspectiva estética, es transversal a todos los planos de representación ficcional, solo que aceptamos que lo fantástico es el campo de acción más común e idóneo para tales recursos.

Para diversos críticos, el terror puede definirse a partir de su efecto receptivo, siendo el miedo una experiencia natural e incluso objetivable en algunos casos. La forma terrorífica es en sí misma un recipiente de contenido: un discurso que ofrece la experiencia estética de la revelación, aquella que es capaz de extenderse hasta el plano extratextual. En el caso de Enriquez, el terror aglutina las experiencias sobrenaturales y realistas que viven sus protagonistas, quienes experimentan los miedos de la dictadura, la violencia descarnada de las villas miseria o los rituales satánicos. Alejandra Amatto apunta al respecto que, en la obra de la autora argentina, “[E]l terror y lo fantástico le permiten interpelar críticamente los problemas de toda una sociedad a través de una redefinición del concepto de «miedo», ese efecto bien conocido por una multiplicidad de lectores implícitos que lo enfrentan y que se traslada en sus textos reconstituyéndose con nuevos códigos y pautas sociales” (Amatto, 2020: 224).

Desde un punto de vista personal, el terror se caracteriza por la presencia de una amenaza que viola la arquitectura racional y desdibuja la identidad del sujeto, vulnerando a los personajes y estableciendo un punto de conexión con la realidad del lector. Y es por ello que, de forma más o menos frecuente, el terror se adhiere a lo fantástico como un parásito que potencia la fractura con el mundo real. Entonces, la gran diferencia entre el terror y lo fantástico radica en que el primero se define como un componente discursivo, y el segundo, como una vertiente genérica. Ciertos rasgos de lo fantástico admiten la permeabilidad de lo terrorífico, por ejemplo, la escenificación de un mundo coherente con la realidad extratextual, la cual está sujeta a diversas modelaciones contextuales (sociales, científicas, políticas, etc.). En este sentido, el objetivo de lo fantástico, según David Roas, es “desestabilizar esos límites que nos

dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas [...] cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitido” (Roas, 2011: 35).

La peculiaridad de la escritura de Enriquez radica en la omnipresencia de lo espantoso, lo cual deviene totalizador y aterrador, ya que reaparece cíclicamente, distorsionando y erosionando la realidad hasta romper el equilibrio de la vida de los personajes. El punto de quiebre de muchos de sus relatos se da cuando sus protagonistas ponen en entredicho los rasgos hegemónicos de lo humano: en “El chico sucio”, cuando nos enteramos de la mutilación del niño; en “La casa de Adela”, al saber que tiene un muñón por brazo; en “Las cosas que perdimos en el fuego”, al percatarnos de la desfiguración en los cuerpos-rostros de las activistas; como si en esas (des)figuraciones se rozara una inflexión sobre qué es lo que consideramos normal y aceptable.

Al desestabilizar la categoría “razón” y colocarla en un plano siniestro, lo humano adquiere rasgos ajenos que lo acercan a lo animal. Entonces, si todo matiz antropocéntrico se encuentra a la par de lo animalesco, lo monstruoso y lo fantástico, entonces sus límites morales, físicos y sociales también empiezan a transformarse. ¿No es acaso la animalidad un puente para replantear los excesos y faltas que hemos tenido como sociedad?

II. Lo que yace bajo la oscuridad

La crítica política del cuerpo y de las condiciones materiales se evidencia en los relatos de Enriquez cuando se llegan a plantear las diferencias marcadas que existen entre individuos. Lo que yace bajo la oscuridad y que pocas veces cuestionamos es la cotidianidad siniestra que nos pone en un piso común a los seres fantásticos, los objetos y a los humanos. El relato “Bajo el agua negra”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), perturba en tanto que nos habla de un peligro ambiental latente: una mutación que ocurre en poblaciones depauperadas de la Argentina, en donde la colusión entre autoridades y empresarios deriva en una catástrofe sanitaria en la que niños, mujeres y habitantes de las periferias bonaerenses son los principales afectados. Se centra en la Villa Moreno, lugar habitado por la población más miserable y marginal de la ciudad, a la que llega la fiscal Marina Pinat, para indagar el caso de un par de policías acusados de lanzar a dos jóvenes al río, uno de los cuales, Emanuel, sobrevive y cuyo cuerpo putrefacto será parte de la procesión que los habitantes de la villa realizan para despertar a una criatura milenaria. Con este relato, Enriquez reconstruye la figura del pobre como un monstruo mutante, en quien se encarnan las más terribles consecuencias del capitalismo neoliberal, donde las escasas y nulas políticas públicas basadas en registrar la pobreza y “tratar” de contenerla a través de fichas de protección social son insuficientes para impedir que esta brote, crezca y se expanda como un hongo en las fronteras de la ciudad. Será dicho monstruo social y político, frente a la marginalidad a la que lo somete la ciudad, quien se organizará al modo de una secta para despertar a la criatura que habita en el Riachuelo, y que el país, bajo decisiones políticas, trató de ahogar bajo litros de contaminación.

Es así que lo que podría ser el relato de un suceso fantástico centrado en una criatura monstruosa también funciona para representar la dimensión terroríficamente sobrenaturalizada de la desigualdad social, el aspecto siniestro de una economía basada en aumentar la pobreza y normalizar el abuso por parte del Estado. De igual forma, es el relato de un acontecimiento donde lo sobrenatural no invade ni modifica el mundo cotidiano, sino donde la realidad

cotidiana, enfatizada por la barbarie social e indolencia ante el dolor del otro, irrumpe en el ámbito de lo metafísico, a tal punto que si lo sobrenatural provoca terror, es consecuencia directa de la sobrenaturalización de la violencia, de la terrible normalización y naturalización de la crueldad social y cruda indiferencia frente a la miseria humana. Las descripciones realistas que parecen tomadas de un parte policiaco o un recorte de diario de nota roja pueden leerse también en clave de metamorfosis animalesca y fantástica en sus comparaciones descarnadas:

[L]os hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienas. No recordaba el nombre que los médicos, algo confundidos, le habían dado a ese defecto de nacimiento. Recordaba que uno de ellos lo había llamado “mutaciones”. (Enriquez, 2016: 159)

Como si se tratase de una película de ciencia ficción, los efectos destructivos y degenerativos en los chicos tienen una explicación material y están lejos de ser una fábula: las consecuencias se sienten reales y ásperas en su cruenta descripción de un territorio que puede ser cualquiera de América Latina.

Más adelante, la protagonista se encuentra nuevamente con los chicos deformes, quienes se tornan monstruosos a sus ojos. A las descripciones que ya había hecho se les añaden otras: “la nariz muy ancha, como de un felino, y los ojos muy separados, cerca de las sienas. El chico abrió la boca, para llamarla quizá: no tenía dientes” (Enriquez, 2016: 168). Esta reiteración antecede a la revelación más importante del relato, la cual bebe directamente del horror materialista que se mencionó anteriormente: dentro de una parroquia abandonada y llena de grafitis se encuentra una leyenda que se repite y que alude por supuesto al maestro de Providence, H. P. Lovecraft. El rayoneo reza una palabra o frase ininteligible: “YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG”.

Vale la pena traer un fragmento de “La llamada de Cthulhu”, cuento en el que H. P. Lovecraft establece algunos de los elementos que lo hacen hoy en día digno de tener continuadores de su obra, de la que Enriquez se vale para abonar a la extensión de su obra. El autor se propuso crear un tipo de terror que trascendiera el tiempo y el espacio conocidos, pero que, de una u otra forma, se abriera paso en nuestro mundo para dejarnos en la más completa desolación: luchar contra un zombi o un vampiro es viable, pero ¿cómo le hace uno frente a un horror de dimensiones cósmicas que imposibilita toda descripción, ante cuya visión los sujetos devienen irremediabilmente locos? La cita elegida reúne el inspector Legrasse y 19 de sus hombres —representantes de la racionalidad moderna—, quienes descubren hechos insólitos en una zona pantanosa de Nueva Orleans que, en su mayor parte, se encuentra “inexplorada por el hombre blanco” (Lovecraft, 2007: 566). La información que adquieren es vaga, sin datos precisos sobre seres fantásticos nunca vistos por el ojo humano y ruidos incoherentes que, pese a su aparente falta de patrones y repeticiones, son parte de un ritual. Las descripciones lovecraftianas de alguna forma complementan el relato de Enriquez: ambos comparten la existencia de cultos, se encuentran en territorios agrestes y el censor de la autoridad es inexistente. Como en los márgenes del río tóxico de “Bajo el agua negra”, en “La llamada de Cthulhu”, los habitantes de los pantanos de Lovecraft adoran a una criatura antigua y que puede provocar horror y locura:

Lo que en definitiva habían entonado los hechiceros esquimales y los sacerdotes de los pantanos de Luisiana a sus ídolos era algo muy parecido a esto:

“Ph’nglui ,glw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn”

Legrasse había tenido más suerte que el profesor Webb, pues algunos de sus prisioneros le habían revelado la significación de esas palabras. La frase decía más o menos así:

“En su morada de R’lyeh, Cthulhu muerto aguarda soñando” (Lovecraft, 2007: 565)

El poderoso efecto que produce la adición de la referencia lovecraftiana en el lector se impregna poco a poco a medida que aparecen elementos oscuros y metafísicos de un lugar que aglutina perversiones y una atmósfera angustiante. Cuando Marina, la protagonista del relato, se encuentra con una cabeza de vaca empalada en una especie de ritual, sabemos que algo perturbador ha ocurrido o está por suceder en el lugar, lo cual se confirma con la presencia de un sacerdote sucio y demacrado que sale de entre las sombras. “En su casa el muerto espera soñando”, dice una y otra vez uno de los deformes (Enriquez, 2016: 169). Sin duda, se trata de un mundo estilístico prestado de las narraciones de Lovecraft. Enriquez, al tomar la filosofía del oriundo de Providence, no está impregnando de horror sobrenatural a su relato, sino del materialismo y del asombro de un erudito que puede aún asombrarse de algo que no ha sido todavía tocado por la racionalidad humana promedio. La de Lovecraft es una racionalidad antihumanista, cósmica, animalesca, en donde los sueños y pretensiones que acompañan al proyecto antropocéntrico quedan en ridículo ante el mar de lo desconocido. Graham Harman argumenta que

Lovecraft no fue en ningún sentido alguien que se opusiera a la ciencia o a la erudición. No obstante, sus narraciones sugieren que cuando las llevamos a sus últimas consecuencias coinciden con las conclusiones de los místicos y los teósofos. Esta harapienta avanzadilla de visionarios de vanguardia a menudo incluye tripulaciones exóticas de marineros iletrados [...] o incluso, en alguna ocasión, entre las tropas de la élite erudita puede llegar a admirarse a una bruja. En otros casos, el conocimiento avanzado es una cualidad de la que hacen gala los animales como los lobos en el pasaje de arriba. Dado que estos animales suelen pasar por temerarios, el hecho de que eviten las “profundas y empinadas gargantas” parece un motivo de sobra para inducirnos a sentir inquietud por esos espacios. (Harman, 2020: 158-159)

En un diálogo estrecho con Lovecraft, Enriquez plasma desconfianza en las nociones clásicas de razón, progreso o civilización, toda vez que sus efectos han dejado sinsabores y violencia descarnada. Ante ello, imagina el alzamiento de un nuevo mundo inhóspito que crece bajo las aguas negras y que se encuentra despolitizado en sí mismo, pero que no puede evitar el culto por parte de individuos desesperanzados. La criatura de tintes lovecraftianos que “espera soñando” y que seguramente destruirá todo a su paso, de alguna forma funciona como una respuesta al proyecto humano; a su lado se encuentran las bestias, los deformes y los mutantes a los que se les ha dado la espalda y que son el reflejo de un fracaso de las políticas de la diferencia y de integración. La arrogancia de las autoridades, la despreocupación y el olvido a los habitantes de Villa Moreno ejemplifica el desgastamiento de la racionalidad instrumental presente en “Bajo el agua negra”, pero que es una característica del individuo contemporáneo acorralado por las lógicas instrumentales. Señala Harman:

Los humanos ilustrados y racionales se burlan de todas las cualidades ocultas o secretas, y pueden ofrecer pruebas palpables para sus conclusiones. En este sentido, los humanos ilustrados están en disposición de rechazar muchas de las crédulas supersticiones del pasado. Pero por el

mismo motivo se convierten en seres sobre-intelectualizados, lo que supone que están tristemente hipnotizados por las cualidades superficiales de las cosas. (Harman, 2020: 158-159)

En el cuento de Enriquez, el escenario decadente y ciudadano se configura en sí mismo como un elemento gótico en donde la miseria y la violencia acentúan lo lúgubre y macabro del lugar y resguardan una especie monstruosa bajo las aguas tóxicas. La idea de civilización queda relegada a las sombras, mientras que la percepción de la barbarie es llevada al límite, arrojada a la luz, permitiendo observar solo matices disfóricos. Al ser replanteado e invertido el binomio “civilización/barbarie” de Domingo Faustino Sarmiento, la crítica de Enriquez se vuelve más certera y siniestra: el verdadero crimen siempre ha estado ante nuestros ojos bajo los términos que ha establecido la modernidad.

Los habitantes de Villa Moreno comparten un hábitat distópico en donde la contaminación y la violencia son tan tóxicos que se han encarnado en ellos y los condena a vivir vidas miserables. En ese ambiente descarnado, adoptan rasgos afines a su supervivencia: al tratarse de un territorio inhóspito resulta idóneo que se endurezcan ante todo, incluso de la misma ley, la cual evaden con facilidad y cinismo. La realidad argentina plasmada por Enriquez es también la realidad global contemporánea en donde la acumulación del valor, el incremento de las ganancias y la competencia económica son los únicos garantes efectivos:

La plaga de la exploración infantil ha retornado en muchas áreas del mundo, al mismo tiempo que se ha pospuesto la edad de jubilación y las personas están obligadas a trabajar hasta los 65, 67 años o incluso más. También los límites a la explotación de los recursos físicos y a la polución del medioambiente están siendo sistemáticamente ignorados por las corporaciones cuyo único parámetro es el crecimiento de las ganancias. (Berardi, 2019: 229-230)

Vistos como especímenes del bestiario aquí propuesto, los chicos mutantes del relato revelan que la verdadera monstruosidad yace en la maquinaria del capital, toda vez que sus dinámicas alienantes, destructivas y monopolíticas son capaces de motivar muertes en masa sin que le sea reclamada cosa alguna o existan políticas públicas que aminoren esta situación. Poco importa si en las profundidades del río se encuentra escondida una entidad de rasgos lovecraftianos en espera del fin inminente, si lo “raro y espeluznante” (tomo prestados los términos de Mark Fisher) es que exista impunidad ante el incremento voraz de mutaciones y una baja en la esperanza de vida de sus pobladores. Nuevamente surgen en el relato comparaciones animalescas:

La chica tenía las pupilas dilatadas de los adictos y los ojos, en la media luz de la oficina, parecían completamente negros, como los de un insecto carroñero. [...]

Trató de no pensar en cómo movía la chica los dedos manchados por la pipa tóxica, los cruzaba como si no tuvieran articulaciones, como si fueran extraordinariamente blandos. ¿Sería ella una de las chicas deformes, defectuosas de nacimiento por culpa del agua contaminada? Era demasiado grande de edad. ¿La deformidad venía ocurriendo desde cuándo, entonces? Todo era posible. (Enriquez, 2016: 161)

Es así que, sobre un contexto marcado por la violencia y la pobreza, que deja tras de sí el macabro sistema económico y político capitalista, un monstruo como Cthulhu ya no es un ser primigenio y colosal que rompe las leyes de la naturaleza, sino una criatura mutante hecha de seres considerados prescindibles y desechables, que origina la siniestra política pública. Inti Soledad Bustos halla en la narrativa de Enriquez un espacio en donde “el monstruo viene encarnado en la desigualdad, en la naturalización de la violencia” (2020: 42), a lo que añadiría

que en tal espacio de producción existen también posibilidades de una supervivencia dada a partir de la toxicidad y del encuentro con criaturas no humanas que, de alguna forma, modifican los comportamientos de las sociedades y los conducen a una sensibilidad que los lleva a contactar con la esencia de ciertos fenómenos que el humano promedio no alcanza a imaginar.

Villa Moreno abreva el sincretismo latinoamericano en vías de extinción con una nueva cultura que apenas se asoma: en el barbárico revoltijo iconográfico (vírgenes milagreras, estampas del Gauchito Gil...) desesperadamente recolocado en la “zona muerta”, “el gran tacho de basura” de la metrópolis (Enriquez, 2016: 157), participan ahora también las desconcertantes criaturas post-humanas que provienen de las exhalaciones del Riachuelo. El culto inaudito que cierra el texto lleva en procesión a un dios impuro, contaminado y bestial, con sus “brazos delgados y dedos de molusco” (Enriquez, 2016: 172), siendo este, en todos los sentidos posibles, una forma intoxicada, que solo puede leerse como el emblema de ese régimen de la refundición salvaje que identifica la lógica cultural del capital que, de alguna forma, se expande hasta transformarnos a todos en otras especies. Incluso el propio cuento puede leerse como una mutación de los mitos de Cthulhu en clave porteña; a la vez, esto no solo funciona en términos de una relación entre los mitos en tanto marco general de producción de horror y el cuento particular de Enriquez, sino que también permite una suerte de contaminación a la inversa, en la que los mitos de Cthulhu adquieren significados nuevos (o estos son asimilados a su matriz significadora) a partir de las especificidades de lo local, sea la represión policial, la violencia de estado, los desastres ecológicos o la producción de nuevas especies en la zoología fantástica lovecraftiana.

III. Perros poseídos por el demonio

En diversas narraciones de Enriquez, la figura del canino es nodal y a menudo adquiere aspectos fantásticos que lo convierten en una presencia amenazante e indeterminada. La autora detalla que libros como *Cementerio de animales*, de Stephen King, significaron una revelación temprana en su entendimiento del terror y los mecanismos de la literatura para provocar espasmos en espacios domésticos y cercanos a nuestra realidad: “¿Dónde encontrar a todos los demás, esa generación de escritores que arrancaban el horror del cosmos y los castillos y las mansiones y lo ponían sobre mi cama y en mi patio?” (2019: 18). Ya desde *Alguien camina sobre tu tumba*, libro de crónicas sobre viajes a cementerios, encontramos los elementos fantásticos sobre la animalidad que poblarán las ficciones de Enriquez. En “Los perros negros” confiesa su aversión hacia los caninos y su experiencia atemorizante con un espécimen que tiene aires misteriosos:

No me gustan los perros. Tengo un trauma infantil. Vi, una tarde, cómo el aparentemente inofensivo perro de una familia amiga le saltaba a su dueña en la boca y le arrancaba los labios de un tirón y después se los comía, en el piso, como si fuera carne picada. La dueña había cometido un error: había querido sacarle una pata de pollo que estaba comiendo, pero no se merecía semejante reacción, semejante castigo. Era un perro chiquito y callejero, de hábitos rutinarios y pocos ladridos. Sin embargo, un día, este baño de sangre: los gritos de esa mujer, el furor del animal, mi terror y el de su hija... Recuerdo haber llamado a mi mamá gritando ‘le comió la boca, le comió la boca’. Nunca más confié en un perro. No me engañan sus ojos tiernos, su cola alegre, su jovialidad ni los topetazos amistosos. Yo vi de qué son capaces. Y lo ocultan. Un gato es un animal mucho más sincero: es arisco, agresivo, gritón, puede ser repugnante; uno

sabe en qué se mete cuando se mete con un gato. En cambio, los perros, esos animales hipócritas, su pura duplicidad. No me gustan los perros. Ni los grandes ni los chicos ni los lindos ni los feos ni los vivos ni los muertos. (Enriquez, 2013: 48)

Como en los relatos de King antes mencionados, aquí las bestias enrarecen los ambientes en donde se aparecen, primero como acompañantes de los protagonistas, dando con ello una sensación de confianza al lector, para, después, romper ese pacto e infundir inseguridad y extrañamiento. Tal es el caso de los perros que forman parte del cuento “La Virgen de la tosquera”, incluido en *Los peligros de fumar en la cama*.

Los caninos figuran en segundo plano de una historia de obsesión en la que dos adolescentes, Natalia y la narradora, se obsesionan por un joven llamado Diego, quien, a diferencia de ellas, no se siente atraído sexualmente ni busca relación con ellas, al ser novio de una conocida suya, Silvia, a quien aborrecen y descargan su envidia y celos. Silvia es unos años más grande y más experimentada que Natalia y la narradora, y, de hecho, funge como la puerta al mundo adulto en el *coming of age* de las protagonistas. Representa todo aquello a lo que ellas no pueden acceder, debido (se infiere) a que aún no alcanzan la madurez que trae consigo la edad y la independencia monetaria para solventar gastos. Silvia representa una especie de modelo aspiracional: encarna lo prohibido (posee una planta de marihuana), ya no depende de sus tutores como lo hacen buena parte de los jóvenes (vive sola en su propio departamento y habita una habitación enorme), no es solo una simple empleada (tiene su propia oficina en el Ministerio de Educación argentino), escapa a la definición de neófita (“Si probábamos una droga nueva, ella ya había tenido una sobredosis con la misma sustancia”). Pero el deseo de verla “arruinada, indefensa, destruida” (Enriquez, 2009: 25) provenía de que Diego la prefiriera sobre ellas.

Los límites entre la casualidad y lo sobrenatural se difuminan, y lo fantástico funciona como bisagra para mantener un efecto de indeterminación y duda: ¿fue la Virgen de la tosquera la responsable del ataque de los perros a la pareja de novios? La respuesta es intrascendente toda vez que el efecto de extrañamiento se logra al transformar lo que podría tratarse como una simple historia de celos y obsesión en un apunte sobre los poderes ocultos de la brujería que se encuentran más allá de lo que nuestra ideología, despojada del pensamiento mágico. Tras enfrentarse a las historias de Enriquez, el lector se da cuenta de que no es el terror hacia aquello que desconoce lo que le acongoja, sino que el miedo de nuestra propia realidad se mezcle con el temor hacia lo sobrenatural, es decir, hacia aquello que no alcanza a comprender.

La transgresión es la característica fundante de la escritura de Enriquez, y las jóvenes de “La virgen de la tosquera” encarnan lo subversivo a través de códigos de conducta asociados normalmente a la juventud: rebeldes, temperamentales, dejan de lado lo racional y se dejan llevar por sus pulsiones libidinales, apelan a la envidia, el odio y el mal del prójimo. Son como animales rabiosos en espera de que alguien extraño se les acerque para morderle o bien para defender lo que creen que es de su propiedad, como es el caso de Diego. Natalia ejemplifica la obsesión animal por su objeto de deseo e incluso recurre a amarres para marcarlo territorialmente: le echa sangre de menstruación al café de Diego. Este es el detonante para que cuando aparezca la Virgen de la Tosquera, el clima misterioso se torne oscuro al darnos cuenta de que aquella figura en realidad es una especie de representación de un culto brasileño al que Natalia le pidió un deseo.

La estrategia de la autora argentina es magistral al eliminar todo rastro de certeza sobre si la mujer roja es parte de un acto de magia negra, de una leyenda urbana o brujería, por ello, cuando aparecen los perros enardecidos tras la pareja de novios, el lector infiere que el deseo se ha cumplido: los caninos fueron ocupados como mensajeros del mal y se encargarán de despedazar al ser odiado.¹ Lo que en un principio se ve a lo lejos como un perro común y corriente adquiere dimensiones fantásticas:

Había un perro negro. Aunque lo primero que Diego dijo fue “es un caballo”. Ni bien terminó la palabra, el perro ladró, y el ladrido llenó la tarde y nosotras juramos que hizo temblar un poco la superficie del agua de la tosquera. Era grande como un potrillo, completamente negro, y se notaba que estaba dispuesto a bajar la loma. Pero no era el único. El primer resoplido había llegado de detrás de nosotros, del fondo de la playa. Allá, muy cerca, caminaban tres perros-potrillos babosos, sus costados subían y bajaban, se les notaban las costillas, estaban flacos. Éstos no eran los perros del dueño, pensamos, eran los perros de los que había hablado el colectivero, salvajes y peligrosos. Diego les hizo “shhh” para amansarlos, y Silvia dijo “no hay que mostrarles que estamos asustados”, y entonces Natalia, enojada, llorando por fin, les gritó: “Soberbios de mierda, vos sos una negra culo chato, vos un pelotudo, ¡y ellos son mis perros!” (Enriquez, 2009: 37-38)

Otros textos de Enriquez, como “Tela de araña”, juegan con la figura de la bruja como una desestabilización al orden racional que se vive en las sociedades occidentales. La brujería funciona como una respuesta oscura a la búsqueda de sentido: si Natalia no puede acceder al amor y deseo de Diego por medio de estrategias éticas y bienintencionadas, entonces un hechizo hará que Silvia se aleje de él. Marcos Seifert apunta bien que Enriquez “reubica el miedo en el lugar del contrapoder, recuperando así la peligrosidad del desplazado, del subalterno, del excluido” (2021: 5). Si entendemos a las jóvenes obsesionadas como personajes desplazados del deseo, entonces podemos ver cómo es que adquieren poder en la medida en la que acceden a mundos oscuros y vedados para el ser moderno. Adquieren sentido las palabras de Ana Gallego Cuiñas cuando define la narrativa de Enriquez como “feminismo gótico”, ya que en sus relatos “las mujeres y las clases marginales, afantasmadas, devienen peligrosas y portadoras del terror, al ser las más vulnerables y castigadas por el capital” (2020: 1). Entonces no es raro que, desde esa perspectiva, los animales sean meros perpetradores del mal, piezas en un ajedrez jugado en donde las reglas no funcionan como en las sociedades modernas. Podemos imaginar a Natalia deseándole mal a Silvia, pero seguramente en el hechizo hay algo que se salió de control, como suele pasar con el mundo animal: no puede ser domeñado del todo:

Había uno a cinco metros de Silvia. Diego ni le prestó atención a Natalia: se puso delante de su novia para protegerla, pero entonces apareció otro perro detrás de él, y dos más chicos que bajaron corriendo ladrando la lomita por la que no se asomaba el dueño, y de repente empezaron los rugidos de hambre o de odio, no sabíamos. Lo que sí sabíamos, de lo que nos dimos cuenta porque era tan obvio, era que los perros ni nos miraban. A ninguna de nosotras. No nos prestaban atención, como si no existiéramos, como si ahí junto a la tosquera sólo estuvieran Silvia y Diego. (Enriquez, 2009: 38)

¹ En una entrevista con *The New Yorker*, Enriquez revela que la figura que encuentra Natalia en realidad es a Pomba Gira, un espíritu afrobrasileño evocado por los practicantes de los cultos Umbanda y Quimbanda: “Pomba Gira es a menudo representada como una mujer hermosa, semidesnuda y de cabello largo, y representa, a grandes rasgos, la sexualidad y la brujería” (Wallace, 2020: en línea).

El punto de presión fóbica aparece cuando la narradora cuenta que los perros no les prestaron atención a ellas, como si las bestias tuvieran un plan o recibieran una orden específica de alguien, lo cual resulta perturbador, ya que el sentido común nos ha hecho asociar a los caninos con lo doméstico, la torpeza, la ternura y un impulso de cuidado.

La contaminación o intertextualidad de otros relatos es recurrente en toda la literatura: todo tiene diversas conexiones si sabemos advertir esos finos hilos con los que se construye una poética y sus filiaciones. Enriquez ha mencionado que la figura de los perros en “La Virgen de la tosquera” está influenciada por la novela *Black Dogs*, de Ian McEwan (en Wallace, 2020). El libro relata el viaje de luna de miel de June y Bernard a Francia, sitio en el que ella pasa por una lucha interior en el que adquiere un sentido renovado de la vida. Su punto de inflexión se da al encontrarse con dos perros negros, los cuales *per se* no significan nada; sin embargo, se construye un cierto significado en torno al encuentro: los perros son descritos como de “tamaño antinatural” (McEwan, 1994: 144) y con apariencia de “bestias místicas” (144), “criadas para la agresión” (145). Estas “criaturas”, como las llama June, se mueven lenta pero constantemente hacia ella, por lo que infiere que “tienen un plan” (149), lo que significa que actúan razonablemente. Para June, los caninos representan el “mal” y un riesgo. Al respecto dice Enriquez que “[L]a imagen de los enormes perros negros entrenados para violar era una imagen tan grande del mal que la usé. El perro negro como [una figura] maligna es una imagen muy tradicional, pero me funciona. Además, siempre existieron leyendas urbanas sobre la aparición de animales extraños, e incluso extraterrestres, dentro y alrededor de esas tosqueras” (Wallace, 2020: en línea).

¿Qué tienen los animales que ofrecemos respecto a la inteligencia y al contacto con la esencia de las cosas? En los relatos de Enriquez, las criaturas no humanas son a veces favorecidas con un conocimiento implícito del carácter malévolo de un territorio, es decir, que encarnan una visión contraria a la perspectiva urbana, en donde los animales han sido dotados de rasgos humanos (les ponen ropa, duermen en camas e incluso usan zapatos) y les son borrados elementos violentos que pongan en problemas a sus dueños o a otros individuos. A través de la recuperación de elementos peligrosos de la brujería, Enriquez dota a los animales de una identidad política y subversiva que escapa a la domesticación y empodera la otredad.

Otro cuento que involucra a un canino es “La casa de Adela”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Adela es una chica que “nació” sin un brazo, pero ella asegura que no es cierto, que sus padres mienten y que ella fue mutilada. Cuenta diversas versiones acerca de su mutilación, de las cuales la principal era que un perro la mordió cuando tenía dos años. Ella no siente pena de su mutilación, al contrario, les restriega el muñón en la cara a quien le causa incomodidad y les responde con indiferencia e incluso con sorna: en vez de contarles que el muñón que tiene por brazo es un defecto congénito, le gusta reelaborar una historia más interesante y perturbadora:

Sobre el brazo. No nació así, contaba. Y qué pasó, le preguntábamos. Y entonces ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho. A veces contaba que la había atacado su perro, un dóberman negro llamado Infierno. El perro se había vuelto loco, les suele pasar a los dóberman, una raza que, según Adela, tenía un cráneo demasiado chico para el tamaño del cerebro; por eso les dolía siempre la cabeza y se enloquecían de dolor, se les transtornaba el cerebro apretado contra los huesos. Decía que la había atacado cuando ella tenía dos años. Se acordaba: el dolor, los gruñidos, el ruido de las mandíbulas masticando, la sangre manchando el pasto, mezclada con el agua de la pileta. Su padre lo había matado de un tiro; excelente puntería, porque el perro,

cuando recibió el disparo, todavía cargaba con Adela bebé entre los dientes. (Enriquez, 2016: 66-67)

El cariz fantástico entra de la manera más sencilla: como una anécdota/recuerdo de infancia. Incrédulos, tanto los compañeros de Adela como los lectores desconfían de aquellas versiones que infunden de un carácter extraordinario algo que, se intuye, pudo ser fruto del descuido de sus padres. Al elegir la opción más verosímil, tanto ellos como nosotros, entramos también en el encantamiento de Enriquez, en donde perros poseídos por el demonio entran en el terreno de lo posible.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se han expuesto un puñado de ejemplos de la obra de Mariana Enriquez bajo el término bestiario. Entendidas como un compendio de seres fantásticos, extraños o solo existentes en el imaginario literario y de leyendas, las criaturas incluidas en los relatos de la narradora argentina dan cuenta de su estilo, a medio camino entre el realismo, el fantástico y la crítica social. Que sean bestias salvajes, mutaciones o especies alienígenas, los personajes “otros” de los relatos de Enriquez nos incomodan toda vez que apelan a nuestro espacio interior y nuestros más recónditos secretos: desde el umbral de lo reprimido, tanto en los humanos como a nivel social, lo animal se asoma, incontrolado, llevando consigo las ansiedades y temores colectivos hacia la diferencia ilegible. Lo impensable, en forma de animal, irrumpe en los textos analizados con distintas gradaciones de intensidad y plausibilidad, pero en todos lleva a lo mismo: desentierra nuestra reprimida animalidad, redistribuye las diferencias entre especies y, sobre todo, plantea escalofriantes pero también cautivadoras alianzas con lo anómalo.

El término “intoxicado” del título del presente estudio se refiere a la contaminación entre tradiciones: las leyendas y narraciones orales se mezclan con las literaturas de irrealidad y lo fantástico confluye con la realidad agreste de la sociedad argentina del siglo XXI. En ese sentido, el bestiario se vuelve una mutación en donde lo humano también entra en la categoría animal. Figuras como el invunche (leyenda tradicional chilota incluida en *Nuestra parte de noche*) o los arácnidos (“Tela de araña”) también pueden adscribirse al bestiario de Enriquez, las cuales comparten con las criaturas aquí expuestas la trasgresión de lo humano, un acercamiento a los mundos a los que la racionalidad moderna aún no tiene acceso y, por tanto, no puede clasificar. Así, la otredad de estas bestias funciona como una mirada a aquellos mundos que aún no imaginamos y a los que difícilmente nuestras cogniciones pueden entender.

Bibliografía

- AMATTO, Alejandra (2020): “Transculturar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”. *Revista Valenciana*, 26: 207-230. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>.
- BERARDI, Franco (2019): *Fenomenología del fin*. Trad. Alejandra López Gabrielidis. Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- BUSTOS, Inti Soledad (2020): “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilizarbarbie en «Bajo el agua negra»”, de Mariana Enriquez. *Boletín GEC*, 25: 28-43.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca, Editorial Renacimiento.
- DRUCAROFF, Elsa (2017): *El nuevo cuento argentino*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ENRIQUEZ, Mariana (2009): *Los peligros de fumar en la cama*. Madrid, Anagrama.
- (2013): *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*. Buenos Aires, Galerna.
- (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*. Madrid, Anagrama.
- (2019): “Ficciones imposibles de aplacar”. *Revista de la Universidad de México*, 7: 14-19.
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. Núria Molines. Barcelona, Alpha Decay.
- FOUCAULT, Michel (2008): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI Editores.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2020): “El feminismo gótico de Mariana Enríquez”. *Latin American Literature Today*, 14. Recuperado de: <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cuinas/>.
- HARMAN, Graham (2020): *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*. Trad. Antonio Jiménez Morato—Federico Fernández Giordano. Barcelona, Holobionte Ediciones.
- LEWIS, C. S. (1980): “Los animales”, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Antoni Bosch Editor: 110-115.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (1993): *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis de doctorado. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- LOVECRAFT, Howard Philips (2007): *Narrativa completa, Vol. 1*. Ed. Juan Antonio Molina Foix. Trad. Juan Antonio Molina Foix—Francisco Torres Oliver—José María Nebreda. Barcelona, Valdemar.
- MCEWAN, Ian (1992): *Black Dogs*. New York, Penguin Random House.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- SEIFERT, Marcos (2021): “El país de la selva: El gótico mesopotámico en ‘Tela de Araña’ de Mariana Enriquez”. *Cuadernos del CILHA*, 34: 1-21. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.001>.

WALLACE, David S. (2020): “Mariana Enriquez on Teen-age Desire”, *The New Yorker*, el 14 de diciembre de 2020. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/books/this-week-in-fiction/mariana-enriquez-12-21-20>.

© Miguel Ángel Morales



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C