

Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte II*

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad de Jaén

Resumen

El presente estudio pretende analizar la propuesta literaria de cuatro de las autoras más representativas de lo que se ha denominado la nueva narrativa argentina, Selva Almada (Villa Elisa, *Entre Ríos*, 1973), María Gainza (Buenos Aires, 1975), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) y Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), a partir de cuatro obras paradigmáticas de cada una de ellas, *Ladrilleros* (2013), *El nervio óptico* (2014), *Distancia de rescate* (2014) y *Nuestra parte de noche* (2019). Se trata de cuatro universos referenciales muy distintos entre sí, aunque están traspasados por determinados temas y cuestiones comunes. El artículo se presenta dividido en dos partes; la primera, además de la introducción, contiene los análisis de *Ladrilleros*, de Selva Almada, y *El nervio óptico*, de María Gainza, y la bibliografía citada. La segunda parte estará integrada por los estudios de *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, y *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez, por la conclusión y por toda la bibliografía empleada.

Palabras clave: realismo, lo fantástico, Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez

Abstract:

The present study intends to analyze the literary proposal of the four female authors considered to be the most representative of the *nueva narrativa* in Argentina: Selva Almada (Villa Elisa, *Entre Ríos*, 1973), María Gainza (Buenos Aires, 1975), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), and Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973). The analysis will focus on four paradigmatic texts, one of each author: *Ladrilleros* (2013), *El nervio óptico* (2014), *Distancia de rescate* (2014) y *Nuestra parte de noche* (2019). Each of them introduces a vastly different referential universe, nevertheless, they are connected by shared themes and matters. The article is divided into two parts: the first, apart from including the introduction, contains the analysis of both *Ladrilleros* by Selva Almada and *El nervio óptico* by María Gainza, as well as the cited bibliography. The second part consists of the studies on *Distancia de rescate* by Samanta Schweblin and *Nuestra parte de noche* by Mariana Enríquez, along with the conclusion and the employed bibliography.

Keywords: Realism, Fantasy, Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez



* Este trabajo se adscribe a la Estructura de Investigación EL_HUM16_2021 y al Grupo de Investigación SELYC-UJA (HUM-1064), ambos pertenecientes a la Universidad de Jaén.



A Yolanda,
por una pasión compartida

3. ÉTICA Y ESTÉTICA EN *DISTANCIA DE RESCATE*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

Publicada en 2014 en Penguin Random House, *Distancia de rescate*, que seminalmente fue concebida como un relato, ha representado la primera aventura novelesca de la cuentista Samanta Schweblin y, hasta cierto punto, ha supuesto, su consagración como escritora, merced a los distintos premios que ha cosechado tanto su edición en castellano –el Premio Tigre Juan en 2015– como su versión en inglés, *Fever Dream*, –el Premio Shirley Jackson a la mejor novela corta en 2018 y el Tournament of Book al mejor libro del año publicado en Estados Unidos en 2018–, a su traducción a más de veinte lenguas, a la enorme repercusión que ha alcanzado entre la crítica especializada y el público lector y a su adaptación cinematográfica homónima, dirigida por Claudia Llosa, escrita por ella y la propia autora y estrenada en 2021. Antes, Samanta Schweblin había escrito dos libros de cuentos, *El núcleo del disturbio* (2002), con el que había ganado en 2001 el Premio del Fondo Nacional de las Artes en Argentina y el primer premio en el Concurso Nacional Haroldo Conti para jóvenes narradores con el cuento que lo abre, “Hacia la alegre civilización de la capital”, y *Pájaros en la boca* (2009), uno de cuyos relatos, “La furia de las pestes”, había sido galardonado en 2008 con el Premio Casa de las Américas en la categoría de cuentos. Después, ha dado a conocer su tercer libro de cuentos, *Siete casas vacías* (2015), merecedor del IV Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero en 2015 y cuya publicación incluye el relato “Un hombre sin suerte”, que en 2012 había conseguido el Premio Juan Rufo; *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017), en que ha reunido, junto a los cuentos de *Pájaros en la boca*, cinco de los doce de *El núcleo del disturbio* con ligeras modificaciones en los títulos y dos inéditos, “Olingiris” y “Un gran esfuerzo”; *Respiración cavernaria* (2017), relato largo publicado exento de *Siete casas vacías* con ilustraciones de Duna Ronaldo; y *Kentukis* (2018), su segunda novela, primera extensa, con la que ha obtenido el Premio Mandarache 2020 y el Premio IILA-Literatura 2021.

Carlos Granés, que ha señalado, en su espléndido ensayo *Delirio americano*, “la irrupción de las voces femeninas y el triunfo de las industrias culturales” como los dos fenómenos más determinantes del campo literario del siglo XXI en América Latina (Granés, 2022: 485), ha destacado, frente a las tendencias narrativas dominantes practicadas por las generaciones precedentes, en especial la del *boom*, como el existencialismo, el realismo mágico, el realismo fantástico y el realismo flaubertiano, el cultivo de la literatura gótica por los narradores actuales. Los cuales no solo están examinando “el lado siniestro de la realidad latinoamericana, los puntos ciegos donde confluyen las artes y el mal, la cultura y la abyección, la arquitectura y la muerte, la civilización moderna y sus ansiedades patológicas”, sino que están constatando que la realidad latinoamericana, la política y la económica, la social y la medioambiental, es, antes que mágica o maravillosa, gótica y siniestra (Granés, 2022: 483-484). Elsa Drucaroff, un poco antes, había incidido en lo mismo, pero en el ámbito de la literatura argentina. Había comentado, en efecto, que las características más notables de la segunda generación de la nueva narrativa argentina, la de los escritores nacidos en la década de los setenta del siglo XX que comenzaron a escribir aproximadamente después de 2001, son, dentro de la más absoluta libertad de estilos y tendencias y desde el terreno de la incertidumbre, de la ausencia de certezas previas, la recuperación de la importancia de la trama, del enigma y la tensión, de lo fantasmal; “el regreso de la pulsión por contar historias y explorar en los géneros masivos de la literatura moderna y el cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia ficción, el terror y el *gore*” (Drucaroff, 2016: 32); y todo ello, por supuesto, sin renunciar a la mirada crítica

del mundo y de la sociedad. Porque, como ha declarado en tal sentido Mariana Enríquez, “la realidad argentina es gótica” (Drucaroff, 2011: 297).

Distancia de rescate constituye un ejemplo tan conspicuo como paradigmático de este nuevo tipo de literatura –del que también participa *Nuestra parte de noche*, como veremos después–, por cuanto Samanta Schweblin ha puesto los parámetros estéticos de la narrativa de lo insólito y su enorme potencial subversivo a disposición de un compromiso ético: la denuncia del crimen medioambiental que comporta el uso abusivo del glifosato en el monocultivo de la soja, el “veneno verde”. Pues, como se puede observar en la serie fotográfica *Potencial effects of agrochemicals in Argentina* (2013), de Natacha Pisarenko, en el estudio *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado* (2016), de Fernanda Sánchez, y en la película documental *Viaje a los pueblos fumigados* (2017), de Fernando E. Solanas, parece ser, amén de estar arruinando los campos del interior de Argentina, el responsable directo de un número creciente de enfermedades, cánceres, malformaciones, abortos espontáneos y muertes por intoxicación de personas y animales. Ni que decir tiene que en *Distancia de rescate* no se trata de una denuncia explícita, sino elusiva, subyacente al mundo ficcional que desarrolla el texto, hasta el punto de que no se menciona nunca el herbicida por su nombre, aunque sí la soja, que permea el discurso, y los bidones que se descargan en los campos del terrateniente Sotomayor¹.

3.1 La radical ambigüedad de *Distancia de rescate*

En un esclarecedor estudio, David Roas (2014) examina cuatro especies de expresión o modos narrativos de la literatura *weird* o de lo imposible –lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción–, que deslinda por el modo diverso en que transgreden el universo de lo real o el uso que hacen de lo insólito y por su sentido o el diferente efecto que producen en el receptor². Según Roas, lo fantástico englobaría a aquellas historias que se articulan mediante la confrontación problemática de lo posible y lo imposible, lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo insólito, en un mundo como el nuestro. Las narraciones fantásticas, en la construcción del espacio ficcional, emplean los mismos recursos que las novelas realistas para conseguir “el efecto de lo real”, hasta que es subvertido por la irrupción de un fenómeno imposible, extraño, insondable –“individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, rupturas de la causalidad, fusión de sueño y vigilia, disolución de los límites entre la realidad y la ficción, objetos imposibles” (Roas, 2011: 14)–, que comporta una quiebra de la realidad empírica cuyos principios socava. Tal coyuntura provoca, cierto, un efecto de inquietud, el escalofrío fantástico o el miedo metafísico, como consecuencia de que la realidad deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible, amenazador y racionalmente inexplicable; un extrañamiento de lo normal o lo cotidiano que nos hace percibir la realidad

¹ Del tema del glifosato en *Distancia de rescate* se han ocupado, desde diversos enfoques y con distinta profundidad, Alonso Herrero (2021), Campisi (2020: 172-178), De Leone (2017), Drucaroff (2018), Forttes (2018), Oreja Garralda (2018), Pérez (2021), Salva (2021) y Strausfeld (2021: 501-503).

² La literatura crítica sobre lo fantástico y otras categorías afines, que contaba con tan importantes acercamientos como los de H. P. Lovecraft, E. F. Bleiler, J.R.R. Tolkien, Pierre-Georges Castex, Louis Vax o Roger Caillois, a los que se podía agregar el de Sigmund Freud sobre lo ominoso, lo siniestro o lo contrario de lo familiar y lo doméstico que muestra lo que debe ser dicho, *Das Unheimliche* (1919), a partir de una interpretación psicoanalítica del célebre relato de E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena*, ha crecido exponencialmente a partir del ensayo de Tzvetan Todorov de 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, sin alcanzarse un consenso en su formulación, características, efectos, funciones y límites. Un excelente panorama de lo realizado desde el fundamental y polémico estudio de Todorov hasta finales del siglo XX lo constituye el libro editado por David Roas (2001a), *Teorías de lo fantástico*, que, además de una cumplida selección de textos, cuenta con una excelente bibliografía. En este sentido es sumamente interesante el estado de la cuestión que, a propósito de tres grandes concepciones de lo fantástico, brinda Jesús Rodero en el primer capítulo de su estudio *La edad de la incertidumbre* (Rodero, 2006: 5-31). Véanse también los panoramas generales de Mariño Espuelas (2008) y Brescia (2020: 133-140).

de un modo distinto. Es importante recalcar que esta dislocación de la imagen tradicional del mundo con que opera lo fantástico, en línea con lo postulado por H. P. Lovecraft en *Supernatural Horror in Literature*, afecta por igual al mundo intratextual que al extratextual, a los personajes que al receptor externo. En trabajos anteriores, Roas (2001b: 32-42 y 2011: 145-178) había distinguido entre lo fantástico clásico y lo neofantástico, para señalar que lo que “caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anomalía de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector” (Roas, 2001b: 37).

Lo maravilloso, siempre según Roas, constituye la configuración de un mundo posible totalmente inventado, autónomo y paralelo al real, en donde todo es factible y es aceptado como tal dentro de los parámetros físicos de ese espacio. Por consiguiente, no pone en cuestión ni problematiza conflictivamente nuestra noción de realidad. El realismo mágico, por su lado, plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo realista o normal, esto es, la integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario en una única representación del mundo. Para ello, la estrategia fundamental es, a un tiempo, la naturalización de lo insólito y la desnaturalización de lo real, hasta transformar los prodigios y las maravillas en fenómenos cotidianos y poner a un mismo nivel, pongamos, el cepillado de dientes y la levitación. Supone, por ende, la superación de la dialéctica posible/imposible de lo fantástico. Por lo general, para el narrador del realismo mágico, que suele ser impasible, neutro y objetivo, así como para los personajes que pueblan su mundo, no hay extrañeza en la convivencia con lo maravilloso; tampoco para el lector. Mientras que el efecto esencial de la ciencia ficción es generar una ilusión de verificabilidad de los fenómenos narrados desde una lógica científica. Se supone que se mantiene en los márgenes del mundo real y que no sobrepasa las leyes naturales de la realidad empírica, sino que las lleva al infinito: las desplaza a un tiempo y un espacio en que los avances de la ciencia han posibilitado que esas leyes naturales hayan sido modificadas.

A estas cuatro especies de escritura de la rareza se podría añadir una más, la narrativa de lo inusual, que ha sido recientemente acuñada y conceptualizada por Carmen Alemany Bay (2016 y 2019) y codificada o teorizada por Benito García-Valero (2019). Las manifestaciones de la narrativa de lo inusual, que conforman mundos posibles a propósito de la parte enigmática, irracional, inexplicable u oscura de la realidad, suelen ser, según García-Valero, novelas cortas escritas por autoras con un estilo altamente poético, con sobreabundancia de tropos, imágenes e hipérbolos, que sirven para explicar de otro modo lo real y codificar una realidad íntima, extrema, dolorosa e incomprensible. Las estructuras, que tienden a ser caóticas, se caracterizan por entrelazar anécdotas que están en el filo entre lo posible y lo imposible, y dan como resultado una forma de ficción en la que prima la incertidumbre, aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o delirante y, muy ocasionalmente, a lo fantástico. En la narrativa de lo inusual persiste un afán por encontrar una identidad femenina propia (una construcción o una reconstrucción de la personalidad), que está en sintonía con la práctica de la narración en primera persona. Sus narradoras se singularizan por ser poco fiables, por no decir infidentes, dado que como personajes no entienden o comprenden la realidad que las circunda y en que se desenvuelven y son hartamente inestables emocionalmente. Se emplean motivos de la literatura fantástica para explorar posibilidades identitarias y manifiestan un componente subversivo de denuncia social³.

³ Por lo abultado o en su concepción más general, la narrativa de lo inusual se asemeja bastante a la definición de la categoría que de “lo extraño puro” ofrece Todorov (2005: 41): “En las obras pertenecientes a ese género [de lo extraño puro], se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar.

Distancia de rescate, que ha sido incluida por García-Valero en la narrativa de lo inusual, pues exhibe todos sus rasgos fundamentales, se sitúa, a nuestro modo de ver, en un punto de indeterminación entre lo fantástico definido por Roas y esa nueva categoría de lo insólito, motivo por el cual se podría considerar un espécimen de lo que Todorov (2005: 39) consideraba lo fantástico puro, por mantener la ambigüedad de su estatuto ficcional hasta el final.

3.1.1 Sentido y forma de Distancia de rescate

Distancia de rescate, que se conforma, en solidaridad con la situación perturbadora, desasosegante, casi irrespirable y agónica que se cuenta o en una cabal adecuación de forma y fondo, de una secuencia narrativa única sin divisiones, es una novela dialogada que funciona en tres planos narrativos, a los que corresponde una temporalidad distinta.

3.1.1.1 El plano narrativo del presente

Por un lado, está la situación en tiempo presente, constituida por la conversación que mantienen David, el hijo de Carla, un niño de nueve años que, cuando tenía tres, sufrió una intoxicación, y Amanda, la protagonista, una mujer que, en estado febril y muriente, se ha envenenado con la misma sustancia, cuyos síntomas son descritos mediante la metáfora – densamente connotada– de los gusanos (“*Son como gusanos. ¿Qué tipo de gusanos? Como gusanos, en todas partes* [Schweblin, 2014: 11]”)⁴, al ir a pasar unos días de vacaciones con su hija al pueblo innominado del interior de Argentina en donde se hallan. Se trata de un intervalo de tiempo, aunque indefinido, muy breve –quizás unos minutos o unas pocas horas– y asaz apremiante, en el cual David, que es el narratorio intradieético de Amanda, guía la conversación y Amanda, semiinconsciente, delirante, pregunta y cuenta en calidad de narradora autodieética; si bien, hay un par de momentos en que intercambian los papeles debido a que ella se desmaya en el relato de segundo grado, no puede distinguir lo que pasa y David se lo refiere (Schweblin, 2014: 85-88 y 109-110).

La escena, cuyos perfiles se nos van desvelando poco a poco, resulta no menos impactante que sobrecogedora: un niño, sentado en el borde de una cama, en la habitación de la sala de emergencias del pueblo, muy precaria pues apenas cuenta con personal y materiales, susurra al oído a una mujer yacente, la insta a que recuerde antes de que se muera; luego, mientras siguen atando cabos, la ayuda a levantarse, la conduce a otra habitación que sirve de aula o sala de espera a los más de treinta niños intoxicados directa o indirectamente del lugar y donde los mantienen en una especie de cuarentena (“*Es difícil cuidar de nosotros en las casas, algunos padres siquiera saben cómo hacerlo*” [Schweblin, 2014: 107]), para que vea, más que lo que hacen, lo que no pueden hacer, pues “*ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos*” (Schweblin, 2014: 86), y en la que Amanda, fatalmente debilitada, se postra. El propósito es que Amanda se dé cuenta de lo que le pasa, comprenda cómo y cuándo se produjo su envenenamiento, descubra por qué está en los últimos compases de su vida; sepa dónde está su hija Nina, de solo cinco años, que también se ha intoxicado, y lo que le están practicando; y sepa discernir e hilvanar que su situación y la de Nina, lo que le sucedió a David, la existencia de tantos “chicos con deformaciones” en el pueblo, que “no tienen pestañas, ni cejas, la piel colorada y escamosa” (Schweblin, 2014: 108), la muerte repentina de animales y otros

Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievsky, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño)”. Todorov (2005: 41-42) pone, además, como ejemplo ilustrativo el cuento de Edgar Allan Poe, *La caída de la casa Usher*.

⁴ En el texto de *Distancia de rescate*, las intervenciones de David se consignan en letra cursiva y las de Amanda, en redonda, lo que respetaremos en las citas que hagamos de él.

acontecimientos penosos responden todos a la misma causa, tienen el mismo origen. Es así, pues, que *Distancia de rescate* comienza, como *Ladrilleros*, de Selva Almada, *in ultimas res*, en empleo retórico del orden artificial, que comporta la distorsión lineal, natural o cronológica de la historia, y es la razón de que preponderen las acciones referidas.

Esta situación de la comunicación, que recuerda a un maestro guiando a su alumno y ostenta varios niveles de significación –filosófico, de corte socrático y platónico; metapoético, o cómo se hace una novela; psicológico y terapéutico, relativo al psicoanálisis–, aunque Amanda a veces se revela y, en contra de la opinión de David, refiere lo que estima importante (“Ahora soy yo la que va a decidir en qué historia hay que concentrarse, David” [Schweblin, 2014: 73]), puede que resulte inverosímil (Schlickers, 2015: 13), pero es la que produce el mayor efecto de extrañamiento de la novela (Oreja Garraldo, 2018: 246), la que se erige en el elemento disruptivo de lo real y, en consecuencia, la que más la acerca a lo fantástico, a través de una audaz revisitación del motivo literario de rancio abolengo del *puer senex*.

Hay dos o tres posibles explicaciones que permiten, hasta cierto punto, inferir por qué David se comporta de semejante modo con Amanda. Una es la supuesta transmigración de almas que le realizó la curandera de la casa verde cuando se envenenó, por la que, en su cuerpo de niño, podría habitar la de un adulto. No obstante, dentro de la lógica interna del texto, pertenece al ámbito de las creencias populares, la santería, las supersticiones y pseudociencias, y se mantiene, sin resolverse, en un ten con ten entre la opinión de Carla –la mujer del entorno rural– y la de Amanda –la mujer de la ciudad– (“¿Una migración? [...] ¿Pero vos creés en esas cosas? [...] No sé si entiendo, Carla [...] Quiero decirle a Carla que todo es una gran barbaridad [...] Es que no puedo creerme semejante historia”; “Miro a Carla y Carla me mira a mí también, con una sonrisa abiertamente falsa, como de payaso, que por un momento me confunde y me hace pensar que todo es un chiste de mal gusto”; “Me quedo en mi cuerpo, Carla. Yo no creo en esas cosas” [Schweblin, 2014: 26-28, 34 y 112]). Además, los cambios psicofísicos que experimenta David después de la intoxicación y la supuesta metempsicosis podrían no ser más que las secuelas del envenenamiento; pues, como le cuenta Carla a Amanda, tardó, tras la acción de la curandera, tiempo en reponerse y en volver a hablar (Schweblin, 2014: 69-70); y él lo tiene meridianamente claro: no solo le dice a su interlocutora: “Soy un chico normal” (Schweblin, 2014: 35), sino que, cuando ella le pregunta si hay una parte suya en el cuerpo de Abigaíl, la niña que tiene una pierna más corta que otra y la frente gigante, le espeta: “Esas son historias de mi madre” (Schweblin, 2014: 42).

Otra es que la conversación que configura el texto no es la primera sino la cuarta que mantienen en la estancia de la salita de emergencias (“Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces” [Schweblin, 2014: 79]) y que han tenido que repetir por el estado delirante y doliente de Amanda, que le hace perder el hilo de la narración y volver al punto de partida (“Amanda, necesito que te concentres, no quiero empezar otra vez desde el principio. ¿Desde el principio? ¿Ya hicimos esto otras veces?”; “¿Cómo sabés que eso es lo que pasa? ¿Lo ves? ¿Estabas ahí escondido? Eso no es lo importante ahora. ¿O es por eso que dijiste, que ya hablamos del veneno, de la intoxicación, que ya te conté cómo llegué hasta acá otras veces?”; “No, Amanda, eso fue antes. Ahora Carla rodea las caballerizas” [Schweblin, 2014: 78, 84-85 y 90]). Es evidente que eso le proporciona un cierto conocimiento del relato, si es que lo han repetido completo las veces anteriores, y le faculta para dirigir el discurso de Amanta a lo que considera crucial, aunque quizá no con la solvencia, la madurez y el nítido propósito con que lo hace. Sucede que David, frente a la ceguera de sus padres y de los demás moradores del lugar, es la conciencia y la memoria de la novela: no solo es el único que se percata a cabalidad de lo que está sucediendo en el pueblo con el uso de los agroquímicos y es el que –como hace con Amanda– se ocupa de los demás contaminados, los acompaña hasta el último suspiro y, en el caso de los animales, los entierra, sino que es su develador, el que lo ata todo (“ahora se le dio por atarlo todo” [Schweblin, 2014: 121]), le dice Omar al marido de Amanda sin comprender

su significado), y el que abre los ojos a los demás. David, como los chicos que vuelven en la novela homónima de Mariana Enríquez y deambulan en la ciudad entre los vivos para recordarles lo que les pasó, de lo que fueron objeto, encarna –mejor que nadie– la denuncia social del texto: su presencia, su mirada extraña, las manchas de su piel, los ojos enrojecidos, su “monstruosidad”, son la herida abierta del campo protervo de Argentina.

Una tercera explicación, que no se puede descartar, es que el texto sea en realidad un febril monólogo de Amanda que, escindida en dos, se interroga a sí misma para intentar comprender la situación en que se encuentra (“Me parece que tengo fiebre, ¿es por eso que todo es tan confuso?” [Schweblin, 2014: 78]). En esta dirección apunta la obsesión que siente por David desde que Carla le asegura que su hijo se ha convertido en un monstruo por obra del intercambio de almas de la migración y el escalofrío metafísico que la atenaza de que eso que no puede ser sea posible y le pueda pasar a su hija Nina. Así, cuando Amanda es ingresada en la salita de emergencias por segunda vez, David le cuenta que Carla vino tan pronto como se enteró y “vio que estabas desfalleciente, que transpirabas de fiebre, que alucinabas conmigo” (Schweblin, 2014: 110); en un momento de la conversación, le dice a David: “Esto no es normal, David. Solo hay oscuridad, y me hablas al oído. Ni siquiera sé si realmente esto está sucediendo”, más adelante: “Es como si estuviera soñando”, y todavía: “Me asusta cuando pasa tanto tiempo sin que digas nada. Cada vez que podrías decir algo pero no lo hacés, me pregunto si no estaré hablando sola” (Schweblin, 2014: 35, 87 y 96-97); tiene una pesadilla en la que Nina dice que es David y, en la visión final, David parece albergar en su cuerpo el alma de Nina. A ello se suma que Amanda, como narradora, es harto inconsistente y muy poco fiable, y lo es tanto por los efectos nocivos de la intoxicación que tiene su vida en jaque y que le impide pensar con claridad, la desorienta, como por el enigma que tiene que resolver, por todas esas piezas sueltas que vislumbra su mente maltrecha y que ha de encajar en un discurso articulado y coherente, en una suerte de narración detectivesca poco convencional. Samanta Schweblin volvería a ensayar por las mismas fechas con una instancia enunciativa igual de inestable e incapaz, de pareja visión sesgada, defectuosa y distorsionada de los hechos, en “La respiración cavernaria”, pero desde una perspectiva diferente, pues se trata de un narrador extra y heterodiegético de omnisciencia selectiva y focalización interna, cuyo punto de vista se limita al personaje de Lola, una aprensiva anciana que padece problemas físicos y respiratorios, sufre demencia y mal de Alzheimer y cuyo mundo se va progresivamente desmoronando, sobre todo a partir del deceso de su marido, hasta arribar al caos, la enajenación de sí y la pérdida de la identidad.

3.1.1.2 El plano narrativo del pasado

A lo largo de la conversación y guiada por David, Amanda, al mismo tiempo que se va dando cuenta de su desventurada circunstancia presente, reconstruye los hechos desde que arribó al pueblo con Nina y se alojó en la casa que el señor Geser le había alquilado, vecina de la de Carla; y esa reconstrucción retrospectiva constituye el segundo plano narrativo de la novela: el del pasado. Aunque el tiempo que Amanda y Nina pasan en el pueblo sin nombre son, aproximadamente, ocho o nueve días⁵, el relato de los sucesos, que tiene por objeto exponer los antecedentes y los motivos que han conducido a la situación del nivel primario, se circunscribe, en razón de la tenaz obstinación de David de proferir solo lo pertinente y de

⁵ En el texto no se especifica, pero Amanda dice que Carla “me gustó desde el principio, desde el día en que la vi cargando los dos baldes de plástico bajo el sol, con un gran rodete pelirrojo y su jardinero jean”; día que luego sabremos que fue el de su llegada al pueblo. Y continúa: “No había visto a nadie usar uno de esos desde mi infancia y fui yo quien insistió con las limonadas, y la invité a tomar mate a la mañana siguiente, y a la siguiente, y a la siguiente también” (Schweblin, 2014: 14). A esos cuatro días iniciales hay que añadir los tres siguientes, que son en los que suceden los acontecimientos fundamentales y constituyen el núcleo de la narración, más los “dos” (Schweblin, 2014: 75) que David le dice a Amanda que lleva hospitalizada en la salita de emergencias.

alcanzar con la mayor rapidez y concisión posibles el punto exacto, a los tres que preceden a su hospitalización en la salita de emergencias –el quinto, el sexto y el séptimo–, entre los que se intercala también el primero, por cuanto son en los que acaecen los acontecimientos, las contingencias y los accidentes fundamentales. De hecho, el relato se modula alrededor de cada uno de ellos.

El primer día de estancia en el pueblo, que se desgrana en varios fragmentos diseminados en la relación de los días quinto y sexto (Schweblin, 2014: 37, 88-89 y 99-101), Amanda, sin pretenderlo, sin percatarse de ello, perfila las coordenadas básicas o las líneas maestras que rigen la trama y que, cruzadas, la abocan a la tragedia: la sobreprotección materna, la atracción y el deseo por otra persona, que acarrearán el descuido, y la amenaza, intangible e imprevisible, que acecha. Amanda le cuenta a David que durante las primeras horas recorrió con Nina la casa alquilada para mostrarle los puntos susceptibles de revestir peligro para ella y que, al caer noche, mientras Nina dormía, inspeccionó con atención y minuciosidad las inmediaciones a fin de “ir por delante de cualquier cosa que pudiera ocurrir” (Schweblin, 2014: 89). Se trata de una herencia nociva, por la que la maternidad resulta la repetición o la continuidad de traumas y es vivida no en libertad sino en términos de obsesión, conflictividad, dependencia y miedo permanente: “Es porque tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina” (Schweblin, 2014: 89). Y que la madre de Amanda denominaba con el sintagma que da título a la novela, “distancia de rescate”, una especie de hilo –de cordón umbilical– invisible que mide la distancia imprecisa y variable del peligro entre una madre y su vástago, del espacio que habría de salvar para poder librarlo de él a tiempo. David, con medias palabras, da en la clave: “Pero se les escapa lo importante” (Schweblin, 2014: 89), y lo importante es lo que aprende Carla, “que a veces no alcanzan todos los ojos” (Schweblin, 2014: 22). En una entrevista concedida a la cadena BBC Mundo en 2015, Samanta Schweblin sostenía: “A mí me gusta mucho la institución de la familia. Me fascina porque creo que es el lugar inicial del drama del ser humano”. Añadía: “Cuando uno educa, prepara a alguien para la vida y trata de formarlo, inevitablemente también lo está deformado. Le está transmitiendo todos sus prejuicios, mandatos y sin embargo se hace con mucho amor. Eso para mí es una tragedia”. Y concluía: “Me fascina lo extraordinario, lo anormal, lo insólito y curiosamente no necesito salir del núcleo familiar para encontrarlo, está todo ahí”⁶ (Hola Chamy, 2015). La distancia de

⁶ Desde esta perspectiva, *Distancia de rescate*, que fue originariamente concebida para formar parte de él, se relaciona con los siete cuentos de *Siete casas vacías* (“Nada de todo esto”, “Mis padres y mis hijos”, “Para siempre en esta casa”, “La respiración cavernaria”, “Cuarenta centímetros cuadrados”, “Un hombre sin suerte” y “Salir”), en tanto en cuanto desarrollan historias domésticas, aunque “La respiración cavernaria” tiene como tema principal, según acabamos de comentar, la decrepitud y la pérdida de la identidad provocada por el mal de Alzheimer, y “Un hombre sin suerte” se balancea, merced a la sutil ambigüedad que resulta de que el cuento esté referido por el punto de vista único de una niña que acaba de cumplir ocho años, entre la pederastia y la ayuda desinteresada. Por la visión transgresora y subversiva de la maternidad, *Distancia de rescate* se vincula con “Adaliana”, de *El núcleo del disturbio*, y “Conservas”, de *Pájaros en la boca*; por las complejas relaciones paterno-filiales y la incapacidad de aceptar la diferencia, de respetar lo que la otra persona es, con “Pájaros en la boca” y “Papá Noel duerme en casa”, de *Pájaros en la boca*; por los malos tratos maternos, con “La medida de las cosas”, de *Pájaros en la boca*; por la vivencia de la pérdida o del miedo a la pérdida de un hijo, con “Bajo tierra”, de *Pájaros en la boca*; y por el vínculo, el hilo o nudo invisible, que une a madre e hijas y a padre e hijos, con “Un gran esfuerzo”, cuento independiente incluido en *Pájaros en la boca y otros cuentos* en el que la señora Linn, la masajista terapeuta, logra “soltar el eslabón de la cadena para romper el círculo” de la “cíclica tragedia” que libra a un “hijo del dolor de sus hijos, y a los hijos de su hijo del mismo dolor” (Schweblin, 2017: 185). *Kentukis*, que no es una novela al uso, sino más bien un tapiz de relatos entrelazados con un denominador temático común que los unifica al modo de *The Martian Chronicles*, de Ray Bradbury, o de *2666*, de Roberto Bolaño, plantea cuestiones parecidas a las señaladas, sobre todo de incompreensión e incomunicación entre padres e hijos en familias monoparentales: la de Emilia y su hijo, la de Enzo, su hijo Luca y su exmujer Nuria, la de Grigor y su padre, y la de Marvin y el suyo; solo que, habida cuenta de la naturaleza de los kentukis, que precisan de dos usuarios, extraños y distantes entre sí, “ser kentuki” –ver a través de él– y ser “amo” o “tener un kentuki” –ser visto a través de él–, son historias en rasguño.

rescate constituye, pues, por su intensidad y tensión dramáticas, la ironía trágica de la novela y es donde anidan las sensaciones de terror y horror que se experimentan.

“En *Distancia de rescate*”, sostiene Drucaroff (2018: 5), “el deseo de madre es deseo de persona y eso se pone en juego: Amanda ama a su hija pero también desea –casi imperceptiblemente– a otra mujer. Su mirada/voz narra a Carla con un erotismo intenso, velado y sutil”. Amanda, en efecto, se siente fascinada por Carla desde que la ve por primera vez nada más arribar a la casa:

Era alta y delgada, y aunque cargaba con el peso de un balde a cada lado, ahora aparentemente llenos, avanzaba erguida y elegante. Sus sandalias doradas dibujaron una línea caprichosamente recta, como si estuviera ensayando algún tipo de paso o de movimiento, y solo cuando llegó a la galería levantó la vista y nos miramos. (Schweblin, 2014: 100)

Y esa atracción es la que, llegado el momento, no solo hará que se queden en el pueblo cuando habían decidido marcharse, sino que interferirá en su atención a Nina, provocará que no esté atenta a la distancia de rescate, y ambas terminarán intoxicándose.

El motivo por el cual Carla va a buscar agua con los baldes de plástico es porque ese día la corriente exhalaba un olor raro y “era mejor no usar el agua” (Schweblin, 2014: 100); de hecho, muy amablemente, le deja uno de los cubos. Se trata de la primera señal de la contaminación del pueblo, aunque textualmente se consigne cuando la novela está ya muy avanzada, y no es baladí que sea el agua lo que se mencione, habida cuenta de que es por medio de ella como se produce el envenenamiento en las dos escenas de contagio: en la de David, seis años atrás, y en la de Amanda y Nina, solo unos días después.

La narración pretérita del quinto día de estancia en el pueblo, que transcurre mientras Amanda está tendida en una cama y David, sentado a su lado, en la habitación de la salita de emergencias (Schweblin, 2014: 11-56), se estructura en torno a cuatro momentos: la conversación que mantienen Carla y Amanda por la mañana entre la casa y el coche de esta, luego de haber estado en el lago; la visita al pueblo de Amanda y Nina para hacer compras en la sobremesa; el paseo de Amanda a media tarde hasta la casa verde y el encuentro con David; y la pesadilla que tiene en la noche, tras haber decidido que a la mañana siguiente abandonarían el pueblo.

En el recuerdo que Amanda divisa⁷ de la charla que mantienen, en la que se transparenta su embelesamiento y su sutil proceso de seducción, Carla le cuenta su historia, con el suceso de David, el envenenamiento que sufrió “hace unos seis años” (Schweblin, 2014: 17), cuando tenía solo tres, como evento culminante. Es así como el pasado más lejano irrumpe, entra a

⁷ Conviene señalar que en todas las ocasiones en que Amanda reconstruye el pasado cuenta no tanto lo que recuerda cuanto lo que su mente vislumbra, de modo que se asemeja más a la descripción de una imagen en movimiento –de una película– que a una narración propiamente dicha y en la que se emplea, antes que el pasado, el presente, como si lo estuviera viendo o reviviendo en el momento preciso en que lo refiere. Ello es, en parte, así porque responde a preguntas de David, su interlocutor (“¿Qué hace Carla? Termina el café y deja la taza en el pasto, junto a su reposera. ¿Qué más? Se levanta y se aleja. Se olvida las ojotas, que quedan unos metros más allá, en las escaleras de la pileta, pero no le digo nada. ¿Por qué? Porque quiero esperar a ver qué hace. ¿Y qué hace? Se cuelga la cartera al hombro y se aleja en su bikini dorada hasta el coche...” [Schweblin, 2014: 12]), y permite que, al mismo tiempo que se desgranen los hechos, se comenten y se puedan interpretar (“¿Y qué hace? Se cuelga la cartera al hombro y se aleja en su bikini dorada hasta el coche. Hay algo de mutua fascinación entre nosotras, y en contraste, breves lapsos de repulsión, puedo sentirlos en situaciones muy precisas” [Schweblin, 2014: 12]); por lo que se entrelaza la narración pura con las expansiones meditativas, el cuento de lo que ha ocurrido con el peso de reflexión que conlleva. Pero, por otro lado, es así –y en esto se asemeja a las descripciones de los cuadros de *El nervio óptico*, de María Gainza– porque Samanta Schweblin está utilizando en las narraciones de Amanda los conceptos retóricos –asociados a la *écfrasis*– de *enargeia*, *evidentia* e *hipotiposis*, con los que se consigue el efecto, ciertamente extraordinario, de la visualización vívida, dinámica y emotiva de un discurso verbal.

formar parte, del pasado más cercano o que, en empleo del procedimiento narrativo de los planos enunciativos en profundidad, de la *mise en abyme*, el relato de Carla se inserta en el de Amanda, quien lo actualiza con David, suscitando un distanciamiento de los hechos que varias voces narrativas internas profieren y un intercambio de papeles, habida cuenta de que Amanda pasa de narradora autodiegética a ser la narrataria intradiegética de Carla: en la superficie del texto David guía y Amanda cuenta; en el interior, es Carla la que cuenta y Amanda la que escucha. Por otro lado, conviene señalar que Carla, a diferencia de Amanda, tiene una historia, algo que contar. De Amanda, aparte de la herencia recibida de la distancia de rescate, de que tiene un marido, de que viene de la ciudad al campo de vacaciones con su hija, lo ignoramos prácticamente todo; aunque quizás no haya mucho que decir, puesto que, entre líneas, se nos bosqueja a una mujer convencional de clase media, cuya vida gira alrededor del cuidado de su hija. Carla, que parece cortada por el mismo patrón, ha padecido, sin embargo, un suceso traumático que ha segmentado su singladura en dos. Antes, Carla, Omar, su pareja, y David eran plenamente felices: ella acababa de comenzar a laborar en la oficina de la granja de Sotomayor llevándole la contabilidad, Omar criaba caballos de carreras y David era un niño sano, sonriente y juguetón. Todo se vino abajo el infausto día en que el caballo semental que le habían prestado a Omar para que se apareara con las dos yeguas madres de lujo que tenía y David se intoxicaron con las aguas emponzoñadas de un riachuelo. Por el padrillo no pudo hacerse nada; a David, Carla, que no pudo evitar su envenenamiento pese a ser otra madre vigilante y sobreprotectora, lo portó a la mujer de la casa verde, porque “tenía pocas horas, minutos quizá, para encontrar una solución que no fuera esperar media hora a un médico rural que ni siquiera llegaría a tiempo a la guardia” y que, además, “no saben ni pueden hacer nada de nada” (Schweblin, 2014: 21 y 23). Como ha destacado Alonso Herrero (2021: 37; y véase Oreja Garraldo, 2018: 246),

el hecho de que los habitantes del pueblo tengan que recurrir a una solución acientífica demuestra el abandono hacia las zonas rurales por parte del Estado, ya que no solo son víctimas del glifosato utilizado en la producción agrícola, sino que también tienen que sufrir la falta de recursos sanitarios para paliar todas las intoxicaciones que se producen en el pueblo.

La solución que le propuso la curandera a Carla para salvar a David no fue otra que intentar una migración, una especie de intercambio de almas con otra persona, porque, dividida la intoxicación entre dos cuerpos, “había chances de superarla” (Schweblin, 2014: 26-27). Al tiempo que le advirtió de que la operación acarrearía sus consecuencias:

No hay sitio en un cuerpo para dos espíritus y no hay cuerpo sin espíritu. La transmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería lo mismo. (Schweblin, 2014: 28)

La curandería, la santería, las pseudociencias, los ritos, las supersticiones y los saberes populares, las mitologías y las religiones tradicionales desempeñan un papel significativo en el universo literario de las autoras estudiadas, a excepción del de María Gainza, pese a que en el apartado décimo de *El nervio óptico*, “Ser «rapper»”, se cuenta la vida de la médium camarera Naná, durante el viaje de formación a Italia que el pintor Augusto Schiavoni hizo, entre 1914 y 1917, con su amigo Manuel Musto. La curandería comparece, como un lugar normal y habitual al que van a curarse diversos tipos de enfermedades, a abortar, a preguntar por desaparecidos y a encontrar objetos perdidos, en *No es un río*, de Selva Almada, a través de la figura del curandero Gutiérrez, padrino de Eusebio, cuya casa, en tanto en cuanto alternativa médica para la gente del interior de Argentina, no es muy distinta de la casa verde de *Distancia*

de rescate; en la crónica no ficcional *Chicas muertas* se menciona al Viejo Rodríguez, al que llevaban de niña a Selva Almada a curarse enfermedades, y ella misma visita en varias ocasiones a la Señora, una vidente que le habían recomendado unos amigos escritores, con el propósito de recabar información por medio del tarot de Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sara Mundín, las tres adolescentes que fueron asesinadas en los ochenta y cuyos crímenes quedaron impunes; y en *El viento que arrasa*, novela en que la religión evangélica y el fanatismo devoto ocupan un lugar prominente, asistimos a la multitudinaria escena de una secta en la cual el reverendo Pearson es bautizado, cuando era un niño, en un río. En el primer relato que escribió Mariana Enríquez, "El aljibe", que luego incluiría en *Los peligros de fumar en la cama*, se cuenta el viaje a Corrientes de Josefina, cuando tenía seis años, con su madre, su abuela y su hermana Mariela, para visitar, acompañadas por su tía Clarisa, la casa de doña Irene, una curandera de saberes ancestrales a la que en vez de la bruja le dicen La Señora y a la que, sin que Josefina lo sepa, ofrecen como víctima propiciatoria a cambio de curar sus miedos y sus males. Y *Nuestra parte de noche* no solo versa sobre la existencia de una Orden Secreta que venera y adora a la Oscuridad, una divinidad voraz y terrible con la que se comunica a través de médiums, como Juan Peterson y, al final, Gaspar, su hijo, sino que en su orbe tiene cabida buena parte del acervo legendario, religioso y popular argentino, desde los santos de la ruta – la Capilla del Diablo, San La Muerte, el Gauchito Gil, San Güesito, la Difunta Correa– hasta la brujería Chiloé –el imbunche– y la mitología Guaraní –la princesa bruja Anahí, el Gaucho Ja Eté–, y en la que asimismo se intentan llevar cabo transmigraciones, pero no de almas, de conciencias, de cómo retener la de uno en el plano de la vida trasladándola de su cuerpo a otro que oficia de mero recipiente o receptáculo. Samanta Schweblin había recurrido a la santería en el cuento "La verdad acerca del futuro", de *El núcleo del disturbio*, en que una gitana en Sicilia y una bruja cerca de Buenos Aires le vaticinan, palabra por palabra, el mismo futuro a Madelaine leyéndole la mano, que el amor de su vida será un extranjero siciliano, hombre leal, sensible y buen compañero, para escarnio del narrador, su marido, y así ocurre: primero Valmont, el extranjero siciliano, y luego Madelaine y Valmont le usurpan su lugar en el mundo.

En *Distancia de rescate*, como hemos dicho, la metempsicosis de David se encuadra dentro del ámbito problemático de las convicciones y figuraciones personales, por lo que queda envuelta en un halo irresoluble de misterio. Carla lo presupone, se lo cree a pies juntillas, tanto que rechaza a su hijo desde el primer momento por considerarlo literalmente un engendro, un monstruo: "Así que este es mi nuevo David. Este monstruo" (Schweblin, 2014: 34), y, hasta cierto punto, experimenta un proceso, si no de duelo, pues el alma de su hijo se supone que vive en otro cuerpo, sí de pérdida. Probablemente intranquila y sobrecogida por lo que estaba sucediendo en el pueblo –úlceras en la piel, vómitos de sangre, abortos espontáneos, niños que "ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron" (Schweblin: 2014: 104)– Carla, que "ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo" (Schweblin: 2014: 21), estaba obsesionada con la posibilidad de que su hijo naciera mutilado o deforme, y así

la primera vez que me lo dieron para sostenerlo [tras el parto] me angustié muchísimo. Estaba convencida de que le faltaba un dedo (...) La enfermera dijo que a veces pasa con la anestesia, que uno se persigue un poco, y hasta que no conté dos veces los diez dedos de las manos no me convencí de que todo había salido bien. (Schweblin, 2014: 16)

De modo que lo que le ha terminado pasando a David Carla parece vivirlo como una suerte de maldición, de fatal predestinación, en donde proyecta sus temores, sus pánicos y sus sospechas, hasta el punto de que –como veremos después– es ella en realidad quien se inventa

la monstruosidad de su hijo. Es decir, Carla, que es la fuente principal de información de lo que le ocurrió a David, es una narradora sospechosa o poco fiable. Como sea, a Amanda, que no tiene por cierta la transmigración, lo que de verdad la conmociona del relato de Carla es que una madre dé la espalda a su hijo (“¿Y no lo agarraste, Carla? ¿No lo abrazaste?”; “¿Ni siquiera lo tocaste, pobrecito?” [Schweblin, 2014: 32 y 33] y que lo odie: “Te llamó «monstruo», y me quedé pensando también en eso. Debe ser muy triste ser lo que sea que sos ahora, y que además tu madre te llame «monstruo»” (Schweblin, 2014: 35). Y ese reconcome, potenciado por otros sucesos insólitos y por estar sugestionada, ya no la abandonará.

En efecto, ese mismo día por la tarde, Amanda y Nina se acercan al pueblo para hacer algunas compras. En la Casa del Hogar se topan con Abigaíl, la niña deforme que renquea como un mono porque tiene una pierna más corta que otra y cuya frente, enorme, le ocupa la mitad de la cara. Se trata de otra inquietante señal de la extraña realidad que impera en el pueblo, que potencia la ansiedad de Amanda por cuanto le recuerda la conversación con Carla. En primera instancia, Amanda encuentra positivo que Nina se percate de que “no todos nacemos iguales” (Schweblin, 2014: 42). Pero la reflexión deja paso a la aprensión, como le confiesa a David:

Secretamente pienso que si esa fuera mi hija no sabría qué hacer. Es algo horroroso, y la historia de tu madre se me viene a la cabeza. Pienso en vos, o en el otro David, el primer David sin su dedo. Esto es todavía peor, pienso. Yo no tendría las fuerzas (...) Tu madre debe conocer a esta nena, a esta nena y a la madre, y toda la historia, pienso, y sigo pensando en ella. (Schweblin, 2014: 42-43)

Más tarde, a la vuelta, deja a Nina echada la siesta y va a dar un paseo hasta la casa verde, en cuyos alrededores, en los que convive el cultivo de la soja con la naturaleza autóctona del lugar, le asalta una nueva señal: de un pastizal le sale al encuentro un perro que respira agitado y al que le falta una de las patas traseras.

La historia de Carla y los encuentros con Abigaíl y el perro constituyen los puntos decisivos que preceden al clímax o al momento de máxima tensión de la narración retrospectiva de este quinto día: la presentación del niño-monstruo y su encuentro con madre e hija. De regreso del paseo, Amanda ve a Clara, que le advierte del peligro: David está con Nina en el interior de la casa. Con una pericia técnica extraordinaria Samanta Schweblin establece un contraste palmario entre la naturalidad con que Nina parece jugar con David, al que considera un niño normal, la desazón de Carla y la que inculca en Amanda, quien, nerviosa, perturbada, presa del frenesí, entra en la casa y lo busca hasta hallarlo en su habitación:

Este es entonces David, me digo. Te veo, por primera vez (...) Parecés cansado, aburrido. Si no fuera por las manchas blancas que tenés en la piel serías un chico normal y corriente (...) Te miro. Tenés los ojos rojos, y la piel, alrededor de los ojos y de la boca, es un poco más fina de lo normal, un poco más rosada (...) Ahora que estás al sol, descubro algunas manchas en tu cuerpo que antes no había visto. Son sutiles, una cubre la parte derecha de la frente y casi toda la boca, otras manchas te cubren los brazos y una de las piernas. Te parecés a Carla y pienso que sin las manchas hubieras sido un chico realmente lindo. (Schweblin, 2014: 49, 50 y 52)

Tras la aparición de David, Amanda toma la decisión de irse del pueblo a la mañana siguiente, porque no le parece seguro, la distancia de rescate se ha tensado en extremo y no quiere correr riesgos. Sin solución de continuidad, es decir, en ausencia de marcas de la enunciación que indiquen el paso de la vigilia al sueño, Amanda le refiere a su narratario la pesadilla que tuvo esa noche: sueña que su marido ha llegado de improviso, lo que le parece

imposible por cuanto no se le espera hasta el fin de semana, y está en la cocina jugando con Nina a un juego en que esta simula ser David:

No soy Nina –dice Nina. Se apoya en el respaldo y cruza las piernas de un modo en que nunca antes lo había hecho (...) y empuja hacia mí una lata. Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas (...) Nina abre la boca pero no sale ningún sonido. La mantiene abierta unos segundos, muy abierta, como si estuviera gritando o todo lo contrario, como si necesitara una gran cantidad de aire que no pudiera encontrar, es un gesto espantoso que nunca le había visto hacer (...) Soy David –dice Nina y me sonrío. (Schweblin, 204: 55-56)

Al final de la novela sucede lo mismo pero al contrario y se supone que pasa de verdad: David se comporta como Nina. Y es que, que Nina se convierta en David, que devenga un monstruo, es el gran terror, la gran angustia y la gran fobia de Amanda, que la domina y acompaña hasta el último compás. Es importante subrayar el detalle de la lata de arvejas, en razón de que es el producto elaborado resultante de los campos contaminados, por lo que contiene, de forma invisible, imperceptible, casi subrepticamente, los residuos químicos de los herbicidas empleados en su cultivo, y de que, en consecuencia, oficia de llamada de atención inconsciente de dónde proviene el peligro y de que, aunque son los habitantes del campo los que se intoxican directamente, el veneno está en todos los lugares en los que se comercializan los alimentos que provienen de él. Es importante subrayar asimismo que el hecho de que Amanda, en tanto que narradora, cuente la pesadilla como una hábil ilusionista que solo clarifica el estatuto real de su discurso en el momento más oportuno: al final y cuando se le pregunta (“¿Es un juego? ¿Lo estás inventando? No, David. Es un sueño, una pesadilla” [Schweblin, 2014: 110]), porque es exactamente lo mismo que podría pasar con la visión futura final, pero sin tiempo de rectificar y especificar. En cualquier caso, la pesadilla funciona como prolepsis narrativa del desenlace, del mismo modo que la obsesión de Carla de dar a luz un niño mutilado o deforme prefigura la –supuesta– monstruosidad de David.

La narración retrospectiva del sexto día de estancia en el pueblo (Schweblin, 2014: 56-104) se dispone, como la del quinto, en torno a cuatro momentos: la preparación del equipaje en el alba para regresar a la ciudad; la visita a Carla a los campos de Sotomayor para despedirse de ella, pedirle disculpas por su comportamiento de la tarde anterior y no participar de su locura, en la cual ocurre la intoxicación de Amanda y Nina, que constituye el punto fundamental; la primera estancia en la salita de emergencias, en la que Amanda y Nina son examinadas y diagnosticadas por una enfermera; y la detención en casa de Carla, en donde serán atendidas por ella y se quedarán dormidas.

Nada más desvelarse Amanda por la pesadilla comienza a preparar el equipaje con el firme propósito de retornar, porque palpa la tragedia y apenas hay distancia de rescate:

Mi madre estaba segura de que, tarde o temprano, sucedería, y ahora yo podía verlo con toda claridad, podía sentirlo avanzar hacia nosotras como una fatalidad tangible, irreversible. Ya casi no hay distancia de rescate, el hilo está tan corto que apenas puedo moverme en el cuarto, apenas puedo alejarme de Nina para llegar hasta el placar y agarrar las últimas cosas. (Schweblin, 2014: 57)

Tiene, cierto, en sus manos la posibilidad de escapar, de huir. Pero no lo lleva a cabo: Carla se interpone (“Mientras cierro los postigos pienso en Carla” [Schweblin, 2014: 58]). Y en lugar de hacer lo que debe, se deja arrastrar por lo que desea. Ahí reside su *hamartía* o error trágico

“Dejo las llaves en el buzón (...) *Pero vas a ver a Carla. ¿Es por eso que no lo logro? Sí, es por eso*” [Schweblin, 2014: 59]).

En efecto: en los campos de Sotomayor, mientras esperan a Carla, que quiere llevarlas a ver lo que queda de los establos en donde Omar criaba sus caballos, y ven, sentadas en el pasto, cómo unos empleados bajan unos bidones de plástico muy pesados de un camión, se envenenan. Los bidones, al igual que la lata de arvejas del sueño al campo contaminado, representan metonímicamente al glifosato. David se lo indica a Amanda, pero ella no lo entiende: “El camión está lleno de bidones. *Es esto. Uno de los bidones quedó solo a la entrada del galpón. Esto es lo importante. ¿Esto es lo importante? Sí*” (Schweblin, 2014: 62). Y, lo que es peor, en el momento fundamental no le funciona la distancia de rescate: “*La distancia de rescate. Estoy sentada a diez centímetros de mi hija, David, no hay distancia de rescate. Tiene que haber, Carla estaba a un metro de mí la tarde que se escapó el padrillo y casi me muero*” (Schweblin, 2014: 63). Cuando se levantan del suelo ambas están empapadas, pero Amanda piensa que se trata del rocío de la mañana. David no solo le dice que han alcanzado el punto exacto (“*Es esto. Este es el momento*” [Schweblin, 2014: 64]), sino que quiere que discierna cómo empiezan a manifestarse los síntomas:

No es rocío.

¿Qué es, David?

Llegamos hasta acá para saber qué sentís ahora exactamente.

Solo ese leve tirón en el estómago, por el hilo, y algo ácido, apenas, debajo de la lengua.

¿Ácido o amargo?

Amargo, amargo, sí. Pero es tan sutil, Dios mío, es tan sutil. (Schweblin, 2014: 67)

Alcanzar el punto exacto de la narración comporta un cambio significativo en el nivel primario, que ya hemos mencionado: hasta arribar a él Amanda ha permanecido a oscuras, o con los ojos cerrados, tumbada en la cama de una habitación de la salita de emergencias, con David sentado en el borde, con los pies colgando, hablándole quedo al oído; en adelante, David no solo subviene a Amanda para que distinga dónde está y cuánto tiempo lleva en la salita, sino que la ayuda a levantarse y la conduce hasta la sala de espera que oficia de aula en donde los niños intoxicados del pueblo pasan el día. Persigue que Amanda repare en que ella y Nina son solo dos casos más, que comprenda la grave situación que vive el pueblo, con esa cantidad de niños y personas envenenados y de animales muertos por el contenido de los bidones; pretende, a través de Amanda, denunciar lo que sucede, lo que nadie parece poder detener y siquiera entender.

Mientras esto sucede en el nivel primario, en el secundario Carla, a petición de Amanda, prosigue la relación de su historia, la segunda parte de su caso –que formalmente responde al mismo patrón de *mise en abyme* o de relato dentro del relato– en donde estaban emplazadas las caballerizas de Omar; le cuenta los motivos por los que se fue distanciando progresivamente de David, hasta detestarlo, tenerle miedo y convertirlo en un monstruo, que es la historia de un terrible malentendido. Primero fueron las manchas de la piel, la forma extraña de hablar, cuando recuperó el habla y la contestación de David “esto no es lo importante” a casi todo lo que se le preguntaba; más tarde, lo que pasó con los tres patos y el perro del señor Geser, las escapadas nocturnas y lo de los caballos. Cegada por su obsesión, obnubilada por la supuesta migración de las almas, estima que su hijo, o ese otro que lo habita, es el verdugo de esos pobres animales, cuando en realidad lo que efectúa con ellos es un gesto clemente y humanitario: los acompaña hasta el final –como hace con Amanda– y les da sepultura. Carla odia a su hijo, lo acusa, lo hace responsable de su infelicidad y lo maltrata tanto por su deformidad como, sobre todo, por creer que es otro, cuando seguramente no es más que un niño intoxicado. Carla, desde el momento en que David sale de la habitación de la casa verde en la que

se le ha practicado la metempsicosis y pese a la advertencia de la curandera, lo rechaza porque ya no lo considera su hijo; de hecho, lo trata de identificar en “todos los chicos de su edad” del pueblo, a los que, como le dice a Amanda, “sigo a escondidas de sus padres, les hablo, los tomo de los hombros para mirarlos bien a los ojos” (Schweblin, 2014: 101) y, cuando trata de que Amanda entienda que hacer la misma transacción anímica con Nina es la única solución para salvar su vida, le dice como expediente que “cuando encuentre a mi verdadero David (...) no voy a tener dudas de que es él” (Schweblin, 2014: 112). Carla no es como la Señora Nena, en *Ladrilleros*, que ha criado a Estela como hija suya sin serlo, ni tampoco como Luis Peterson, que se desvive por su sobrino Gaspar, al que ha adoptado, en *Nuestra parte de noche*; su concepción de la maternidad y de la mujer, cuya función reduce básicamente a la condición de madre, no puede ser más tradicional y convencional: “Nina –le confiesa a Amanda– me gusta mucho (...) Si hubiera podido elegir hubiera elegido una nena, una como Nina (...) A veces fantaseo con irme (...) con empezar otra vida donde pueda tener una Nina para mí, alguien para cuidar y que se deje” (Schweblin, 2014: 83). Con suma habilidad, pues, Samanta Schweblin recrea la historia de alejamiento, aversión, animosidad e incomprensión de una madre hacia su hijo desde la perspectiva tan sesgada, sospechosa y casi única de la madre, que lo experimenta desde la vivencia de la pérdida y desde la horrorosa incertidumbre de la identidad del hijo habitado por otro; y ello en aras de potenciar la ambigüedad y la anfibología. Mariana Enríquez, en *Nuestra parte de noche*, hará lo propio con la relación paterno-filial de Juan y Gaspar, pero desde el punto de vista del hijo, que no alcanza a discernir el comportamiento de su padre y el porqué de los maltratos reiterados a los que le somete. Conviene decir, con todo, que no es solamente Carla quien tiene ojeriza a David; Omar, su padre, no es mejor con él, pues no solo ignora lo que le ha pasado por falta de interés y porque no interviene en su crecimiento y educación –su preocupación se centra en exclusiva en su oficio–, sino que, al no entender su actitud y tenerlo por un niño raro, lo malquiere y castiga –si bien, sin incurrir en los extremos de Óscar Tamai para con su hijo, Pajarito Tamai, en *Ladrilleros*, de Selva Almada–: lo encierra cada noche en su cuarto con llave hasta el alba. También en *El nervio óptico* la relación de María, la desclasada protagonista, con su madre es problemática.

Durante la segunda parte de la historia de Carla, se acentúa esa larvada pasión homoerótica que Amanda siente por ella (“Carla es linda. Tu mamá, es muy linda, y hay algo en el recuerdo de esos breteles me enternece” [Schweblin, 2014: 69]), que con diestra sutileza se manifiesta aquí y allá en pequeños detalles –el recuerdo de los pies desnudos de Carla, la dulzura de su perfume, etc.– e interfiere en la vigilancia a Nina. Amanda no parece estar dispuesta a sumirse en un debate interno a propósito de su condición sexual y arribar, si fuera posible, hasta las últimas consecuencias, como sí realiza Pájaro Tamai en *Ladrilleros*, bien que empujado por Ángel Miranda, lo que no hace nunca Carla, con cuya orientación no se especula, porque todo queda envuelto en el halo vaporoso de una fascinación veraniega y porque, aunque fragua un ensueño en el que estarían juntas (“Imagino que dentro de unos minutos me alejaré de la casa alquilada y de la casa de Carla, dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. Y ella vendría conmigo, eso creo, que Carla vendría si yo se lo propusiera, sin más que sus carpetas y lo que lleva puesto. Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada” [Schweblin, 2014: 84]), cuando llega la hora de marcharse lo hace a escondidas y sin despedirse sin Carla:

Cierro, enciendo el motor y salgo marcha atrás unos cuantos metros, hasta el camino de ripio. Antes de doblar, por el espejo retrovisor, miro por última vez la casa de tu madre. Por un momento la imagino saliendo en bata, haciéndome desde la puerta de la casa algún tipo de señal. Pero todo permanece inmóvil. (Schweblin, 2014: 105)

Aunque no alcanza el estatuto de conflicto que tiene en *Ladrilleros*, la atracción homosexual de Amanda por Carla es, como venimos diciendo, uno de los vectores de la tragedia, no el principal, que lo constituye el uso del veneno agroquímico que todo lo impregna y sus infaustas consecuencias, pero sí el que propicia que a la postre suceda: es, pues, la responsabilidad personal o individual que le cabe. De hecho, en esta parte del discurso, la fijación de Amanda se entreteje con los compases en que ella y, en menor grado, Nina empiezan a encontrarse mal a causa de los efectos de la intoxicación, hasta que le sobreviene un desmayo. Es entonces cuando Amanda y David intercambian brevemente las posiciones en la interlocución del nivel primario, cuando él le cuenta lo que ocurre porque ella no recuerda nada. Y lo que sucede es que Carla las lleva en el coche a la salita de emergencias, en donde son tratadas por una enfermera que les diagnostica una insolación. Resulta llamativo, casi inverosímil, que ni Carla ni la enfermera sean capaces de deducir que Amanda y Nina se han intoxicado, habida cuenta de que acontece de continuo en el pueblo, vienen de los campos de Sotomayor, en los que estaban descargando los bidones para fumigar la soja que se cultiva en ellos, y de las caballerizas de Omar, en cuyos límites se intoxicaron el padrillo y David, y las dos son madres de hijos envenenados ("*Uno de los chicos de esta mujer [de la enfermera] viene a esta sala de espera todos los días*" [Schweblin, 2014: 96], le comenta David a Amanda). Ciertamente es que la enfermera parece modificar el dictamen de su evaluación médica cuando Carla le informa de que ellas no son del pueblo, "como si con esta información hubiera de empezar otra vez la consulta, desde cero" (Schweblin, 2014: 95); mas no deja de ser sorprendente. ¿Será que Carla, la enfermera y los otros adultos del pueblo, ciegos ante la situación que viven, pertenecen a ese elenco de "enfermos de tranquilidad" (Sández, 2016: 11-20) que sostiene y defiende que los agroquímicos son en realidad fitosanitarios tan saludables como indispensables para el buen desarrollo de la agricultura y la ganadería? Todo parece indicar que sí, por lo que "esta comunidad que no reacciona ni toma recaudos ante la alarmante realidad del contagio agrotóxico alimenta el horror que produce la novela de Schweblin" (Campisi, 2020: 174), al tiempo que potencia aún más su denuncia. Solo David, un niño de nueve años, tiene conciencia clara de lo que sucede. Después de la salita de emergencias, Carla se lleva a Amanda y a Nina a su casa, en donde conocen a Omar y se quedan a reposar, aunque a Amanda le asusta la posibilidad de encontrarse con David.

La narración del séptimo día, el último de los tres que informan el nivel del pasado (Schweblin, 2014: 104-118), se desarrolla en el aula o la sala de espera de la salita de emergencias con Amanda, cada vez más endeble y desfalleciente, postrada en una silla y con David a su lado, y se articula en dos partes: la marcha de Amanda y Nina de madrugada de la casa de Carla sin decir nada a nadie, sin despedirse, con el propósito de regresar a la ciudad, y la hospitalización de Amanda en la salita de emergencias, en que se anuda el nivel del pasado con el del presente y, tras quebrarse el hilo invisible de la distancia de rescate, le sobreviene la muerte; cuyo vértice es el colapso que padece en una calle cuando cruzan por un paso de peatones los treinta y tres niños envenenados del pueblo que se encaminan a la sala de espera y que comporta, por un lado, la separación de madre e hija, y, por el otro, que de nuevo David y Amanda intercambien momentáneamente sus papeles en la interlocución a fin de que él le refiera lo que sucede.

David, en efecto, le informa a Amanda de que Carla vino a verla en cuanto se enteró de que la habían traído otra vez a la salita de emergencias, de que "*pasaron siete horas*" desde que se desmayó al amanecer y "*más de un día desde el momento de la intoxicación*" (Schweblin, 2014: 109), de que Carla se siente responsable de lo sucedido y considera todo relacionado entre sí – los chicos de la sala de espera, la muerte de los animales, lo de su hijo que ya no es su hijo y lo de Amanda y Nina–, y de que, pese a todo y conforme a las circunstancias, ha llegado el momento de ir a la casa verde. Si en la recordación de los días pasados lo más relevante fue el encuentro de Amanda, sugestionada y perturbada, con David y la intoxicación de madre e

hija, en la rememoración de este último lo constituye que Amanda acabe, por fin, de entender que todo el pueblo está envenenado y lo que sucede con Nina. Lo primero, que constituye su proceso de anagnórisis, iluminación o revelación, la llena de congoja, por cuanto ha fracasado en su papel de “madre-helicóptero”, en su imposible y quimérica misión de controlarlo todo: “¿Es porque hice algo mal? ¿Fui una mala madre? ¿Es algo que yo provoqué? La distancia de rescate (...) Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate: no funcionó, no vi el peligro” (Schweblin, 2014: 116). Lo otro la sacude por dentro: Carla ha llevado a Nina sin su consentimiento a que le practiquen una transmigración y pueda así seguir viviendo; Amanda no quiere que lo lleven a efecto porque no cree en ello y porque su mayor pesadilla es que a su hija le pase lo mismo que a David, pero no puede hacer nada por detenerlo. Y David la empuja hacia el futuro, justo antes de su muerte, para que termine de ver todo claro.

3.1.1.3 El plano narrativo del futuro

La visión de Amanda (Schweblin, 2014: 118-124), que acontece un mes después de su muerte y que versa sobre la visita de su marido a Omar para ver si le puede informar sobre lo que les pasó a ella y a su hija y lo que aún le sucede a Nina, representa el tercer plano narrativo de *Distancia de rescate*: el del futuro. En ella Amanda ya no oficia de narradora autodiegética, aunque el relato se dirige al mismo narratario interno: David, sino que se convierte en una narradora primaria de carácter extra y heterodiegético en tercera persona, de visión privilegiada omnisciente o focalización cero en el conocimiento de los hechos, si bien en determinados momentos adopta una posición de aquiescencia narrativa con su marido, al que llega a utilizar de personaje reflector –ve a través de sus ojos– en el punto culminante. Samanta Schweblin habría de potenciar el uso de la narración focalizada por medio de reflectores en *Kentukis*, en concreto en las historias cuyos protagonistas son kentukis, las de Emilia y Marvin, y solo pueden observar lo que avistan esos bizarros dispositivos tecnológicos que son un “cruce entre un peluche articulado y un teléfono” (Schweblin, 2018: 26).

Omar, que le notifica que Carla los ha abandonado a él y a David, no está en condiciones de poder satisfacer las explicaciones que le demanda el marido de Amanda porque, como no ha querido saber, no solo carece de respuestas, sino que se halla en la misma coyuntura. Así como se pueden establecer correlaciones y afinidades entre Amanda y Carla, así también entre Omar y el padre de Nina, puesto que son los grandes ausentes de la historia, los que no han participado en la trama que se desarrolla. Tanto es así que lo más relevante de la contemplación futura de Amanda es que, como ha subrayado Sabine Schlickers (2015: 14), ninguno de los dos se percata de que David se comporta como Nina, pues se sube al coche del marido de Amanda y, como siempre hacía Nina (Schweblin, 2014: 38-39, 59-60, 91 y 105), se sienta detrás, se pone el cinturón, cruza las piernas en forma de indio y abraza el topo de peluche:

Caminan juntos hacia el coche, ahora con más distancia. Entonces mi marido te ve. Estás sentado en el asiento trasero. La cabeza apenas pasa el respaldo. Mi marido se acerca y se asoma por la ventana del conductor, está decidido a hacerte bajar, quiere irse ahora mismo. Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. Una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche, como si intentaran retenerlo. (Schweblin, 2014: 123)

Es decir, que el alma de Nina ha migrado al cuerpo de David, confirmando así los peores pavores y congojas de Amanda: que Nina se transforme en un monstruo como David.

La visión del futuro de Amanda se puede insertar en una tradición plurisecular cuya prosapia se remonta al *Somnium Scipionis*, que Cicerón concibió como libro final, el VI, de su tratado político *De re publica* (c. 55-51 a.C.), y que cuenta con formantes tan ilustres y diversos como el *Roman de la Rose* (mediados del siglo XIII), de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, la *Amorosa visione* (1343), de Giovanni Boccaccio, el *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, y el *Primero sueño* (1692), de sor Juana Inés de la Cruz. Macrobio (2006: 137-141, I, 3, 1-11), en su *Comentario al "Sueño de Escipión"* (s. IV), distinguía cinco tipos de sueños: el *óneiros*, *somnium* o sueño enigmático; el *hórama*, *visio* o visión profética; el *chrematismós*, *oraculum* o sueño oracular; el *enýpnion*, *insomnium* o ensueño; y el *phántasma*, *visum* o aparición. Y sostenía que, mientras que los dos últimos, cuando se manifiestan, no merece la pena interpretarlos, porque no contienen elementos adivinatorios ni premonitorios, los tres primeros "nos instruyen para la facultad de la adivinación". De los cuales, es la visión profética, que se produce "cuando alguien sueña algo que sucederá tal cual se le había aparecido en sueños" (Macrobio 2006: 140, I, 3, 9), la que más se ajusta a la contemplación del porvenir de Amanda; si bien, ella no lo ve en sueños, sino en los instantes que preceden a su muerte, y, como sucede en los sueños enigmáticos, lo hace empujada por un guía. Más modernamente, la literatura, en especial diversas categorías de lo insólito, y el cine han trabajado con la precognición o visión premonitoria, que es una suerte de capacidad psíquica para ver o conocer en sueños acontecimientos futuros, por lo que se asemeja al segundo tipo de los sueños estipulados por Macrobio, el *hórama*, *visio* o visión profética. El militar, ingeniero aeronáutico y escritor británico de origen irlandés John William Dunne sentó las bases de la precognición en su libro *An Experiment with Time* (1927), en donde, a partir de experiencias propias en que creyó hallar correspondencias entre sueños que había tenido y acontecimientos que tuvieron lugar después, conformó un modelo para registrar sueños premonitorios o vislumbrar el futuro por medio de sueños. Borges le dedicaría un breve ensayo, "El tiempo y J. W. Dunne", que incluiría en *Otras inquisiciones* (1952); mientras que Vladimir Nabokov seguiría, durante un periodo de tres meses de 1964, las recomendaciones de Dunne para ver lo por venir en sueños y las registraría, con comentarios, en sus diarios, que Gennady Barabtarlo ha compilado recientemente en *Insomniac Dreams: Experiments with Time by Vladimir Nabokov* (2018). No serían los únicos por cuanto, entre otros, H. G. Wells y J. B. Priestley se referirían a las teorías de Dunne en los prólogos, respectivamente, de *The Shape of Things to Come* (1933) y *Two Time Plays* (1937), la edición conjunta de sus piezas teatrales del mismo año *I Have Been Here Before* y *Time and the Conways*. Pero lo más relevante es que la visión premonitoria sería utilizada en la ficción, por ejemplo, por Ray Bradbury en diversos relatos de *The Martian Chronicles* (1950), por Philip K. Dick en su novela corta *The Minority Report* (1956), que sería llevada al cine por Steven Spielberg en 2002, y en el *thriller* de fotografía y moda los *Eyes of Laura Mars* (1978), dirigida por Irvin Kershner. Samanta Schweblin emplearía el mecanismo de la visión premonitoria, con anterioridad a *Distancia de rescate*, en el turbador cuento "Adaliana", de *El núcleo del disturbio*, en que la comadrona de manos oscuras predice los espantosos sucesos que acarrearán la elección de Adaliana por parte de Escudero: la negativa a abrir la puerta al señor en la noche, la resistencia con uñas y dientes a subir de los cuartos de la servidumbre a las nobles estancias de arriba, la repugnancia a la violación, el silencio pertinaz de la loca de larga cabellera lacia y negra, sus redoblados intentos de abortar, la sujeción a una cama a que la someten hasta el parto obligándola a comer y a beber y el filicidio.

¿Podemos otorgar credibilidad a la visión del futuro de Amanda? ¿Se trata ciertamente de una premonición, de una estampa verídica del porvenir, como sugiere la tradición literaria de la que forma parte, o no es más que el cúmulo de sus terrores favoritos? A nuestro modo de ver, es otro de los elementos fundamentales de la trama de *Distancia de rescate* que queda sumido en la más pura ambigüedad, habida cuenta de que, aparte de su condición de narradora infidente, no parece ser sino un calco, remodelado por las nuevas circunstancias, de la

pesadilla que tuvo en la noche del quinto al sexto día. Pues, efectivamente, en el relato del futuro comparecen su marido, el gran ausente, con el que se supone que ha hablado por teléfono en pésimas condiciones en la salita de emergencias tras su hospitalización, y su máxima consternación o mayor miedo: la identificación de Nina y David, producida ahora por la conturbación que le provoca saber que Carla ha llevado a su hija a la curandera de la casa verde y por la ansiedad de saber a qué cuerpo migrará su alma. E incluso los datos nuevos que brinda la contemplación están en consonancia con lo que acaba de experimentar Amanda: tal la noticia de que Carla ha abandonado a su marido y a su hijo, que se corresponde con el deseo que le había manifestado a ella de irse del pueblo y emprender una nueva vida en la que poder tener un vástago de verdad suyo a quien cuidar; tal el hilo sisal con que David lo encadena todo, pues eso es justamente lo que está haciendo con Amanda desde el principio: atar todos los cabos sueltos de la trama en un discurso orgánico y coherente, recomponer el rompecabezas de lo que sucede en ese maldito pueblo sin nombre del interior de Argentina cuyos campos y aguas, contaminados por agrotóxicos, muy lejos ya de su imagen idílica, deforman y matan.

3.2 Epílogo

La noche del jueves 29 de enero de 1827 Johann Wolfgang von Goethe le proclamó, mediante una pregunta retórica, a su interlocutor, el joven poeta y escritor Johann Peter Eckermann, “¿qué es un relato sino un acontecimiento inaudito que ha tenido lugar?” (Eckermann, 2005: 263). Y eso precisamente es lo que ha llevado a cabo Samanta Schweblin en *Distancia de rescate*: la conformación de una novela corta que, envuelta en una radical ambigüedad, en homología con algunos de los dispositivos técnicos empleados por Henry James en *The Turn of the Screw* (1898), como los planos enunciativos en profundidad y el narrador infidente o poco fiable, pivota, sobre la base de una inaudita situación de la narración, entre lo posible y lo imposible, lo conocido y lo desconocido, para abordar cuestiones tan relevantes y acuciantes como los peligros intangibles que acechan a las sociedades contemporáneas, la maternidad o las relaciones familiares y la atracción homosexual.

4. “HAS DE PONER LOS OJOS EN QUIEN ERES”: EL CONOCIMIENTO PROPIO EN NUESTRA PARTE DE NOCHE, DE MARIANA ENRÍQUEZ

Nuestra parte de noche, publicada en 2019 por la editorial Anagrama, constituye la cuarta novela de Mariana Enríquez, tras *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004) y *Este es el mar* (2017). Mercedora del Premio Herralde de Novela 2019, del Premio Kelvin 505 2019 a la “mejor novela original en castellano”, del prestigioso Premio de la Crítica en Narrativa 2019, del Premio Celsius 2020 a la “mejor novela de fantasía, ciencia ficción o terror escrita en castellano” y de un abrumador éxito y reconocimiento por parte de la crítica y el público lector, *Nuestra parte de noche* ha supuesto la consolidación de Mariana Enríquez como una de las voces más relevantes y singulares de la literatura latinoamericana actual. Es autora de los libros de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), con el que obtuvo el Premio Ciutat de Barcelona 2017 en la categoría de “literatura en lengua castellana”, y de las novelas cortas exentas *Chicos que vuelven* (2010), que es una versión ligeramente modificada del cuento “Chicos que faltan”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y que ha sido reeditada en 2015 como novela gráfica con ilustraciones de Laura Dattoli, y *Ese verano a oscuras* (2019), ilustrada por Helia Toledo. Ha publicado también dos libros de mitología, *Mitología celta* (2003) y *Mitología egipcia* (2007); un peculiar libro de viajes, *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2013), que ha reeditado en 2021 enriquecido con ocho nuevas crónicas; el perfil biográfico *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014); y, a medias con el ilustrador Jorge Alderete, el inclasificable libro *El año de la rata* (2021). Mariana Enríquez compagina desde el principio su dedicación a la literatura y la escritura con su

labor de periodista –es Licenciada en Periodismo y Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata– y, tiempo después, de subdirectora del suplemento *Radar* del diario *Página/12*; resultado de lo cual es el volumen, compilado y editado por Leila Guerriero, *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020), pues reúne una parte no menos significativa que representativa de esa labor.

Por su extensión –seiscientos sesenta y seis páginas más una– y por su ambición, *Nuestra parte de noche* tiene la voluntad de inscribirse en el conjunto de los más grandes empeños novelísticos de la narrativa latinoamericana de los siglos XX y XXI, como, pongamos por caso, *Adán Buenosaires* (1948), de Leopoldo Marechal; *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti; *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato; *Bomarzo* (1962), de Manuel Mujica Láinez; *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) *Conversación en la catedral* (1969), *La guerra del fin del mundo* (1981) y *La Fiesta del Chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *Tres tristes tigres* (1965), de Guillermo Cabrera Infante; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Casa de campo* (1978), de José Donoso; *La consagración de la primavera* (1978), de Alejo Carpentier; *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), de Alfredo Bryce Echenique; *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro; *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), de Roberto Bolaño; *La Historia* (1999), de Martín Caparrós; *La grande* (2005), de Juan José Saer; *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero; *El viajero del siglo* (2009), de Andrés Neuman; o la trilogía *La parte inventada* (2014), *La parte soñada* (2017) y *La parte recordada* (2019), de Rodrigo Fresán. Como todos estos proyectos, no solo aspira a la condición de novela total tanto por su materia, abierta a los temas fundamentales de la condición humana y a una explicación del mundo, como por su forma, que se presenta en disposición fragmentaria y temporalmente discontinua y exhibe diferentes modos, registros, estilos (con predominio de uno altamente poético) y dispositivos técnicos, sino que constituye un paso adelante en el género de la prosa de ficción, desde las categorías de lo fantástico y el terror.

En tal sentido, *Nuestra parte de noche* se inserta en otra tradición que hunde sus raíces en el Romanticismo inglés de William Blake, John Keats y Lord Byron a Anne Radcliffe, Mary Shelley y las hermanas Brontë; el fantástico clásico de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y Bram Stoker; la demonología y la genealogía de los malditos de Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, el Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud; el terror norteamericano de H. P. Lovecraft, Shirley Jackson, Ray Bradbury, Ursula K. Le Guin, Anna Rice, Stephen King y Poppy Z. Brite; el fantástico rioplatense de Horacio Quiroga a Carlos Gamerro; y otros modos afines y escritores como Edgar Melville, T. S. Eliot, W. B. Yeats o Pablo Neruda.

Pero *Nuestra parte de noche* es también una suerte de compilación de los temas recurrentes, las obsesiones y el universo literario de su autora, por lo que entre sus páginas se hallan reminiscencias de toda su producción anterior, desde *Bajar es lo peor*, cuyos protagonistas, Narval y Facundo, preludian a Juan y Gaspar, hasta *Ese verano a oscuras*, en cuyos apagones de luz por orden del gobierno para ahorrar energía no solo se produce el feminicidio de una madre y su hija que tanto impacta a las dos protagonistas adolescentes, la narradora y Virginia, obsesionadas con los asesinos seriales, sino que son los mismos que asustan a Vicky en su traslado a Villa Elisa, el suburbio de clase media cerca de La Plata en que Gaspar vive con su tío Luis.

Nuestra parte de noche, cuyo título está tomado del primer verso del poema 113 de Emily Dickinson (“Our share of night to bear”), aborda, cierto, temas de gran consecuencia y hondo calado, como la relación con la divinidad, el mal en toda su magnitud, el horror sagrado, el ocultismo, la relación con los muertos, el descenso a los infiernos y el anhelo de inmortalidad; la enfermedad, el dolor, el sufrimiento, el miedo y la autodestrucción; el poder y la política, la impunidad, la depravación, la perversión, la tortura, la violencia (incluida la institucional) y

la rebeldía; el amor y la amistad, el deseo y la sexualidad ambigua; los lazos paterno-filiales, la herencia personal e histórica y el conocimiento propio. Todos ellos desarrollados en una fábula que, sobre el telón de fondo de la historia reciente de Argentina desde el peronismo y la dictadura militar de Videla hasta la reinstauración de la democracia y el menemismo, se distribuye en tres líneas de acción convergentes: la de la Orden, una sociedad secreta internacional que, fundada en el siglo XVIII, venera a una deidad fuliginosa y atroz, la Oscuridad, de la que espera recibir la revelación de la fórmula de la vida eterna; la de una adinerada saga familiar argentina de origen inglés, los Bradford, que forma parte de la Orden y está estrechamente vinculada a los diferentes poderes políticos con los que interacciona en su devenir, aunque ideológicamente comulgue más con unos que con otros, y que la mantienen “a salvo de los vaivenes” (Enríquez, 2019b: 170), porque “la familia es un país dentro del país” (Enríquez, 2019b: 512); y la de la compleja y ambigua relación de un padre y un hijo, Juan y Gaspar, que, en tanto que médiums, tienen la facultad de abrir las puertas de la Oscuridad en cuentos rituales y conectar su dimensión, el Otro Lado, con la de los mortales, solo que el hijo lo ignora y el padre intenta por todos los medios alejarlo de su cualidad y protegerlo de la Orden y de la familia, a la que pertenece: es su heredero.

En su estructura externa o física la novela consta de seis apartados subtítulos: 1). “Las garras del dios vivo, enero de 1981” (Enríquez, 2019b: 11-164), 2). “La mano izquierda. El doctor Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983” (165-177), 3). “La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986” (179-351), 4). “Círculos de tiza, 1960-1976” (353-484), 5). “El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993” (485-516) y 6). “Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997” (pp. 517-667).

De los seis apartados, el primero, el tercero y el sexto constituyen la columna vertebral del relato por cuanto, fundamentada en la relación paterno-filial de Juan y Gaspar y en la búsqueda de la identidad de Gaspar tras el fallecimiento de su padre, es la que se desarrolla en el presente de la narración. Están referidos por un narrador primario de carácter extra y heterodiegético, de focalización cero y omnisciencia neutra u objetiva, aunque en cada parte adopta, preponderantemente, ora la perspectiva del padre -la primera-, ora la del hijo -la tercera y la sexta. Los otros tres, que arrojan luz sobre aspectos fundamentales de la historia, exhiben distintos procedimientos narrativos y una instancia enunciativa diversa: al segundo le corresponde un narrador extra y heterodiegético en tercera persona, pero tan apegado al punto de vista de Jorge Bradford que su omnisciencia es selectiva y su focalización interna, hasta el punto de contaminar, alinear su voz con la del doctor e, incluso, obliterarla; el cuarto es el relato autodiegético de Rosario Reyes Bradford, mujer de Juan y madre de Gaspar, a propósito de su singladura; mientras que el quinto adopta la forma de una crónica periodística escrita en primera persona por Olga Gallardo.

El tiempo de la historia o la fábula de *Nuestra parte de noche*, aun cuando la fundación de la Orden Secreta se remonta al Siglo de las Luces, los Bradford se asientan en Argentina en torno a 1830 y Juan nace en 1952, comprende desde 1957, cuando Juan es operado y adoptado -en realidad, comprado a sus padres- por el doctor Bradford, hasta 1997, en que Gaspar acaba con la plana mayor de la Orden y se convierte en el único superviviente de la familia. Esta línea temporal se puede dividir en tres partes, segmentadas por el nacimiento de Gaspar y lo que ello comporta y por el deceso de Juan: la primera parte, que iría de 1957 a 1976, es en la que Juan deviene el médium de la Orden e inicia y consolida su relación con Rosario; la segunda, que iría de 1981 a 1986, es la puesta en ejecución del plan de Juan, no tanto, que también, para vengarse de la Orden, que está detrás de la muerte de Rosario, acaecida en extrañas circunstancias en 1980, así como de la ocultación de su espíritu, cuanto para salvar a Gaspar de su dominio y explotación; la tercera, que iría de 1987 a 1997, es el proceso por el cual Gaspar va paulatinamente descubriendo la verdadera esencia de sí mismo, quiénes son realmente sus

padres y su herencia familiar. Y funciona o se distribuye en dos planos narrativos: el del pasado, al que atañe la primera parte, y el del presente, al que pertenecen las partes segunda y tercera. A la primera parte le corresponden los apartados segundo y cuarto; a la segunda, el primero y el tercero; y a la tercera, el quinto y el sexto. La acción, salvo la mayor parte de lo referido por Rosario, que se desarrolla en Londres, transcurre en diversos lugares de Argentina, principalmente en Misiones, Buenos Aires y La Plata.

4.1 Primera parte (1957-1976): del amor y otros demonios

4.1.1 *El nuevo Prometeo o el moderno Frankenstein* (“La mano izquierda. El doctor Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983”)

Aunque el breve apartado del doctor Bradford –que es el segundo en la disposición secuencial externa de la novela y se desarrolla en una secuencia única– consigna, en su tiempo presente, el instante en que, en enero de 1983, en Puerto Reyes, la casa familiar de Misiones, entra en la Oscuridad durante la celebración de un Ceremonial oficiado por Juan, lo que se profiere, en realidad, en él es cuando, a la altura de 1957, trabaron conocimiento⁸. Arrodillado, a punto de ser engullido por la caliginosa divinidad que emana de Juan, Jorge Bradford solo rememora aquel día y sus implicaciones; y no es para menos, puesto que constituyó el momento crucial de su vida. Fue igualmente decisivo para Juan. El doctor no solo acababa de terminar sus estudios de cirugía cardiovascular, sino también de creer en el Culto de la Sombra que profesaba la Orden, liderada por Florence Mathers, a la que pertenecía su familia. Juan, hijo de unos pobres inmigrantes suecos, estaba, con solo cinco años de edad, desahuciado a causa de una cardiopatía congénita, una Tetralogía de Fallot, con varios defectos sumados. El doctor, sorprendido por la entereza del niño, su arrogante y desafiante mirada y su complexión, pese a la enfermedad, decidió operarlo, practicarle una cirugía paliativa avanzada e innovadora. Juan “no era normal porque era hermoso por dentro, tocar su corazón esforzado e hipertrófico le había resultado a Bradford una experiencia semejante al hallazgo de una ninfa en un bosque sagrado, a un amanecer dorado, a la sorpresa de una flor que se abría por la noche”⁹ (Enríquez, 2019b: 169). Después del éxito de la intervención y de conseguir que dejaran a Juan en internación permanente en el hospital, porque sus padres no estaban en condiciones de hacerse cargo de él, le realizó, pasados cinco meses, una segunda operación, más extensa, de carácter correctivo, durante la cual la Sombra envolvió el cuerpo de Juan, suspendió la luz del quirófano, pero solo la del quirófano, no la del resto del hospital, devoró los dedos de un ayudante del cirujano que pretendió atravesarla con su mano y marcó a fuego su sello, su Mano Izquierda, en el brazo izquierdo de Juan. Es así como el doctor Bradford comprendió, porque había leído sobre ello, que Juan había sido señalado por la Oscuridad y que podía ser lo que más necesitaba la Orden: un médium. Lo que acabó de confirmar cuando el niño, días después, le contó, aterrado, que veía descarnados o fantasmas –ecos de vivos–, y él le enseñó a expulsarlos. Estas

⁸ El apartado del doctor Bradford se conforma, en efecto, de dos niveles narrativos diferentes: el del presente, que está reducido a la mínima expresión, apenas dura unos minutos: los que tarda en devorarlo la Oscuridad; y el del pasado, que es el que acapara la narración y se centra, principalmente, en la remembranza del conocimiento de Juan y las operaciones que le hizo en 1957. Por el nivel del presente se sitúa entre los apartados primero y tercero de la novela; pero, por el nivel del pasado, se sitúa, justamente, en el origen de la historia. De ahí que lo hayamos ubicado en primer lugar.

⁹ La pasión del doctor Bradford por el corazón de Juan es compartida hasta la exacerbación, pero por los corazones defectuosos en general, por la narradora protagonista del cuento “Dónde estás corazón”, de *Los peligros de fumar en la cama*, quien de pequeña fue violada por el padre enfermo de una de sus amigas, al que “habían operado del corazón y la cirugía había salido mal” (Enríquez, 2017: 112). Su epifanía, por Helena, el ser luminoso de *Este es el mar*, cuando se adentra en el cuerpo de James Evans: “Entró en James con facilidad. Era la primera vez que lo hacía. Por dentro también era hermoso. Los órganos suaves, resbaladizos, rosados, daba placer tocarlos, acariciarlos. Helena rozó apenas el corazón para acelerar los latidos y después se concentró en los bronquios, que estaban un poco inflamados” (Enríquez, 2018: 42).

visiones, que también tendrá Gaspar, su hijo, ya atormentaban a Narval, el joven lumpen del margen de *Bajar es lo peor*, sin que quede claro si los espectros que las pueblan son reales o alucinaciones suyas provocadas por su adicción a las drogas, y persiguen a otros personajes de Mariana Enríquez, como sucede en los cuentos “El desentierro de la angelita”, “El mirador” y “Cuando hablábamos con los muertos”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y en “La Hostería”, “Pablito clavó un clavito: una evocación de Petiso Orejudo”, “Fin de curso” y “Bajo el agua negra”, de *La cosas que perdimos en el fuego*.

En el apartado del doctor Bradford se dan cita algunas de las constantes más significativas de la novela: la irrupción de un fenómeno sobrenatural, insólito e insondable en lo cotidiano (como dice Jorge Bradford, “cosas que no podía explicar” [Enríquez, 2019b: 172]), que comporta, para los no iniciados, una quiebra de las leyes de lo real, que los sume en la perplejidad, la incertidumbre, el vértigo existencial y el terror metafísico. La impunidad de que goza la familia del doctor (“solo debía pedir para obtener lo que quería” [Enríquez, 2019b: 171]), que vive al margen de la ley, independientemente del gobierno y del sistema político de turno, y que se verifica tanto en la hospitalización de Juan como en su compra a sus padres, aprovechándose de su condición, campesinos pobres e inmigrantes. Una impunidad que se acompaña del desprecio más absoluto por las clases desfavorecidas y marginales; el doctor Bradford no solo detesta a los padres de Juan, sino que la admiración que siente por él es puramente instrumental, para beneficio de su carrera y su reputación, para su prestigio dentro de la Orden y para provecho de la sociedad secreta. Juan es, hasta cierto punto, su criatura, y desde tal perspectiva, su vinculación representa una singular recreación de la del doctor Víctor Frankenstein y su engendro. Juan, de hecho, se asemeja al monstruo por la altura, que ronda los dos metros, su larga melena rubia, su imponente constitución, su naturaleza dual de hombre y monstruo, de hombre que se transforma en o que alberga a un monstruo –la Oscuridad que emana de él, los ojos amarillos, las manos como garras que cortan como segues– y, sobre todo, las cicatrices que atraviesan su pecho, su costado y su espalda. Mucho tiempo después, cuando de camino a Misiones en enero de 1981 se encuentre con Andrés Sigal, le contará, a causa del desconcierto y la fascinación que provocan en el fotógrafo, que “son cicatrices de cirugías”, pues “había nacido con un defecto cardíaco muy grave” y “lo habían operado varias veces de chico. Otra de adolescente, en Europa. La última hacía unos seis meses” (Enríquez, 2019b: 83); y Rosario, cuando lo conoció siendo niños y observó “sus cicatrices, en la cama, de noche, iluminados por la luna”, le espetó: “Sos un Frankenstein” (Enríquez, 2019b: 364) y, como no sabía a quién se refería, leyeron juntos la popular novela de Mary Shelley. Solo que Juan, a diferencia de su par literario, está dotado de una belleza sobrenatural, demoníaca, irresistible y al mismo tiempo vulnerable, herida, de esplendor ofuscado por el tormento, la enfermedad y la muerte, que pierde por igual a las mujeres y a los hombres y que le permitirá conocer el amor verdadero, aunque a Juan le incomode: “Nunca veía en el espejo lo mismo que los demás. Para él su cara era cansancio y derrota y las cicatrices en el pecho y el vientre y la espalda, el mapa de la enfermedad. Odiaba ser débil, odiaba su cuerpo. Los demás veían a un hombre excepcionalmente atractivo, lo deseaban, se conmovían” (Enríquez, 2019b: 101). Ello no obstante, será un rebelde prometeico que, por medio de la Oscuridad, se alzaría contra su salvador, cortándole primero los dedos de la mano izquierda y, por consiguiente, privándole de su labor de cirujano, y después engulléndolo completo:

Nunca nos separamos. Cuando la Oscuridad que abriste se quedó con mis dedos nunca pude volver a estar en tu interior. Solo pude mirar. Dos veces más. Y eso fue todo. Y ahora la Oscuridad se queda conmigo: come primero las entrañas y no duele y tengo tiempo de pensar y de intentar ver tus ojos, pero ya están demasiado lejos, ya estás lejos, y le pido compasión a la Oscuridad porque ahora la escucho por primera vez. Compasión. Y cuando la Oscuridad vuelve a morder y siento el olor de su

regocijo mezclado con el de mi sangre, mientras veo que come mis manos, mis hombros, que ataca mi costado, recuerdo que alguna vez me dijiste que la Oscuridad no entiende, que no tiene lenguaje, que es un dios salvaje o demasiado lejano. ¿Seré recordado como el hombre que encontró y salvó más de una vez al médium? ¿Escribirán sobre mí, se dirá mi nombre con admiración? No debo pensar en mi gloria. Que sea secreta si debe serlo. Dejo de reclamar compasión. No hay palabras de este mundo para la entrada en la Oscuridad, para el último bocado. (Enríquez, 2019b: 176-177)

Y se alzarán también contra la Orden, a la que le debe su posición en el mundo, pero que lo tiene permanentemente vigilado y controlado, con el propósito, no exento de venganza, de amparar y resguardar a su hijo de ella. Juan, de manera más genérica, se aviene con el patrón del héroe romántico por antonomasia, que Mario Praz, en su célebre ensayo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), denominó, a partir de la metamorfosis de la figura de Satanás en un rebelde indómito que operó John Milton en *Paradise Lost* (1667), el “villano sublime”, el “héroe fatal”, que es a un tiempo víctima y victimario y que se halla expuesto al poder ominoso del mal (Praz, 1999: 115-172). Cabe señalar, por último, la complicidad de Juan y su hermano mayor, Luis, que no se doblega como sus padres, ni lo abandona, y es su único asidero, la única persona en quien puede confiar, por lo que su relación representa el polo opuesto de las viciadas de los Bradford. Luis, además, es el único personaje luminoso de la novela, sin sombra, sin parte de noche, y por ello, constituye la contrafigura de la despiadada Mercedes Bradford, que es una suerte de versión moderna de las brujas malas de los cuentos tradicionales.

El apartado del doctor Bradford, por su contextura narrativa, por la delirante, casi alucinante, forma en que está referido, por la existencia de sectas oscuras y por la propia figura extravagante del doctor, que tiene puntos de contacto con el demente y paranoico Fernando Vidal Olmos, remite al “Informe de ciegos”, la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato. Novela que constituye uno de los referentes intertextuales más importantes de *Nuestra parte de noche*, por cuanto es asimismo la historia de una oligarquía familiar, los Vidal Olmos, cuya decadencia, que se extiende a lo largo de ciento cincuenta años, se cifra en el espacio emblemático de su desvencijada casona y en el Mirador, y la de un amor imposible protagonizado por dos jóvenes, casi adolescentes, de diferentes estratos sociales, Alejandra Vidal Olmos y Martín.

4.1.2 Amor perdurable (“Círculos de tiza, 1960-1976”)

En efecto, la historia de amor de Rosario Reyes Bradford y Juan se teje, en sus inicios, sobre la de Alejandra y Martín. Pero igualmente sobre la de Catherine Earnshaw la hija del señor Earnshaw, el propietario de Wuthering Heights, y Heathcliff, el niño abandonado y adoptado por él, que constituye la espina dorsal de *Cumbres borrascosas* (1847), la famosa novela de Emily Brontë, que es otro de los referentes primordiales de *Nuestra parte de noche*.

El apartado de Rosario –el cuarto en el orden secuencial– desempeña un papel cardinal en la economía global de la novela, por cuanto reconstruye, entreverada con el relato de su propia peripecia biográfica, que es también el de su relación con Juan, la historia de la Orden, desde su constitución en 1752 hasta el presente, a la par que ofrece algunos datos dispersos de la de su familia. Se trata, en efecto, de una narración primopersonal, que, en conjunto, abarca desde su nacimiento en 1949 hasta poco antes de su fallecimiento, ocurrido a finales de 1980 en un brutal accidente de tráfico: fue atropellada por un autobús urbano en Buenos Aires; si bien, Rosario, de su singladura, selecciona los acontecimientos que considera fundamentales, omitiendo todo aquello que no es de sustancia para su propósito. Su relato se estructura físicamente en tres capítulos numerados, que a su vez se subdividen en secciones menores de

extensión variable sin numerar –seis, veinticuatro y tres, respectivamente–, marcadas por un blanco tipográfico: la primera se desarrolla entre Buenos Aires, Chascomús y Misiones de 1957 a 1962; la segunda, en Londres de 1967 a 1969; y la tercera en Misiones en 1976.

En el primer capítulo, Rosario, al mismo tiempo que cuenta cómo conoció a Juan y cómo su confraternidad se fue transformando en una relación de amor, refiere, en varios impulsos, las dos primeras etapas o fases de la de la Orden, cuya información obtiene tanto de fuentes orales, en especial de lo que a ella y a su prima Beatriz –Betty– les contaba su abuelo, Santiago Bradford, en Puerto Reyes, la imponente mansión que mandó erigir en mitad de la selva en Misiones, como de fuentes escriturales, provenientes, sobre todo, de la completa biblioteca que la Orden poseía en Londres, en la casa de St. John’s Wood, con más de tres mil ejemplares y con otras dos salas contiguas con libros contemporáneos.

Los miembros fundadores de la Orden fueron su tatarabuelo, William Bradford, que era librero y dueño de una imprenta, y Thomas Mathers, que era un rico terrateniente inglés; la diferencia social entre uno y otro es la que históricamente ha determinado la posición de cada familia en el seno de la Orden, los Mathers son los que la han dirigido y la dirigen, aunque los Bradford han estado a su lado en todos los momentos importantes. En 1752 William y Thomas, que eran muy amigos y viajaban juntos en busca de libros y de noticias sobre folklore y ocultismo, se toparon más o menos por casualidad con la Oscuridad y con el primer médium, un joven campesino escocés que tenía dotes de vidente. Ellos estaban al tanto, aunque de manera vaga e indirecta, de la existencia de “un espíritu que se manifestaba como una luz negra y que tenía capacidad de adivinación y de profecía. Las referencias (...) aseguraban que ciertas personas podían contactarlo y hacerlo hablar. En las palabras había conocimiento, y en el contacto, la posibilidad de obtener su favor”. Y de que las personas que tenían la capacidad de convocar el espíritu “sufrían una metamorfosis física en distintas partes del cuerpo, pero sobre todo en la lengua y las manos” (Enríquez, 2019b: 358). En esa primera época los Ceremoniales, que se celebraban casi a diario, eran diferentes, porque la Oscuridad aún no era voraz. Sin embargo, el comportamiento de los Mathers y los Bradford ha permanecido intacto, inalterable, pese a los profundos cambios político-sociales que desde el Antiguo Régimen se han sucedido: convencieron a los padres del escocés, cuyo nombre ni siquiera registraron en sus diarios ni en sus libros, para llevárselo con ellos y lo sobreexplotaron hasta el agotamiento y la muerte.

Los hijos de William Bradford emigraron a América hacia 1830, uno a la del Norte y otro a la del Sur, a la Argentina, donde se enriquecería al recibir tierras del Estado tras su participación en la Campaña del Desierto (1833-1834), que comportó el sometimiento de los indígenas de las “tierras de adentro”, de las regiones de la Pampa y de la Patagonia, planeada por el gobierno de Juan Manuel Rosas (1793-1877). Su bisabuelo no solo fue un eficaz asesino de indígenas, sino también, aun con los métodos más inicuos, un investigador de lo oculto y un rastreador incansable, en especial en la quinta de Chascomús que poseyó en la Pampa húmeda, de la Oscuridad. Es así, en estrecha alianza con el poder político y dominada por la sed de mal, como comienza la estirpe argentina de los Bradford, o, como asevera Rosario, “todas las fortunas se construyen sobre el sufrimiento de los otros y la construcción de la nuestra, aunque tiene características únicas e insólitas, no es una excepción” (Enríquez, 2019b: 360). Después de William y de su hijo –la rama inglesa–, Santiago Bradford, “que heredó los campos y los yerbatales y los aserraderos” (Enríquez, 2019b: 357), fue el primero nacido en Argentina, se casó con Amanda y tuvo tres hijos: Jorge, el cirujano, que cría a Juan como hijo adoptivo; Mercedes, que, con su matrimonio con Adolfo, liga su linaje con el de José Reyes, un viudo millonario español dueño de yerbatales de mate en Misiones, y es la madre de Rosario; y Marta, que es la madre de Beatriz. Rosario, después, se desposará con Juan, con quien tendrá a Gaspar, y Betty tendrá una relación con Eduardo Álvarez, un revolucionario militante de izquierdas, con quien engendrará a Adela. *Nuestra parte de noche*, en su tiempo presente, es,

muertos Rosario y Eduardo, la historia de Juan y Gaspar y, secundariamente, la de Betty y Adela, la de un padre y su hijo y la de una madre y su hija.

La segunda etapa, denominada "oracular", está protagonizada por el aventurero George Mathers y su padre, Christopher Mathers, que era el líder de la Orden en los primeros compases del siglo XX. George fue quien encontró a Olanna, la médium africana que se transformaba, en los Ceremoniales, en una serpiente de lengua bífida, y en los que la sangre y el semen, el menstruo y el sexo, se confundían. George trabajaba para la National African Company y en Ibadan, que era el protectorado británico que acabaría siendo Nigeria, fue donde halló a Olanna, sobrina en grado lejano del rey sacerdote de Niri, a la que se trajo a Londres por los métodos habituales de la Orden. Christopher fue quien, tras un famoso Ceremonial oficiado por Olanna en 1919 en la casa central de la Orden de St. John's Wood, modificó el propósito de la Orden de la riqueza, acumulada en parte gracias al poder de la secta, a establecer como horizonte la búsqueda de la inmortalidad: la Oscuridad habla en sus apariciones, y esa y no otra ha de ser su revelación. Y es que "Christopher Mathers sabía que, para construir una fe, se requería una promesa incalculable" (Enríquez, 2019b: 374). Tras extenuar hasta la muerte a Olanna y tras morir George en África, Christopher le lega el liderazgo de la Orden a Charles, su hijo menor y padre de Florence Mathers.

Rosario explica que lo que la Oscuridad dicta en los Ceremoniales a la Orden, se supone que desde el principio pero que solo se consigna desde la etapa oracular, son las instrucciones para adquirir la inmortalidad por medio de la preservación de la conciencia en el plano de la vida. Todo lo que la Oscuridad revela, y lo hace de manera muy lenta, errática, espaciada y enigmática, es transcrito por unos escribanos, y ello, junto con su exégesis, se codifica en un libro, que es el Libro Sagrado de la Orden. "Lo que creemos -cuenta Rosario- y lo que la Oscuridad, y por lo tanto, la Orden ofrecen es la posibilidad de mantener la existencia para siempre en este plano" (Enríquez, 2019b: 380). La manera de hacerlo, que aún no ha sido desvelada del todo, consiste en trasplantar la conciencia a otro cuerpo; Rosario lo califica de repugnante y, hasta el momento, como un fracaso, porque no se ha conseguido hacer con éxito. Por otro lado, comenta que la Orden no reverencia ciegamente a la Oscuridad, también la investiga; para lo cual aún la teoría y la práctica, las que aportan otras fuentes de conocimiento, que van desde la alquimia, la magia y otras tradiciones esotéricas, hasta la ciencia y la medicina, especialmente la neurología.

Este primer capítulo del relato de Rosario es, pues, muy importante para conocer la historia, los principios y las creencias de la Orden, en muchos aspectos no muy diferentes de otras religiones, como mismamente del Cristianismo, aunque sea una selecta sociedad satánica de poderosos entregada a la maldad y la corrupción: una divinidad oculta que se manifiesta a través de algo o de alguien, que promete la inmortalidad o la eternidad del alma a sus seguidores y su revelación se recoge en un libro que interpretan sus exégetas. En otros aspectos, relacionados con la constitución de la Orden y los Ceremoniales, se asemeja no poco a la secta de la Brujería, de la que Adela encuentra información en un libro sobre la mitología y las leyendas de la Patagonia, y que lee a Vicky durante unas vacaciones de verano que pasan juntas en el sur, entre 1985 y 1986:

Era una historia sobre la isla de Chiloé, en el sur de Chile. Ahí vivía una secta, la Brujería. Tenían dos sedes más, una en Buenos Aires y otra en Santiago. Se reunían en una cueva subterránea, en un bosque parecido al que visitaban. Los fieles se llaman novicios y los inician, se llama así. Para ingresar a la secta tienen que matar a su mejor amigo y despellejarlo: con la piel se hacían un chaleco que brillaba en la

oscuridad (...) Son malísimos, parece. A las víctimas de la secta se las puede distinguir porque tienen cicatrices que les dejan los brujos. (Enríquez, 2019b: 292)

Es, igualmente, significativa para la trayectoria de Rosario, en razón de que los cuentos de Santiago Bradford, su abuelo, no solo constituyen una parte sustancial de su educación, la cara más amable, sino que alientan su curiosidad por todo tipo de mitologías y leyendas, como las guaraníes, y estimulan su dedicación a la antropología. La cara más amarga de su formación es la que había pretendido inculcarle su madre: entrenarla para ser médium, como acomete Florence Mathers con su hijo Eddie, destruyendo su persona, pues el sueño de todos los miembros de la Orden, su ballena blanca, es descubrir a uno. Pero los hombres de la familia, su padre y su marido, se opusieron y no le quedó más remedio que claudicar, aunque, “cuando el malhumor la vencía, se descargaba dándole palizas a Rosario que dejaban a la hija con la espalda morada” (Enríquez, 2019b: 117). El adiestramiento para ser médium consiste en la liberalización de todos los afectos humanos, incluidos los lazos familiares, y de todos los principios morales, en soportar el dolor y el sufrimiento propios y ajenos, en infligir e infligirse daño, en familiarizarse con la carne y la sangre humanas, en controlar el miedo, en abrazar la maldad, acariciar la locura y practicar la crueldad. Ejemplo conspicuo de ello son las galerías de niños raptados, enjaulados e inhumanamente torturados hasta la degeneración que Mercedes mantiene en la quinta de Chascomús, a la que manda a Rosario, como castigo, a darles de comer y enterrar a los que hayan muerto, y en Puerto Reyes, que preside un imbunche –o invunche–¹⁰, en un intento de recobrar la figura monstruosa de la mitología chilota, que, deformada a conciencia y esclavizada, custodiaba los lugares de los brujos, que José Donoso recuperó para literatura latinoamericana contemporánea en su ópera magna, *El obscuro pájaro de la noche*; con las galerías de niños enjaulados tiene que ver el cuento “El patio del vecino”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Mercedes no solo busca un médium, sino que, en su padecimiento extremo, a veces los niños son capaces de invocar a una suerte de Oscuridad de segundo grado, un reflejo inferior de ella, que, sin embargo, es lo suficientemente “eficaz para destruir, inexorable e impiadosa” (Enríquez, 2019b: 369). De hecho, a través de los rituales que practica con ellos ha conseguido provocar las enfermedades terminales de la madre de Juan, cuando se hizo molesta porque quería recuperar a su hijo, de Leandra, una de las amantes de su marido y madre de Catalina –Tali–, la querida hermanastra de Rosario, y de otros rivales.

Rosario cuenta que conoció a Juan cuando su tío Jorge se lo compró a sus padres y se lo trajo a vivir a su apartamento, en el edificio familiar, sito en la Avenida Libertador de Buenos Aires. Hasta ese momento Rosario había tenido una relación muy estrecha con su prima Betty, con quien estudiaba en el mismo colegio, pero su tía Marta y ella se apartan de la familia y de la Orden, y Juan, con quien pasa los días y las noches, la suplanta, convirtiéndose en amigos y confidentes. Su amor, nacido de la comunicación y el trato, se manifiesta cuando Mercedes se lleva a Rosario al rancho de Chascomús, al que poco tiempo después arriba Juan porque quería

¹⁰ “El primer chico estaba en una jaula oxidada y sucia que posiblemente había cargado animales. La pierna izquierda la tenía atada a la espalda en una posición que había obligado a quebrarle la cadera. Como era muy chico (¿un año?, difícil saberlo por la mugre), seguramente la quebradura había resultado sencilla. Tenía el cuello ya torcido también, por la ubicación del pie, y, cuando Juan le acercó la linterna para verlo mejor, reaccionó como un animal, con la boca abierta y un gruñido; le habían cortado la lengua en dos y ahora era bífida. A su alrededor, adentro de la jaula, estaban los restos de su comida: esqueletos de gatos y algunos pequeños huesos humanos” (Enríquez, 2019b: 157). En el libro de mitología y leyendas de la Patagonia que Adela encuentra y le lee a Vicky, se describe al invunche del siguiente modo: es “un guardián de la cueva donde está la Brujería, se llama invunche. Es un chico de entre seis meses o un año que los brujos secuestran y lo deforman, le rompen las piernas, las manos y los pies. Cuando terminan de quebrarlo todo, le dan vuelta la cabeza como en un torniquete hasta que queda mirando desde la espalda, como en El exorcista. Al final le hacen un tajo muy hondo en la espalda, abajo del omóplato, y en ese agujero le meten el brazo derecho. Cuando se cura la herida y el brazo queda adentro, el invunche está completo. Lo alimentan con leche humana y después, cuando está listo, con carne también humana (Enríquez, 2019b: 292).

acompañarla, no dejarla sola y ayudarla en sus tareas; es decir, durante su primera separación, y se sella de por vida en Puerto Reyes, en 1962, en el preciso momento en que él se revela como médium al encontrar un Lugar de Poder en que convocar a la Oscuridad y ella es declarada su custodio por su abuelo, como antes lo había sido George Mathers de Olanna. Su relación de amor marca un antes y un después en la Orden por cuanto con él se inicia una nueva fase, marcada por la extraordinaria voracidad de la Oscuridad, por Ceremoniales en los que se ofrenda a personas ajenas vilmente obligadas al sacrificio y se inmolan iniciados y por la revelación final de los pasos necesarios a seguir en el método de la supervivencia de las conciencias, y ella se erige en el primer miembro de la Orden tanto en vincularse afectivamente con un médium, y la pareja que forman podría liderarla, como en engendrar un hijo que, al poder heredar potencialmente los poderes del padre y la posición jerárquica de la madre, se convierta en el primer médium de un linaje de la Orden.

En el segundo capítulo de su relato, Rosario culmina la reconstrucción de la historia de la Orden y cuenta su estancia en Londres, mientras realiza sus estudios de Antropología en Warburg y Cambridge, al principio sola y luego en compañía de Juan, a finales de la década de los años sesenta, en plena efervescencia de los *Swinging Sixties*, la revolución hippie y sus rupturas psicodélicas, sexuales, musicales ideológicas y estéticas. Esta sección de *Nuestra parte de noche* exhibe, de hecho, puntos de contacto con la parte de la novela de Rodrigo Fresán, *Los jardines de Kensington* (2003), que protagoniza el escritor de literatura infantil Peter Hook.

El liderazgo de Charles Mathers, que extendió la Orden por todo el mundo, estuvo señalado por la búsqueda incesante de médiums, que morían al poco, hasta que dieron en 1939, en plena Guerra Civil, con la niña de Figueras, Encarnación, de solo catorce años de edad; la cual, tras ser violada por varios miembros de la Orden, acabó, en una espectacular matanza, con todos –a los hombres además “les destrozó los genitales con un cuchillo” (Enríquez, 2019b: 397)–, a excepción de Florence y del marqués Pedro Margarall, antes de suicidarse. El periodo de Charles se caracteriza, pues, antes que por la obediencia a la Oscuridad, por la ambición desmesurada de sus integrantes y la perversión innecesaria.

Florence Mathers y Pedro Margarall terminarían casándose y recomponiendo la Orden. Después del campesino escocés, de la mujer africana y de la adolescente catalana, Florence, que asumió el liderazgo en colaboración con su tía, Anne Clarke, y con Mercedes Bradford, entrenó a su segundo hijo, Eddie, fracasando estrepitosamente:

Florence guardaba el secreto de qué había hecho con su hijo menor, pero contaba el relato básico porque, creía, la aparición de Juan había sido un *wake up call* a su arrogancia, una manera de indicarle que ni ella ni nadie podían quebrar las decisiones de la Oscuridad. Al entrenar a su hijo para ser médium, había arrasado su psiquis. Eddie estaba loco y era peligroso, para él y para los demás. (Enríquez, 2019b: 395)

Así y todo, el periodo de Florence, aún vigente, comporta una vuelta al rigor y a la observancia de los dictados de la Oscuridad y aporta un trato más conmisericordioso para con el médium, Juan, al reducirle a cuatro por año la cantidad de Ceremoniales, que con el tiempo se irán espaciando todavía más.

La vida que describe Rosario en el Londres de 1967, ciudad a la que se ha mudado con el designio de desarrollarse, ser independiente y no circunscribirse a la condición de pareja de Juan, y que pasa en compañía de Stephen –o Esteban–, el hijo mayor de Florence, que fue tocado por Juan en un Ceremonial, de Laura, la hija adoptiva de Anne Clarke, y de otros amigos, hijos en su mayoría de integrantes de la Orden, es ciertamente fascinante: sexo sin prejuicios ni cortapisas –la Orden promueve, además, practicar la doble corriente o “vivir bajo la premisa del andrógino mágico, es decir, podíamos elegir amantes del mismo sexo para los rituales y para la vida” (Enríquez, 2019b: 400)–, drogas –es la época del lisérgico–, fiesta, moda,

dinero a espuestas, espiritualidad, pintura, música, literatura (“mi cama siempre estaba cubierta de libros y discos” [Enríquez, 2019b: 401]), visitas al cementerio de Highgate, al que Laura es muy aficionada –y que Mariana Enríquez describe en *Alguien camina sobre tu tumba* (Enríquez, 2021: 255-281)– y a lugares místéricos o mágicos –el Caballo Blanco de Berkshire Glastonbury, Stonehenge–, etc. El centro es la casa de Stephen en Chelsea, Cheyne Walk.

Empero, lo más significativo a efectos de la trama es que Laura pone en duda que lo que los escribas de la Orden registran en el Libro de lo dicho por la Oscuridad sea verdad:

El Libro contiene fragmentos que no valen nada (...) Hay pasajes del texto dictados, en teoría, por la Oscuridad que son idénticos a fragmentos de grimorios que existen en la biblioteca de la Orden. O incluso reproducen más o menos fielmente textos más modernos, de ocultistas de este siglo. ¡Hay fragmentos de la *Clavicula Salomonis*! “Ars Paulina” está entera¹¹. (Enríquez, 2019b: 403)

Y sus dudas angustian a Rosario, porque, por un lado, cuestionar el Libro supone socavar los cimientos de la Orden, y, por el otro, si el dictado de la Oscuridad fuese mentira, la conquista de la inmortalidad que promete podría ser no más que un engaño. Juan, que no vacila en lo que respecta a la existencia de la Oscuridad, le comenta a Laura que el problema, tanto más que saber si se puede entender o no lo que dice, “es si habla con nosotros o solamente habla en su abismo, si lo que habla es el hambre sobre el vacío. Si tiene algo más que la inteligencia de la tormenta o la tierra cuando tiembla. Si es algo más que otra ceguera, solo que nos parece iluminada porque no la conocemos” (Enríquez, 2019b: 440). Más adelante en el tiempo le dirá a Tali: “Yo creo en la Oscuridad pero creer no significa obedecer. Cómo no voy a creer si le pasa a mi cuerpo. Pasa en mi cuerpo. Lo que la Oscuridad les dice no puede ser interpretado en este plano. La Oscuridad es demente, es un dios salvaje, es un dios loco” (Enríquez, 2019b: 55). Pero es que el escepticismo de Laura y de Juan apunta asimismo en otra dirección, cual es al autoengaño, si es que Florence sabe que los escribas se equivocan al copiar e interpretar las revelaciones de la Oscuridad, o, si no, directamente al fraude: sabe que lo que dicta sobre el método para llevar a cabo la metempsicosis de la conciencia puede ser falso, pero no lo admite para no poner en peligro su liderazgo.

Aún más importante es que la llegada de Juan a Londres en 1969 para ser operado de corazón en el National Heart Hospital confirma la existencia del Otro Lado, esto es, de la dimensión o el plano de la Oscuridad, que a él se le había revelado en Argentina, a la que se accede a través de determinadas puertas que solo el médium puede abrir y de “casas que, por fuera, tenían un aspecto pero, por adentro, eran completamente distintas” (Enríquez, 2019b: 406). Ya Olanna le había hablado a George Mathers de la existencia de “bosques de huesos” y de “calaveras que rodaban entre los árboles” (Enríquez, 2019b: 373), que vislumbraba en sus visiones. Eddie, que lo odia porque estima que ha usurpado su lugar, será quien, indirectamente, le proporcione a Juan un conocimiento sistemático del Otro Lado, al que acceden por primera vez abriendo la puerta de una de las habitaciones de Cheyne Walk. “Son campos de muerte y locura –le dice a Rosario–, no hay nada y yo soy la puerta de esa nada y no voy a

¹¹ Los grimorios son libros de fórmulas mágicas usados por los antiguos hechiceros; la *Clavicula de Salomón* es un grimorio atribuido al rey Salomón que, considerado la quinta esencia en el arte mágica, se remonta a los siglos XIV o XV del Renacimiento italiano; y el “Ars Paulina” es una de las cinco partes en que se estructura la *Clavicula Salomonis*, en concreto la tercera, se conoce desde la Edad Media y, según la tradición, fue escrita por el apóstol san Pablo, versa, por un lado, sobre los ángeles de cada una de las horas del día, sus sellos, su naturaleza, sus sirvientes, sus relaciones con los siete planetas conocidos antiguamente (la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno), los aspectos astrológicos de su invocación, sus nombres, sus rituales de invocación, y, por el otro, sobre los ángeles que gobiernan cada uno de los signos zodiacales, su relación con los cuatro elementos, sus nombres y sus sellos. Sobre estos libros mágicos remitimos al libro coordinado por Lara y Montaner (2014), en especial al estudio de Morales Estévez (2014).

poder cerrarla. No hay nada que buscar, nada que entender” (Enríquez, 2019b: 441). Si bien, el Otro Lado resulta fundamental en el desarrollo de la trama. Por lo pronto, porque su existencia no está consignada en el Libro y, en consecuencia, la Orden la ignora, y Juan no está dispuesto a comunicárselo: será su secreto y una fuente de poder contra ella. Para lo cual, necesita la complicidad de Rosario, su custodio y pareja, de Stephen, su señalado y con quien conforma un andrógino mágico perfecto, y de Laura; o sea, que desobedezcan a la Orden. Rosario y Stephen no albergan dudas, pero Laura, sí. Juan la convence poniendo las cartas encima de la mesa:



Con su dedo índice, Juan tocó, apenas, el parche [del ojo] de Laura. ¿Quién te lo arrancó? Rosario no me contó nada. Ella guarda ese tipo de secretos crueles. En la Orden cuentan que te lo arrancó tu padre y que por eso Anne te adoptó. Esa es la mentira que sostienen. Un padre brutal que te vació la cuenca para evitar tener una hija con segunda vista (...) Seguramente lo hizo Mercedes, con sus propias manos. Aunque Florence también es capaz. Creen en el dolor como en ninguna otra cosa, mienten cuando dicen que esos métodos quedaron atrás. Si, como dice Rosario, los dioses se parecen a sus creyentes, entonces este dios cruel es el que quiere y permite que te mutilen. No voy a enumerar lo que hicieron conmigo, o con Eddie, o con todos los demás. ¿Tu padre también te vendió, como el mío? Somos los sirvientes de esta gente, somos la carne que torturan. Los que cargan con las señoritas en la India, yo soy el hachero que se coge a la hija del estanciero. Vas a tener que desobedecerlos si querés seguirme. (Enríquez, 2019b: 427)

Los cuatro configuran una sociedad secreta dentro de la sociedad secreta de la Orden; una comunidad que, fundada en lazos inalterables de amor y amistad, en la fidelidad y la confianza recíprocas, es su opuesta y aun su adversaria. Además, gracias a un sello que Juan traiza en el Otro Lugar, adquieren una forma clandestina de comunicarse en público, denominada “*pi-shogue*” por Laura, que consiste en alterar la percepción de los demás cuando ellos hablan para que entiendan una cosa distinta de la que dicen.

En el Otro Lado es donde Juan, tras la matanza que Eddie perpetra de los vástagos jóvenes de la Orden en la casa de su hermano Stephen, de la que solo se salvan este y Rosario, le dará muerte; donde la Oscuridad le revelará cómo proteger a Gaspar, que incluye el sacrificio de Adela en la casa bonaerense de la calle Villarreal; y donde, al cabo, Gaspar exterminará a la cúpula de la Orden.

La parte central de los “Círculos de tiza” se cierra, por consiguiente, en círculo tanto por el hecho de que la mortandad ocasionada por Encarnación, la joven médium catalana, prelude la de Eddie –y ambas constituyen una prolepsis de la final de Gaspar–, como porque termina como empieza: con la vuelta de Rosario a Argentina.

La tercera y última se desarrolla siete años después de la anterior, en 1976, en Misiones. Dos acontecimientos, el nacimiento de Gaspar en 1974 y el golpe de Estado de Jorge Videla el 24 de marzo de 1976, que suponía el inicio de la dictadura cívico-militar, marcan los sucesos principales. El primero significa la posibilidad de que el médium tenga un heredero, y para saberlo se le practica un ritual que se debe repetir dos veces por año y que consiste en llevarlo al Lugar de Poder en que se manifestó Juan en Puerto Reyes, trazar un círculo de sangre arterial a su alrededor y observar su comportamiento a fin de cerciorarse de si da muestras de comprender lo que pasa o de estar en contacto con alguna energía emanada del sitio. En los primeros, nada ilustrativo ha pasado al respecto. Sin embargo, sus dos primeros años de vida han coincidido con dos Ceremoniales en los que la Oscuridad ha dictado, primero, cómo perpetuar la conciencia en el plano de acá, que no es sino transmigrándola de un cuerpo a otro, aunque todavía se desconoce quiénes serían los receptores y cómo se elegirían, y, finalmente, cómo debe hacerse:

El médium trasladará su conciencia al cuerpo de su hijo –le informa Florence a Rosario, en presencia de Anne Clarke y Mercedes–. La continuidad de la vida les será dada a ellos, primero, y luego llegará nuestro turno. Lo que queremos decir, *I'm so excited*, me cuesta hallar las palabras, es que el Rito está completo. Los detalles de ejecución nos han sido dados. Primero para ellos dos, luego para los demás. Los puedes consultar. (Enríquez, 2019b: 466)

De modo que la continuidad está garantizada: si Gaspar no da evidencias de ser un médium, pasados diez años, pues el ritual no puede hacerse antes de los doce, la conciencia de Juan se trasladará al cuerpo de su hijo.

Juan, para impedirlo, puesto que sabe que se podría tratar más de una artimaña que de una revelación, traza un plan a ejecutar en el plazo de tiempo de que dispone: a cambio de sacrificar a alguien –a la pequeña Adela– la Oscuridad le revelará la elaboración de un signo para mantener a Gaspar alejado de la Orden; el signo “solo podría marcarse con violencia: debía ser una herida profunda y dolorosa, inolvidable (...) Tenía que lastimarlo” (Enríquez, 2019b: 473). La idea de Juan es que la Orden no pueda acercarse de ningún modo a Gaspar, pero, si Gaspar lo desea, que él si pueda acercarse a la Orden. Ha pensado también en que si es necesario aprenderá a que el rito fracase o no se lleve a cabo.

El levantamiento militar y el establecimiento de la dictadura provoca la vuelta de Betty a Puerto Reyes con Adela, su hija, tras la muerte de Eduardo y de la mayor parte de los integrantes del grupo guerrillero de izquierdas el Ejército de Liberación, así como que Rosario ayude a Luis, el hermano de Juan, a huir a Brasil. Durante la celebración de un Ceremonial al que Betty no podía asistir porque no había sido iniciada e ignoraba todo lo relativo al culto de la Sombra de su familia, la Oscuridad secciona, de un corte limpio por encima del codo, un brazo de Adela, que es el elegido más joven de la historia de la Orden, además de la familia, por lo que a partir de ese momento debe vivir cerca de Juan y de Gaspar.

Todos se trasladan a Buenos Aires cuando Juan, ayudado por Stephen, encuentra la casa cuya puerta le da acceso al Otro Lugar, en el barrio que está próximo del hospital en que fue operado por primera vez, cuando tenía cinco años, cerca de la cual vivirá con Rosario y Gaspar y, no muy lejos de ellos, Betty y Adela.

Antes, Juan, después de haberse peleado con Rosario a propósito de lo que hacer con el rito para el médium y su recipiente –ella sí cree en los dictados de la Oscuridad–, le declara, a su modo, amor eterno: “Juan me dijo te extraño, te necesito, te perdono, te mataría, no puedo estar lejos de ti”, y a su hijo: “ni de Gaspar” (Enríquez, 2019b: 472).

4.2 Segunda parte (1980-1986): Ulises y Telémaco en Argentina

4.2.1 La odisea de un padre y un hijo (“Las garras del dios vivo, enero de 1981”)

La segunda parte comienza con el primer apartado en el orden secuencial de la novela, el cual, dividido en veintinueve secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico, es igualmente el primero del plano o del nivel narrativo del presente, habida cuenta de que *Nuestra parte de noche* empieza *in medias res*, a causa del empleo del arte retórica del *ordo artificialis*, que provoca la distorsión temporal de la historia, y está enunciado, como dijimos, por un narrador primario de carácter extra y heterodiegético, omnisciente y neutro u objetivo en el conocimiento de los hechos, aunque, por lo regular, adopta el punto de vista de Juan, o, cuando es necesario, el de otros personajes, como Tali. En él se cuenta el viaje por carretera que realizan Juan y Gaspar “tres meses” después del fallecimiento de Rosario (Enríquez, 2019b: 18), en enero de 1981, en plena dictadura de Videla, de Buenos Aires a Misiones, en donde se celebrarán un Ceremonial oficiado por Juan y un ritual para calibrar las facultades de Gaspar.

Se trata, en efecto, de un libro de viajes, de una suerte de *road trip novel* que se sitúa en la línea –por diferentes motivos y por citar algunos de los representantes más conspicuos del género– de *The Grapes of Wrath* (1939), de John Steinbeck; *The Price of Salt* o *Carol* (1951), de Patricia Highsmith; *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov; *On the road* (1957), de Jack Kerouac; “La autopista del Sur”, de *Todos los fuegos el fuego* (1966), de Julio Cortázar; *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), de Tom Wolfe; *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971), de Hunter S. Thompson; *Los aeronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* (1983), de Julio Cortázar y Carol Dunlop; *The Boys Life* (1994), de Tobias Wolff; y “Los desiertos de Sonora (1976)”, la tercera parte de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Pero que ostenta fuertes lazos de unión con *Carreteras secundarias* (1997), de Ignacio Martínez de Pisón, y *The Road* (2008), de Cormac McCarthy, en orden a que son historias itinerantes protagonizadas por un padre viudo y un hijo huérfano; en la primera, es un viaje sin rumbo a bordo de un Citroën Tiburón de un adolescente, Felipe, y su padre, Antonio, por la España de los compases finales del franquismo, teñido de humor, ironía y picardía; en la segunda, es un viaje a ninguna parte de un niño y un padre innominados que cruzan a pie de norte a sur, entre el imperio de las cenizas y la desolación, bajo un cielo gris y muertos de frío, unos Estados Unidos posapocalípticos, en los que el ser humano ha involucionado a un estado de salvajismo absoluto, hasta el extremo de practicar el canibalismo; las dos versan sobre el amor filial y el egoísmo, sobre la herencia y las posibilidades de los hijos, aunque es sobre todo la segunda, una distopía de pesadilla sin concesiones, la que se interroga sobre la responsabilidad que le compete a un padre en dejar con vida a un hijo ante un futuro incierto, que es una de las mayores preocupaciones de Juan.

El itinerario que siguen Juan y Gaspar a Misiones no es directo, antes bien está salpicado de paradas intermedias, algunas proyectadas, otras sujetas a los imponderables del azar o a los incidentes y las contingencias propias del camino. El primer destino es Entre Ríos, más bien el pueblecito de Esquinas; el siguiente es la Colonia Camila, en donde mora Tali; luego Corrientes, aunque antes paran en la proveeduría Karlen, que está a al lado de la ruta y cerca de una isla en el río, a causa de una migraña de Gaspar, en donde se topan con el fotógrafo Andrés Sigal; a continuación el Parque Nacional del Iguazú; y, por último, la mansión de Puerto Reyes en Misiones.

El telón de fondo de la dictadura es constante a lo largo del viaje, al punto de que Juan tiene que guardar las apariencias necesarias para no llamar la atención, pasar lo más desapercibido posible y sortear los controles. En un bar de carretera en que paran a desayunar el domingo de enero en que comienza la novela, Juan hojea, desganado, un periódico porque “sabía que las noticias importantes no salían en la prensa. No había noticias de los centros clandestinos de detención, ni de los enfrentamientos nocturnos, ni de los secuestros, ni de los niños robados” (Enríquez, 2019b: 16). Tali, en la laguna a la que van a bañarse cuando la visitan el padre y el hijo, reconoce a un hombre que le pidió protección y

a una señora que había venido a tirarse las cartas, preguntando por su hija: Tali la había visto muerta, ahogada, y se lo había dicho. Una de las tantas chicas asesinadas por los militares y arrojadas a los ríos, los ojos comidos por los peces, los pies enredados en la vegetación, sirenas muertas con el vientre lleno de plomo. Tali no mentía, no daba falsas esperanzas. Los padres y madres de jóvenes desaparecidos por la dictadura la buscaban para, al menos, saber cómo habían muerto, si su cuerpo estaba en un pozo de huesos o bajo el agua o en un cementerio perdido. (Enríquez, 2018b: 53)

En casa de Tali, antes de emprender la marcha, Juan no solo sondea intramuros la posibilidad de dejar a Gaspar con ella como medida tutelar;

también podía abandonarlo en la ruta, en algún lugar cerca del río. O en la puerta de un hospital, de una comisaria. Había chicos perdidos por todo el país. Chicos robados, chicos abandonados. Los chicos que les quitaban a los secuestrados. Alguien podía quedarse con él. Las adopciones ilegales eran una epidemia. (Enríquez, 2019b: 66-67)

De camino a Corrientes, Juan, ante la conversación incesante de Gaspar, rememora un día de 1978 –que es el núcleo de este apartado, la sección quince de veintinueve– en que ellos y Rosario iban a visitar a sus suegros a su departamento de la Avenida Libertadores, y a mitad del trayecto en coche desde su casa hubo de bajarse porque su mujer y su hijo estaban jugando a las adivinanzas y le resultaba imposible “bloquear las sensaciones de la calle (...) y la matanza era general. Juan odiaba salir de su casa, no tenía la fuerza para cubrir los ecos y el temblor de la maldad desatada: no había sentido nunca algo así”. En realidad, había sido así desde el principio de la dictadura; recordaba cómo a lo largo de esos dos primeros años, “la violencia lo hacía sentirse afiebrado” y cuando

volvió a la casa por la noche, cuando los ruegos y los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo entero hinchados, otros que se arrastraban encerrados en bolsas de arpillera, una legión que no conseguía hacer desaparecer. Lo buscaban. Sabía que él podía verlos y reconocerlos. Era instintivo, eran como polillas que iban hacia la luz, pero Juan no podía espantarlos. (Enríquez, 2019b: 88-89)

Antes, al pasar al lado de un control, Juan había reflexionado a propósito del hecho de que “la Orden nunca había usado para el sacrificio a policías ni a militares. La coherencia ideológica era impecable, pensó Juan. Solamente sacrificaban a quienes perseguían sus amigos y así los ayudaban. Él contribuía, pero no se sentía cómplice. Se sentía inocente. Él también era un prisionero” (Enríquez 2019b: 70). Los Bradford, según venimos diciendo, han vivido desde su establecimiento en Argentina hacia 1830 en alianza con el poder y al margen de la ley. Así, la crisis económica de 1929 a ellos, como al resto de las grandes fortunas, no los rozó: “habían alimentado a un mundo guerra, ahora comerciaban con Medio Oriente, otro mundo, tan lejano que ni se enteraba de las sacudidas y los derrumbes de la bolsa de Nueva York” (Enríquez, 2019b: 113). Aunque tuvieron miedo de que Juan Domingo Perón les expropiara,

tuvieron suerte: a los Bradford se les quitó solo una estancia camino a La Plata que apenas usaban –y sería convertida en parque público–; a los Reyes solo se los obligó a mejorar las condiciones de sus trabajadores, cosa que hicieron a regañadientes y apenas por un tiempo: mantuvieron a los capangas, los latigazos, las raciones de comida mínimas, el trabajo infantil. (Enríquez, 2019b: 114-115)

Poco antes del golpe militar Rosario, Tali y Betty, que estaba metida en política junto con Eduardo, habían conseguido que los Bradford y los Reyes regularizaran la situación de los trabajadores del yerbatal (a Adolfo Reyes, el padre de Rosario, le gustaba emplear el grito guaraní “¡neike!”, ‘fuerza’, con los trabajadores de la yerba, para que “lo hicieran hasta su límite físico” [Enríquez, 2019b: 115]): “ahora cobraban una miseria, pero cobraban algo” (Enríquez, 2019b: 464). La dictadura no solo les restituye todo el poder, toda la fuerza y toda la impunidad en el uso y el abuso del despotismo, también la colaboración en sus intereses:

El túnel había quedado en desuso por una inundación, estaba demasiado cerca del río y se había derrumbado, salvo en su primer tramo, el más cercano a Puerto Reyes: quedaban en pie unos doscientos metros. Ese tramo usaba Mercedes para

retener a sus chicos y a sus prisioneros. Siempre había cazado entre los abandonados y ahí, en el norte, en la frontera, tenía un coto ideal, gente pobre, olvidada, tan desamparada que ni siquiera recurría a las autoridades si les faltaba un hijo o un hermano. Y desde hacía años, además, contaba con los secuestrados que sus amigos militares le entregaban. La Oscuridad pedía cuerpos, se justificaba ella. No era cierto. La Oscuridad no pedía nada, Juan lo sabía. En la Orden, Mercedes era la más firme creyente en el ejercicio de la crueldad y la perversión como camino a iluminaciones secretas. Juan creía, además, que para ella la amoralidad era una marca de clase. (Enríquez, 2019b: 128-19)

En fin, “los crímenes de la dictadura eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo, emociones que resultaban útiles para manipular” (Enríquez, 2019b: 156).

Lucía Leandro-Hernández, que ha estudiado los desaparecidos de la dictadura en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, de *Los peligros de fumar en la cama*, desde el fantasma y el concepto de la posmemoria¹² o la memoria heredada, comenta que:

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

Y sostiene que la escritura de Mariana Enríquez “propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural”, o, dicho de otro modo, “es a través de lo fantástico que la autora se aproxima a la realidad argentina” (Leandro-Hernández, 2018: 162-163). Y, aunque en su novela *Cómo desaparecer completamente* aborda el impacto de la crisis de 2001, la hostilidad y los abusos sexuales a chicos en el seno de la familia sin abandonar nunca los parámetros del realismo, así es, en efecto. *Nuestra parte de noche* representa, por su alcance y extensión, el ejemplo más acabado; si bien, toda la producción literaria de Mariana Enríquez refulge por su compromiso y denuncia social, por mostrar la cara oculta del poder y la política, por visibilizar las injusticias y las indefensiones, por ser muy sensible a la situación de las clases marginales, oprimidas, condenadas, pero sin ser dogmática, tendenciosa e ideológica, como se echa de ver en “El carrito” y “Chicos que faltan”, de *Los peligros de fumar en la cama*, en *Chicos que vuelven*, en “El chico sucio”, “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*, y en *Ese verano a oscuras*. Sobre los horrores de la dictadura versan, en particular, los cuentos “Cuando hablábamos con los muertos”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y “La Hostería”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*, y los ha evocado, probablemente,

¹² El concepto de posmemoria fue acuñado en los años noventa del siglo pasado por la pensadora norteamericana de origen rumano Marianne Hirsch para referirse al relato que de un trauma, en concreto el Holocausto, realiza no quien lo sufrió directamente –la memoria del superviviente–, sino las generaciones descendientes –la memoria heredada de los hijos–: “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (Hirsch, 1997: 22; y véase 2018). Este concepto, que ha hecho correr ríos de tinta y ha sido duramente criticado (Sarlo, 2005: 125-157), se ha aplicado de forma general a la representación que de un hecho histórico tiene la generación siguiente a partir de los recuerdos de la que los vivió, como por ejemplo a las dictaduras de Chile y Argentina.

en otro relato que tiene una gran incidencia en *Nuestra parte de noche*, "La casa de Adela", de *Las cosas que perdimos en el fuego*.

Como no podía ser de otro modo la andadura de Juan y Gaspar está señalada, por un lado, por el reciente deceso de Rosario en un aparatoso accidente de tráfico, que los afecta por igual y determina el nuevo estatuto de su relación: ambos deben combatir la conmoción de la escisión y el dolor de la pérdida y aprender a vivir sin ella, al tiempo que se incrementa la dependencia de Gaspar, que solo tiene seis años de edad, de su padre, que es un hombre, pese a su juventud, gravemente aquejado y enfermo. Su relación no es fácil ni sencilla, antes bien es ambigua, contradictoria, llena de aristas, y, por supuesto, conflictiva. Juan, a veces, lo trata con dureza y, de cuando en cuando, lo maltrata, como la ocasión en que le propina un guantazo que lo tumba en el suelo antes de partir de casa de Tali; sin embargo, impera el cuidado, el cariño y la ternura y su objetivo en este primer apartado es conseguir ocultar a los miembros de la Orden las facultades de Gaspar. Además, cuenta con que sea su hermano Luis quien se haga con su cuidado, si a él le llegara a suceder algo. Y, por el otro, por la desaparición del espíritu de Rosario, con el que Juan no se puede comunicar, por lo que, para descubrir su paradero, habrá de realizar ciertas pesquisas e indagaciones. Es así como la novela empieza bajo el signo de un evento traumático, que le imprime un poso de añoranza, un resto de melancolía, un aire de tristeza, una sensación de vulnerabilidad, y de un enigma por resolver, que le confiere cierta dosis de relato policial.

Antes de arribar a Entre Ríos, se detienen en un motel del pueblo de Esquinas, en donde Juan constata que Gaspar ve, como él, a los descarnados y que, en consecuencia, es harto probable que haya heredado sus mismos poderes. Aunque la narración avance hacia delante, dado el comienzo por el medio de la trama, se van diseminando aquí y allá, disparadas por los hechos del presente narrativo, sucesos y acontecimientos de la prehistoria, algunos consignados en los otros lugares del discurso desde un enfoque diverso, otros no. Así, por ejemplo, cuando Juan decide llevar a Gaspar al río y enseñarle a nadar, recuerda que a él le enseñó su hermano Luis cuando tenía ocho años y que lo hizo a escondidas del doctor Bradford, que le tenía terminante prohibido hacer ejercicio físico. Recuerda igualmente que fue el doctor quien le dijo qué debía hacer para ahuyentar a los muertos que se le aparecían de continuo, que es lo mismo que él acaba de mostrar a Gaspar, y que Jorge Bradford tendrá en mente cuando le llega la hora de entrar en la Oscuridad.

Sucede lo propio con la visita a Tali, la amiga y hermanastra de Rosario que es, como Stephen, amante de Juan y una aliada contra la cúpula mayor de la Orden. Ella vive en un pequeño pueblo del Litoral, Colonia Camila, al lado de una Capilla del Diablo, erigida por Lorenzo Simonetti a su llegada a la Argentina en 1908, y de otra de San La Muerte de la que es promesera, las cuales son dos de las creencias populares del santoral pagano que salpican el camino, junto con el Gauchito Gil, San Güesito y otras; creencias que son muy del gusto de Mariana Enríquez y que había utilizado en cuentos como "El chico sucio" y "Bajo el agua negra", en *Las cosas que perdimos en el fuego*. A lo largo del texto, al lado de las creencias, se van dispensando algunas leyendas de la tradición guaraní, como el de la princesa bruja Anahí, que al ser quemada se transforma en el ceibo y su flor roja (que aparece mencionada también en cuento "El aljibe", de *Los peligros de fumar en la cama*), otras de la brujería de Chiloé, como la del citado imbunche, y otras de la mitología grecolatina, como la de Nyx, diosa de la noche, casada con Érebo, dios de la oscuridad, y padres de Hypnos, el sueño, y Thánatos, la muerte. Juan y Tali evocan su relación con Rosario y rememoran el momento en que se conocieron cuando él tenía quince años y ella diecisiete, primero en Buenos Aires y luego en Puerto Reyes. Ella, que es una bruja que practica la magia blanca, no solo es una suerte de doble de Rosario o forma una especie de dupla con ella: son dos posibilidades de un mismo tipo de personaje, sino que es el contrapunto de Mercedes Bradford y Florence Mathers, brujas de magia negra. Este juego especular de duplicidades y refractarios es constante a lo largo del texto; Juan

establece, al recordar la herida de su espalda en que Tali le ha incrustado el Santo Esqueleto, un parangón entre los huesos del Litoral y los del Otro Lado: “Esta región y sus huesos. Tantos huesos. Como los huesos del Otro Lugar” (Enríquez 2019b: 68); una relación que será aún más evidente entre los huesos de la fosa común del pozo de Zañartú y los campos de huesos del Otro Lado, y también entre los desaparecidos de la dictadura y los desaparecidos de Mercedes y la familia Bradford en general; la relación confraternal de Rosario y Tali tiene su par en la de Luis y Juan y su contrario en la Jorge y Mercedes Bradford y en la de Stephen y Eddie; la relación paterno-filial de Juan y Gaspar se complementa con la de Luis y Gaspar y ambas se contraponen a las materno-filiales de Mercedes y Rosario y Florence y Eddie; la comunidad que conforman Juan, Rosario, Stephen y Laura en Londres, y los tres primeros y Tali en Argentina, se espejea en la Gaspar, Adela, Pablo y Vicky; el *Swinging London* de Rosario ha su par en los “dorados años noventa” de La Plata de Gaspar y compañía; Juan y Gaspar, el hijo que repite al padre; etc. En cualquier caso, el motivo principal por el cual Juan se ha detenido en casa de Tali no es otro que para pedirle que lo ayude, junto con Stephen, a proteger a Gaspar, para que los miembros de la Orden, cuando lo prueben, no puedan saber que ha heredado sus mismas capacidades; de ese modo, lo único que podrían albergar es traspasar la conciencia de Juan al cuerpo de Gaspar cuando cumpla los doce años de edad, y así ganaría cinco o seis hasta poder arrebatárselo del todo.

Una de las características más sobresalientes de *Nuestra parte de noche*, teniendo en cuenta su extensión, es su admirable perfección formal o morfológica, tanto porque la estructura está perfectamente engarzada por lazos de causa y efecto, cuanto porque dispone de una extraordinaria pero flexible red de analepsis y prolepsis, de recuerdos y anticipaciones, pues se mencionan pequeños detalles de la trama y aparecen personajes que reaparecen y tienen incidencia más adelante. Uno de los casos más significativos lo constituye Andrés Sigal, el fotógrafo con que se topan Juan y Gaspar cuando paran en mitad de la carretera porque Gaspar tiene los primeros síntomas de un ataque de migraña, quien torna a aparecer en el apartado sexto de la novela. Andrés, con quien Juan mantiene relaciones sexuales en la proveeduría Karlen en que se detienen hasta que Gaspar se reponga y está recorriendo el interior fotografiando personas y lugares para un proyecto en curso, proporciona la imagen paradigmática del padre y del hijo antes de retratarlos con la cámara:

Antes de disparar, el fotógrafo los miró: el chico de ojos azules redondos y el pelo oscuro, un poco ojeroso después de la siesta y el dolor de cabeza, con su remera lisa y limpiísima; el hombre hermoso que se metía las manos bajo la camisa oscura y miraba la cámara con una expresión tranquila que encubría su apuro. El mentón partido, el largo hoyuelo; los ojos sobre todo verdes, pero también amarillos. La cicatriz que brillaba un poco, como si estuviese recubierta de una pátina de cera. Tomó dos fotos en blanco y negro y una en color. (Enríquez, 2019b: 86-87)

Tres lustros después, cuando se cumplen diez años de la muerte de Juan y Gaspar ronda los veinte, Andrés, amante a la sazón de Pablo, organiza una muestra en su galería de La Plata con las fotos de ese viaje de juventud en los últimos años de la dictadura, entre las que se expone la foto en color del padre y el hijo, que se erige en el acontecimiento que precipita el desenlace:

La vieron al mismo tiempo. Era de un tamaño algo más grande que las demás. Pablo tardó más en darse cuenta que Gaspar, sobre todo por la sorpresa, la casualidad inaudita. Gaspar se había llevado la mano a la boca y no decía nada. Ahí estaba él, en la foto, de chico, cinco o seis años. Tenía los mismos ojos redondos y el pelo oscuro y era delgado, ya había perdido la redondez de bebé. Y estaba serio, con ojeras, parecía cansado. No había mucho de infantil en su expresión. Se

apoyaba en la pierna de su padre con abandono y tranquilidad. Los dos sobre una pared blanca. Pablo reconoció a Juan Peterson. En la foto se lo veía saludable y majestuoso, con una camisa negra entreabierta, las manos en los bolsillos, el pelo rubio muy fino y bastante largo y esa cara, esa cara inolvidable que en la foto estaba llena de ternura y agotamiento, pero con los ojos cargados de violencia, un hartazgo potente que se transmitía desde la muerte y los años, como también llegaba su atractivo demoníaco. Juan Peterson no era guapo como una estrella de cine, ni era hermoso como un modelo. Había algo inhumano en su aspecto y muchos de los que miraban la foto fruncían el ceño porque la pareja de padre e hijo no resultaba tierna, sino levemente peligrosa. (Enríquez, 2019b: 599-600)

Otro ejemplo de la perfección con que está hilvanada o entretejida la trama, aunque textualmente más próximo, es el caso de la periodista Olga Gallardo y su crónica "El pozo de Zuñartú", que conforma el apartado cinco de la novela, reaparece en el sexto y es otro de los sucesos que empujan al desenlace. El caso más relevante de una serie de relaciones y conexiones que vertebran la trama, al lado de la historia de Betty y Adela, que aparece y reaparece como los ojos del Guadiana, adquiere un gran protagonismo en los apartados tercero y quinto y cuyo misterio solo se resuelve en el sexto, lo constituye el plan de Juan para sustraer a Gaspar de la Orden; el cual se idea, cronológicamente en el tiempo, a finales del apartado cuarto, el del relato de Rosario, y se pone en ejecución, dejando marcas textuales, a lo largo de los apartados primero y tercero, Betty, de manera indirecta, se lo refiere a Olga Gallardo, en el quinto, y su alcance no se conoce hasta el sexto.

La siguiente parada en el itinerario es Corrientes, en cuyo cementerio Juan invoca al Quinto demonio, con el propósito de interrogarlo acerca del paradero del espíritu de Rosario, a quien Gaspar ve corroborando que tiene un don y que, por lo tanto, más pronto que tarde podría revelarse como un médium, lo que Juan quiere evitar a toda costa por el coste que comporta:

Si Gaspar era un médium, su vida sería corta y brutal. Los médiums duraban poco. El contacto con los dioses antiguos los destrozaba física y mentalmente. Algunos morían en el primer contacto o muy temprano. La mayoría enloquecía de forma irremediable en poco tiempo. No había magia o ritual o ciencia que pudiese aliviarlos. Algo de magia y algo de ciencia ayudaban a conservarlos más tiempo con vida del que sus cuerpos y sus mentes resistirían, pero no mucho. Los médiums que resistían, como él, eran excepcionales

La invocación al Quinto demonio se corresponde con el motivo literario del descenso a los infiernos, cuya prestigiosa tradición se remonta a la gran epopeya sumeria del tercer milenio antes de nuestra era, el *Poema de Gilgamesh*, en la que el rey de Uruk, tras la muerte de su amigo el gigante Enkidu y a causa tanto del padecimiento por la pérdida como de la constatación de la índole mortal del ser humano, se lanza en pos de la inmortalidad; para lo cual emprende un peligroso camino por las montañas en las que sale el sol, por la oscuridad, por el límite de la tierra y, ayudado por Urshanabi, por las aguas de la muerte, hasta arribar a la isla de Utnapishtim, el único superviviente junto con su mujer del gran diluvio, quien al cabo le revela que el elixir de la eterna juventud es una planta que habita en las profundidades abisales del mar océano, adonde desciende para cogerla. En la tablilla doce de la epopeya, que se supone un añadido posterior, se cuenta cómo Gilgamesh, en los umbrales del reino de las sombras, le revela a Enkidu lo que tiene que hacer para retornar de él al reino de los vivos; Enkidu, pese a que no sigue sus consejos, finalmente asciende del inframundo y le refiere a su amigo lo que ha visto. Y cuenta, además de los de Heracles y Teseo, con ejemplos tan eximios como la *Nekyia* o el descenso al Hades de Ulises, para preguntar al ciego vidente Tiresias el

camino a seguir en su viaje marino a Ítaca y en donde se encuentra con la sombra de su madre, Anticlea, y habla con varios héroes griegos de la guerra de Troya, entre ellos Aquiles, en el libro XI de la *Odisea* (s. VIII a. C.), de Homero; las *catábasis* y *anábasis* de Orfeo al Hades, para rescatar, sin éxito, a su amada Eurídice, que narran Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas* (29 a. C.) y Ovidio en los libros X y XI de las *Metamorfosis* (8 d. C.), y de Eneas, acompañado por la Sibila, al Averno, para encontrarse con la sombra de su padre Anquises, quien le profetizará el futuro glorioso de la Roma augusta, y antes con el espectro de la reina Dido, a la que había abandonado, en las Llanuras del Llanto, en el libro VI de la *Eneida* (19 a. C.), de Virgilio; el viaje por el inframundo cristiano de Dante, guiado por Virgilio, en la *Commedia* (c. 1304-1321); y el descenso a la Cueva de Montesinos de don Quijote, en donde se topa con una Dulcinea vilmente encantada que, para su asombro y congoja, le pide dinero prestado, en *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), de Cervantes. El caso de Juan presenta ciertas similitudes con el de Ulises, pues ninguno de los dos penetra en el mundo de los muertos –uno está en un cementerio y el otro no traspasa los umbrales del Hades–, sino que convocan, mediante un rito, al Quinto demonio y a la sombra de Tiresias, a fin de recabar información de ellos a propósito del lugar en que reposa el alma de Rosario y los medios para regresar a Ítaca; así como con el de Orfeo, pues es el amor, con el dolor inmenso y la nostalgia de la esposa muerta, la fuerza que los impulsa a emprender tan temerosa aventura como invocar a un poder infernal y descender y ascender del impenetrable reino de los muertos del que no cabe el retorno y persuadir, con el mágico embeleso de su música y su canto, a sus despiadados soberanos, Hades y Perséfone.

La información que le proporciona el Quinto demonio a Juan, que el alma de Rosario está en algún lugar de la dimensión de la Oscuridad, lo confunde tanto como lo conmueve. Piensa que Rosario, sabedora de que Juan le pertenece a la Oscuridad, se ha sacrificado por amor: ha cerrado un pacto con Ella para seguirle y morar eternamente con él en el Otro Lado, cuando él creía que el accidente en que pereció había sido dispuesto por la Orden. Juan, de vuelta a la habitación del hotel en Corrientes, maltrecho por el esfuerzo realizado en la invocación y con Gaspar adormecido sobre su pecho, entrevé a Rosario:

La puerta del baño estaba abierta y en la semiinconsciencia de la falta de oxígeno Juan creyó ver las piernas de su mujer extendidas, vivas; Rosario pasaba mucho tiempo en el baño, podía estar una hora encerrada. La habitación dejó de ser la de un hotel en Corrientes y Juan sintió que se transformaba en la casa de Chelsea, en Londres, donde habían vivido juntos. La recordó saliendo del baño con un libro en la mano y los anteojos puestos y una remera de manga corta, sin ropa interior. Después la imagen desapareció. (Enríquez, 2019b: 105-106)

Habida cuenta de que una de las características inherentes a los libros de viajes es la conjugación armoniosa de narración y descripción, el narrador, casi siempre desde la percepción de un personaje, siembra el trayecto de Juan y Gaspar con referencias a un paisaje exuberante, no exentas de lirismo y arrobos, a lugares y edificios pintorescos y a personas. La más prolija y relevante es la de la mansión de Puerto de Reyes, a la que Juan y Gaspar arriban tras haber pasado en su penúltima detención por el Parque Nacional de las Cataratas del Iguazú y se entrelaza con parte de la historia de la familia y con la alianza entre los terratenientes agrarios de yerba mate Santiago Bradford y José Reyes:

La mansión fue construida en los años veinte, cuando la familia Bradford decidió extender sus negocios de cultivo –para entonces, especialmente trigo en la provincia de Buenos Aires a la yerba mate– (...) Fue Santiago Bradford quien decidió dónde se construiría su casa soñada en la selva que amaba, donde cazaba y se perdía. Sería sobre el Paraná, a 30 kilómetros de las Cataratas del Iguazú.

Santiago Bradford compró dos mil hectáreas de selva y contrató al arquitecto Von Plessen y al paisajista Charles Blanchard para que diseñaran la mansión, los jardines y la pasarela hacia el río que debía flotar sobre los árboles, debía ser una suerte de terraza de un kilómetro desde donde mirar la corriente, el sol convirtiendo el cielo en una brasa roja, la selva virgen de la otra orilla (...) La casa estuvo lista en 1929 (...) Santiago Bradford apenas volvía a Buenos Aires. Amaba el río, el sudor de la cosecha, la humedad, las leyendas de los colonos y los cuentos de aparecidos de los locales. Amaba la casa de catorce habitaciones, con su piscina olímpica, las tejas, las galerías frescas y el patio central, con una fuente y orquídeas y sauces. Algunas de las ventanas tenían vitrales franceses; alrededor de la casa, Charles Blanchard había plantado quinientas especies de plantas y había abierto senderos que era obligatorio mantener limpios o la selva volvía, feroz, a cubrirlo todo. Su hermana pidió un invernadero y lo tuvo. Recordaba a su mujer, Amanda, muerta tan joven, riendo cuando esas mariposas le besaban la cara, movían las alas de colores imposibles sobre sus manos, sobre sus hombros. (Enríquez, 2019b: 112-114)

Puerto Reyes, que se llama así en homenaje a José Reyes y en las paredes de cuyo salón cuelga un lienzo de Cándido López, *El asalto de la primera columna brasileña a Curupaytí*, a quien María Gainza dedica el segundo apartado de *El nervio óptico*, es la casa más importante de una novela en la que tales espacios ficcionales son tan recurrentes como esenciales en su desarrollo, desde la casa central de la Orden en Londres, St. John's Wood, y la de Stephen en Chelsea, Cheyne Walk, hasta la casona de Juan y Gaspar y la abandonada de la calle Villarreal en Buenos Aires y la de Luis y Gaspar en Villa Elisa. Puerto Reyes es el símbolo de la familia Bradford, la expresión más acabada de su poder y de su condición, e incluso de su depravación, con esa infame galería de niños enjaulados de Mercedes; y por ese lado, aparte de las novelas citadas de Emily Brontë y Ernesto Sábato, tienen un vínculo, entre otros, con textos tan emblemáticos como *The Fall of the House of Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, "Casa tomada" (1946), incluido en *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar, *La casa inundada* (1960), de Felisberto Hernández, *Bomarzo*, de Mújica Láinez, *Cien años de soledad*, de García Márquez, y *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*, de José Donoso. A estos relatos de ficción se puede sumar la experiencia de Mariana Enríquez en la elaboración del perfil biográfico *La hermana menor*, pues la familia de Silvina Ocampo era una "de las más ricas y aristocráticas de la Argentina" (Enríquez, 2018: 9) y, como tal, no solo se permitía la excentricidad de viajar a Europa con sus propias vacas "para que las niñas pudieran tomar leche fresca" de garantía (Enríquez, 2018: 10), sino que poseía varias casas y mansiones: la Villa Ocampo, ubicada en el suburbio bonaerense de clase alta de San Isidro, la mansión de la calle Viamonte, en Buenos Aires, que era la preferida de Silvina, hasta el punto de que gran parte de su literatura remite a ella, y es en donde nació, la casa de los campos de Pergamino, en la provincia de Buenos Aires, y la estancia Villa Allende, en Córdoba; también Adolfo Bioy Casares, futuro marido de Silvina, "descendía de terratenientes tanto del lado materno como paterno: un abuelo era Juan Bautista Bioy, dueño de estancias en la localidad de Las Flores, provincia de Buenos Aires; el otro, Vicente L. Casares, además de estacionero era dueño de La Matrona, la empresa láctea más importante de la Argentina durante décadas" (Enríquez, 2018: 25). Aunque se ha rumoreado con la eventualidad de que Silvina Ocampo tuviera una relación de amante con Marta Ignacia Casares, su enlace matrimonial con Bioy Casares, hijo de esta, no es diferente del de Mercedes Bradford con Adolfo Reyes, en tanto en cuanto supone la alianza de dos familias patricias argentinas. Por otro lado, la casa como espacio ficcional que permite múltiples posibilidades de desarrollo, desde su concepción como un territorio puramente doméstico, un hogar, un lugar en el mundo, como último refugio, hasta la casa fantasma, embrujada y maldita, espacio enemigo en donde anida el terror y el horror, es una tónica de la literatura de Mariana Enríquez, presente ya en *Bajar es lo peor*, y en *Cómo desaparecer completamente* y en cuentos como "El desentierro de la angelita"

y “El mirador”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y “El chico sucio”, “La Hostería”, “La casa de Adela”, “El patio del vecino” y “Verde rojo anaranjado”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Puerto Reyes no es solamente la mansión de los Bradford; constituye igualmente el principio de la trayectoria de Juan como médium, el lugar en que se manifestó y halló un Lugar de Poder, y el *oikos* de Gaspar, la casa natal a la que regresará al final para culminar el proceso del descubrimiento de su verdadera identidad y vengarse –como Ulises de los pretendientes– de los miembros de la Orden.

En esta visita, lo más importante para Juan es que el triunvirato de la Orden, Florence, Anne y Mercedes, le declara que tienen escondido el espíritu de Rosario como moneda de cambio para que no abandone y realice el ritual de la transmigración de conciencias cuando llegue el momento señalado, pues él y Tali han conseguido que Gaspar no se muestre como médium, y que Mercedes, a la que mutila en el túnel del horror sesgándole la boca y las encías con sus manos segur, le reconozca que el accidente de su hija fue en realidad un asesinato; a fin de cuentas, Rosario, a la que despreciaba y había maltratado desde pequeña, era desechable después de haber dado a luz a Gaspar y suponía un riesgo tanto como heredera como posible usurpadora de su puesto.

4.2.2 El golpe (“La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986”)

La segunda parte se cierra con el apartado tercero en el orden secuencial de la novela, el cual se estructura físicamente en treinta y nueve secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico, traslada la acción a la ciudad de Buenos Aires y tiene lugar entre cuatro y cinco años después del apartado primero. Coincide con el momento en que Gaspar alcanza la edad suficiente, doce años, para que se pueda llevar a cabo el rito del traspaso de la conciencia de Juan a su cuerpo y concluye con la muerte y, hasta cierto punto, el triunfo de Juan sobre la Orden. El telón histórico de fondo en que se desarrolla este apartado se corresponde con el periodo central de Raúl Alfonsín como presidente democrático de Argentina (1983-1989), marcado por la inestabilidad económica, la amenaza de la devaluación y el mundial de fútbol México 86. Aunque la voz narrativa es la misma que la del primer apartado –un narrador primario de carácter extra y heterodiegético, omnisciente y neutro u objetivo en el conocimiento de los hechos–, hay un cambio de focalización: ahora todo está contado desde la perspectiva de Gaspar y, cuando es preciso, de sus amigos, de Vicky, Pablo y Adela.

El rendimiento que se obtiene con la permutación del punto de vista resulta fundamental por cuanto es el responsable de que se produzca la irrupción de elementos misteriosos, sobrenaturales e inexplicables en lo cotidiano, que producen, en los personajes que los padecen, un sentimiento de estupefacción, angustia y pavor ante lo desconocido y la experiencia, tan violenta como aterradora, de deambular en los límites entre lo posible y lo imposible. Y es que, frente a los apartados segundo, cuarto y primero, que están referidos desde la óptica del doctor Bradford, Rosario y, en esencia, Juan, el conflicto principal y la tensión narrativa de este tercero, así como del quinto y el sexto, estriban en la doble dimensión de la realidad: una, la de aquellos, es la de los iniciados, la de los que están al tanto de la existencia de la Oscuridad, de su presencia e influencia o repercusión en la realidad convencional; la otra, la del resto, la de los no iniciados, es la de los que viven instalados sola y exclusivamente en la realidad ordinaria, para quienes todo lo relacionado con la Oscuridad y la Orden supone enfrentarse a situaciones que están más allá de su comprensión y entra en el terreno de lo inaudito e insólito. Para Gaspar, y también, aunque en menor medida, para sus amigos, Juan, por su circunstancia, sus pretensiones, su disposición de ánimo y su comportamiento, es, en efecto, un enigma insondable; los cuatro, además, tendrán que hacer frente a dos hechos traumáticos conmistos: el contacto con la otra dimensión –la casa de la calle Villarreal, que le pertenece al Otro Lado–, y la desaparición –inexplicable– de uno de ellos, la pequeña Adela, en el interior de la casa. De otro lado, el hecho de que lo narrado se refiera desde la perspectiva de Gaspar y sus amigos

acarrea un nuevo cambio de estilo, que se acomoda a su modo de ver y de sentir las cosas (“el resultado era canchero”, “es recontramejor”, “es tan mala onda tu papá”, “qué tarado”, “yo nunca te haría una joda así”, “está remal”, “está hecho pelota”, etc.)

Sucede, cierto, que este apartado, junto con el sexto, que es su continuación natural, y a su modo también el cuarto, se erige en una especie de novela de aprendizaje, de formación o de iniciación. Un peculiar *Bildungsroman* protagonizado por una pandilla de niños, “el grupo de inseparables” (Enríquez, 2019b: 184), que conforman Gaspar, Vicky, Pablo y Adela, a punto de entrar en la adolescencia. Ello constituye un lazo de unión de *Nuestra parte de noche* con *Ladrilleros* y, en general, de la producción literaria de Mariana Enríquez con la de Selva Almada, habida cuenta de que ambas autoras reflexionan a menudo a lo largo de sus obras a propósito de la niñez, la adolescencia, la juventud y sus complejas problemáticas; del crecimiento, el cambio de etapa o fase vital y el difícil, intenso y, en ocasiones, loco camino a la maduración; de los traumas infantiles, los abusos, los maltratos y las primeras decepciones; del descubrimiento de la amistad y el amor, del sexto y el deseo; de las primeras experiencias de la vida, en suma. Solo que Mariana Enríquez suele contextualizar sus indagaciones en el marco de la gran urbe, que es lo que le tocó vivir, y Selva Almada, en los pueblos y las ciudades del interior, en los que creció y transcurrió su singladura en esos periodos.

En *La hermana menor*, Mariana Enríquez comenta que buena parte de la escritura de Silvina Ocampo es un análisis de su infancia en su casa natal de la calle Viamonte, porque “no hay periodo que la fascine más; no hay época que le interese tanto” (Enríquez, 2018: 15). Y “de allí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes” (Enríquez, 2018: 14-15). Pues bien, en buena medida, se podría decir de lo propio de ella. Piénsense, por ejemplo, en Martín Kovac, el protagonista de *Cómo desaparecer completamente*, que no solo asiste al desmoronamiento de su familia, sino que sufre desde hace tiempo abusos sexuales de su padre, con el silencio cómplice de su madre, a la que odia a muerte; en Josefina, la protagonista de “El aljibe”, a quien su madre, su abuela y su hermana traspasan sus miedos y angustias mediante un ritual que oficia una curandera cuando tenía seis años, arruinándole la vida, hasta el punto de enviudar a sus compañeros de terapia porque, a diferencia de ella, eran “chicos con problemas reales, con padres ausentes o infancias llenas de violencia que hablaban de drogas y sexo y anorexia y desamor” (Enríquez, 2017: 62); en la traumatizada protagonista de “Dónde estás corazón”, de quien abusa el padre enfermo de una amiga cuando solo tenía cinco años; en Julieta y Mariela, las fanáticas fans de la estrella de rock Santiago Espina, cuyo cadáver exhuman y se comen, en “Carne”; en Marcela, la niña que se lastima mientras se masturba, en “Ni cumpleaños ni bautismos”; en los menores del margen, que se drogan, se prostituyen y desaparecen en extrañas circunstancias, en ocasiones relacionadas con trata de blancas y tráfico de órganos, en “Chicos que faltan” y *Chicos que vuelven*; en el niño que vive con su madre drogadicta en la calle, en “El chico sucio”; en los tres niños –la narradora, Pablo, su hermano, y Adela–, en “La casa de Adela”; en Petiso Orejudo, el adolescente asesino de niños, en “Pablito clavó un clavito: una evocación de Petiso Orejudo”; en Marcela, la niña que se autolesiona, en “Fin de curso”; en el niño tratado como los de las galerías o túneles de Mercedes Bradford y convertido en un salvaje inhumano, en “El patio del vecino”, cuya protagonista, Paula, había laborado en un hogar de tránsito para chicos con cuadros espeluznantes: niños alcohólicos, niñas adictas de doce años que hacían felaciones a camioneros para pagarse la siguiente dosis, etc.; en los tres adolescentes que, obligados a arrojar al Riachuelo por la policía, perecen ahogados, en “Bajo el agua negra”; Marco, el chico que, como los hikikomoris, se encierra en el cuarto de baño de su casa y vive en el mundo virtual de la red, en “Verde rojo anaranjado”; en los enloquecidos fans de Fallen y, sobre todo, en la historia de James Evans, el cantante del grupo, y su madre –que tiene algunos puntos de

contacto con la de Juan y Gaspar-, quien lo obliga, para ganar dinero y pagarse sus dosis, a hacer sesiones de fotografías pornográficas con alas de angelito con un pedófilo, en *Este es el mar*; y en las protagonistas adolescentes de *Ese verano a oscuras*; a los que se podrían sumar Facundo, Narval, Carolina y el mundo de la noche bonaerense de los años noventa en que se desenvuelven, en *Bajar es lo peor*.

Los primeros compases del tercer apartado, que comienza *in medias res*, cumplen, de hecho, el propósito de presentar a los amigos de Gaspar, e igualmente a Gaspar, por medio de la mirada de ellos, pues ya no es el niño que acompañaba a su padre en el viaje que informa el primer apartado de Buenos Aires a Misiones, sino que es un preadolescente casi autónomo, cuya situación vital, desde sus perspectivas, es peculiar. Así lo describe Pablo:

Como siempre que lo veía sonrió y después se obligó a ponerse serio: le daba vergüenza demostrar cuánto lo alegraba verlo. No era el único que reaccionaba así. Todos querían a Gaspar, el señor del kiosco de revistas y el almacenero, el chapista y casi todos los padres, las chicas que se reían cuando lo veían pasar. Gaspar vivía en una casona, iba al colegio más caro del barrio, que tenía su propia pileta de natación y era bilingüe, pero no se portaba con arrogancia ni te hacía sentir que tenía plata, era normal y generoso, prestaba todo, la ropa, la videocasetera, el carnet del videoclub, sus libros. La vida de Gaspar era muy diferente a la de los otros: su papá, que estaba enfermo y casi nunca salía, no trabajaba; una persona venía a limpiar y cocinaba: dejaba lista la comida cuando Gaspar estaba en el colegio, él casi nunca la veía. Otros visitantes, abogados y contadores, según Gaspar, traían el dinero y se ocupaban de las cuotas del colegio y los servicios. Nadie vivía así, al menos entre la gente que Pablo conocía. Así, con todo resuelto. Aunque lo eran, los Peterson no vivían como ricos: casi no tenían cosas. Pero nunca les faltaba plata y si necesitaban algo, enseguida aparecían esos empleados tan extraños que llegaban con puntualidad, como si estuviesen de guardia. Y aparte Gaspar es superlindo, pensó Pablo (...) Había algo duro en Gaspar: tenían la misma edad, pero Pablo lo sentía mucho mayor. A lo mejor era porque no tenía mamá, porque su papá estaba enfermo, porque no tenía su familia cerca, porque estaba bastante solo. No se reía mucho y escuchaba muy atento. (Enríquez, 2019b: 182-184)

Vicky y Pablo forman parte de dos familias convencionales de clase media, aunque cada una con su propia idiosincrasia. De la de Vicky, el personaje de mayor incidencia en la trama es su madre, Lidia, que es médica de un hospital público; su estatuto en el texto es harto resbaladizo, ambiguo, pues no termina de despejarse la duda de si está al tanto de la verdadera coyuntura de Juan y Gaspar, esto es, de si conoce la existencia de la Oscuridad y la Orden, o no, pues a veces parece colaborar con Juan; Gaspar, mucho tiempo después, se preguntará por qué los padres de Vicky dejaron de verlo cuando se murió su padre y se mudó con su tío a Villa Elisa, por qué, como Tali y Stephen, como Betty, desaparecieron de su vida, y supondrá que tal vez Juan les dio "a todos órdenes de no molestarlo" (Enríquez, 2019b: 574). Como sea, Gaspar suele irse de vacaciones con ellos en verano, pero no en el que se cuenta en el apartado. Pablo pertenece a ese elenco de personajes masculinos de Mariana Enríquez que tienen una relación conflictiva con su madre, como Facundo, en *Bajar es lo peor*, Matías, en *Cómo desaparecer completamente*, Marco, en "Verde rojo anaranjado", James, en *Este es el mar*, y Eddie, en *Nuestra parte de noche*; en su caso se debe a su condición de homosexual, que aún está en proceso de descubrimiento y afianzamiento y que su madre no acepta -tampoco su padre-, y por la frustración de ella, una ama de casa amargada que fuma compulsivamente.

La circunstancia de Adela es, por lo abultado, semejante a la de Gaspar: vive sola con su madre, Betty. La diferencia es que Adela no sabe si su padre está vivo o muerto, experimenta la terrible desazón de los hijos cuyos padres desaparecieron en la dictadura. Ellos, Adela y Gaspar -y también Vicky y Pablo-, ignoran que son de la misma familia, que Betty y Rosario

eran primas. Y por supuesto, no saben que el brazo que le falta a Adela se lo seccionó la Oscuridad en un Ceremonial oficiado por Juan en Puerto Reyes cuando eran niños pequeños. Adela, de hecho, elucubra asiduamente sobre quién es su padre, lo que le pasó y su paradero –incluso espera encontrarlo en la casa de la calle Villarreal– y disfruta ofreciendo versiones distintas sobre el percance de su brazo. La enfermedad, las (auto)lesiones, las mutilaciones, el sexo aberrante, el abuso sexual representan otra constante de la literatura de Mariana Enríquez, quien gusta sobremodo de trabajar con el cuerpo y de experimentar con esa variante del terror que constituye el *body horror* u horror corporal, que, como ha estudiado Judith Halberstam (1995), se remonta al *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, y a otros clásicos de la novela gótica del siglo XIX. Carla, la hermana de Matías, es un cuerpo moribundo al que le falta la lengua y tiene la cara destrozada a causa de un fallido intento de suicidio, en *Cómo desaparecer completamente*; las Marcelas de “Ni cumpleaños ni bautismos” y de “Fin de curso” maltratan y vejan sus cuerpos a conciencia; la narradora protagonista de “Nada de carne sobre nosotras”, quien, tras encontrarse un día una calavera, se hace anoréxica para parecerse a ella; al chico de “El patio del vecino” no solo lo atan con cadenas como a un animal, sino que le han limado los dientes como un serrucho; y, en *Nuestra parte de noche*, Juan, Eddie, Laura, Jorge y Mercedes Bradford y también Gaspar castigan y laceran sus cuerpos o los tienen heridos y mutilados por diferentes motivos. Adela, tanto la protagonista de “La casa de Adela” como la de *Nuestra parte de noche*, son el caso más representativo, aunque no sean exactamente el mismo personaje. La de *Nuestra parte de noche*, que destaca por su ímpetu, su arrojo y su decisión, evidencia a lo largo del apartado no solo que tiene las mismas facultades extraordinarias que Gaspar, por cuanto ve también descarnados, como el ahorcado que no quiso entregar su casa para que hicieran una autopista durante la dictadura (“Te juro que lo veo. Tiene las piernas separadas y las manos muy grandes” [Enríquez, 2019b: 217]), a los que Gaspar ahora no puede ver por las intermediaciones de su padre, Stehpen y Tali, sino también porque ha sido marcada por la Oscuridad y siente una vehemente atracción, que es al mismo tiempo una apelación, por ella, encarnada en la casa de la calle Villarreal, a la que instiga a entrar a sus amigos, aunque Gaspar es la llave, que será fundamental para que se quede, cuando ingresen, en el Otro Lado.

La relación de Gaspar con su padre, solo y asediado por la enfermedad, discurre por los mismos derroteros que en el apartado primero. Pues sigue siendo igual de conflictiva y equívoca, habida cuenta de que Juan, cuyo horizonte es siempre proteger a su hijo, no duda, en alternancia con momentos de efusividad y cariño, en maltratarlo física y psicológicamente, como cuando le obsequia una caja llena de párpados humanos o como la paliza que le propina, proseguida de un encierro en un cuarto a oscuras, por haber intentado seguirle una noche que iba a la casa de la calle Villarreal para entrar al Otro Lado. Desde la óptica de Gaspar, los puntos culminantes son, sin embargo, las vacaciones de verano en la quinta de sus abuelos en Chascomús, en donde la Orden ha intentado realizar, sin éxito, el rito del traslado de conciencia del padre al hijo; Gaspar, que no entiende lo que realmente ha sucedido y apenas recuerda nada –se le ha dicho que tuvieron un accidente y que sufre un episodio de amnesia total transitoria como consecuencia de un golpe en la cabeza–, piensa, por los flashback que le vienen a la mente, que ha sido maltratado brutalmente por su padre. Y cuando Juan, con el vidrio de la puerta de atrás de la casa, le imprime en el antebrazo el signo definitivo –una terrible herida que le llega hasta el hueso– que le ha revelado la Oscuridad en el Otro Lado y que lo aleja de la Orden, y le obliga a realizar el circuito de sangre de uno a otro. Ocurre que, debido al plan de Juan, el secreto, la incomunicación y la dificultad de entendimiento entre ellos constituyen la base de su convivencia. Si bien, es lo que sucede habitualmente entre padres e hijos, da cuenta de la complejidad de las relaciones familiares e intergeneracionales; en un momento determinado, Gaspar le pregunta a Juan por qué nunca le cuenta a qué se dedica, qué es lo que hace en la biblioteca, en sus habitaciones, en los rincones oscuros; a lo que Juan le contesta que él no sabe menos de su padre que Vicky y Pablo de los suyos. La clave del singular vínculo

que tiene con su padre se la brinda Stephen: “Lo único que tu padre ha hecho por ti, desde que los conozco a ambos, es cuidarte. De tu familia incluso, que son mala gente. Sus maneras, hijo, yo también se las cuestiono, pero (...) no hay nada que temer” (Enríquez, 2019b: 289).

Aparte de la relación y de las correrías con sus amigos, cuyo punto climático es la entrada en la casa de la calle Villarreal y lo que en ella acaece, y de la controvertida situación con su padre, en este apartado se nos refiere la formación literaria y musical de Gaspar, al margen de su educación reglada, que de algún modo representa parte de la herencia de sus padres: de Juan, la pasión por los libros, en especial por la poesía; de Rosario, a la que ahora y de la que conserva varios fascículos de antropología, etnografía y arte derivados de su tesis doctoral, *Tekoporá: Exploraciones antropológicas sobre historia, religión y ontología guaraní*, por la música. Ya en el apartado primero lo vimos leyendo con su padre la *Historia del arte*, de Gombrich, y una antología traducida de poetas norteamericanos; ahora sus lecturas principales son *Drácula*, de Bram Stoker, y *Selected Poems*, de John Keats, que es el poeta preferido de Juan. De la novela

se había quedado pensando en una frase y ahora el escalofrío que sentía cerca de la fuente no era solamente porque su campera era de una tela liviana: esa frase le parecía terrible. “Los muertos viajan deprisa.” Eso le decía un personaje, un compañero de viaje, a Jonathan Harker, que iba a la casa del Conde. Había buscado el libro en inglés en la biblioteca de su papá... La había encontrado enseguida, y en inglés era “for the dead travel fast”. El libro en inglés decía, además, que la frase estaba traducida del alemán y que era de un poema que se llamaba “Lenore”; (Enríquez, 2019b: 190)

una frase, por cierto, que también había sobrecogido a Juan, al punto de emplearla como en *leitmotiv* para hablar de los descarnados, en el primer apartado (Enríquez, 2019b: 23 y 29). Al poeta romántico lo elige de entre una selección de libros de la biblioteca de su padre –Dion Fortune, *The Training and Work of an Initiate*; Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Thomas Hardy, *Jude el oscuro*, Françoise Sagan, *Buenos días, tristeza*; García Lorca, Keats, Yeats, Blake, Eliot, Neruda; *Babylonian Magic & Sorcery*, Leonard M. King; *The Magical Revival*, Kenneth Grant; *Dogma y ritual de Alta Magia*, de Eliphas Lévi–, “lo agarró, lo abrió y leyó: «Season of mists and mellow fruitfulness». Estación de nieblas. Temporada de nieblas” (Enríquez, 2019b: 244). Es con Stephen con quien un día escucha la música que tanto amaba Rosario: los Rolling Stones, los Beatles, Donovan, Leonard Cohen, Bob Dylan, Pink Floyd, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Caetano Veloso, Maria Bethânia. Pero la banda de Gaspar es The Cure.

Otro aspecto significativo de este tercer apartado, pese a su importancia en la economía global de la novela y a la centralidad de Puerto Reyes, es el papel crucial que desempeñan las casas, tanto la casona que habitan Juan y Gaspar como la abandonada en el número 504 de la calle Villarreal, que termina por quedarse con Adela como sacrificio para salvar a Gaspar, al proporcionar el Otro Lado a Juan el signo con que alejar a su hijo de la Orden. Como sucede con la descripción de la mansión de Puerto Reyes, es la propia voz de la instancia enunciativa la que, a vista de pájaro, describe el barrio, situado en los límites entre el de Caballito y Parque Chacabuco, en que suceden los hechos y, dentro de él, las casas de la pandilla de inseparables, cuya diversa constitución define a sus familias, y la de la calle Villarreal, sobre la que tantas historias y habladurías hay. La casona de Juan y Gaspar, que remite a la de Wuthering Heights, a la de la quinta de Barranca de los Vidal Olmos y a la casa familiar de Constitución, de “El chico sucio”,

es la única casa lujosa, elegante, en todo el barrio, pero el descuido la tiene sucia y asalvajada. El fondo, con sus elegantes caminos de baldosas y restos de lo que pudo haber sido una fuente, está completamente arrasado, el pasto no crece, solo hay un tendedero para la ropa que gira apenas cuando hay viento. La terraza está cubierta

de vidrio, miles de astillas de botellas verdes y transparentes, como para evitar que alguien se trepe o algún animal se pose sobre la casa. (Enríquez, 2019b: 211)

La de la calle Villarreal, que deriva tanto de Hill House, la casa de la novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959), como de Ash Tree Lane, la de la excéntrica novela de Mark Z. Danielewski, *The House of Leaves* (2000),

no es especial a primera vista, pero si desde arriba se pudiera bajar y quedar flotando frente a ella, aparecerían los detalles. La puerta, de hierro, pintada de marrón oscuro. El patio de entrada tiene el pasto muy corto y reseco. Está quemado, arrasado, nada es verde: en ese patio es sequía e invierno al mismo tiempo. La casa a veces parece sonreír. Los dos ojos cerrados, las ventanas tapiadas con ladrillos, le dan un aspecto antropomórfico, pero además los chicos del barrio, que mueven la cadena y su candado en intentos inútiles de abrir la puerta principal, a veces los dejan colgando de tal manera que parece una boca en semicírculo, la sonrisa entre los ojos ventana. (Enríquez, 2019b: 213)

El interior de las casas, con toda intención y suma habilidad, no es brindado desde la percepción, las sensaciones y las emociones que experimentan los cuatro chicos. La descripción más pormenorizada de la casona de Juan por dentro es referida a través de Pablo la noche que pilla en fragante al padre de su amigo y a Stephen manteniendo relaciones sexuales –y rituales– en la planta de arriba, lo que le impacta sobremanera por cuanto ve por primera vez concretado, materializado, el contenido de sus fantasías (Enríquez, 2019b: 220-225). La planta baja, a la que se accede, tras pasar la puerta de madera, por un vestíbulo o un amplio pasillo, se conforma de una sala enorme “que parecía un salón de fiestas vacío”, pues una de las características más llamativas de la casa es su escasez de mobiliario, una cocina y la habitación de Gaspar. En la planta de arriba, a la que se sube por una escalera de madera, que “siempre crujía”, “las habitaciones estaban distribuidas alrededor de la sala central; las tres últimas las ocupaba el padre de Gaspar”, a las que estaba terminantemente prohibido entrar; después de una escalera más corta, había un pasillo “con dos habitaciones que hacían de biblioteca” y un pequeño balcón desde el que se veía la sala central del piso de abajo, cerrada por unos ventanales. En esa casa tan majestuosa como inhóspita, que, en efecto, es una suerte de representación de la “casa muerta”, crece Gaspar: él en la planta baja y su padre en la primera, casi incomunicados. La de la calle Villarreal, como Hill House, es una casa encantada o hechizada, un cuerpo con vida cuya peculiaridad más sobresaliente es que, como Ash Tree Lane, “es más grande de adentro que de afuera”¹³ (Enríquez, 2019b: 339); si bien, solo para Juan y los cuatro chicos, puesto que para los demás es igual, como se constata cuando se investiga la misteriosa desaparición de Adela en su interior. Lo que Gaspar, Vicky, Pablo y Adela ven cuando penetran en ella es un *locus suspectus* o lo que Anthony Vilder (1992) denominó “the architectural uncanny” y estudió en el relato “El consejero Krespel”, de E. T. A. Hoffmann, un espacio

¹³ No se puede descartar que Mariana Enríquez haya tomado *The House of Leaves* la idea de pergeñar una deidad como la de su novela por cuanto no solo Ash Tree Lane es una casa cambiante de espacios infinitos de oscuridad, frío y vacío, sino que los personajes que interaccionan directa o indirectamente con ella participan o tienen su parte de oscuridad: Will Navidson, a quien persigue el fantasma de Delial, la niña de Sudán a la que retrató cuando estaba agonizando de hambre en lugar de ayudarla y con cuya fotografía consiguió el premio Pulitzer; Karen, su mujer, cuyo padre adoptivo pudo haber abusado sexualmente de ella en una granja cuando era una adolescente y desde entonces sufre claustrofobia y, como Vicky, le tiene un miedo atroz a los apagones y a la oscuridad; o Johnny Truant, a quien, siendo un niño, su madre insana, después de haberle quemado los brazos con aceite hirviendo en un accidente doméstico, trató de matar y a quien la lectura y la anotación del *Expediente Navidson* lo conduce a la locura. Por otro lado, la atracción irresistible que ejerce Hill House en Eleanor, la protagonista de la novela de Shirley Jackson, podría estar detrás de la que experimenta Adela por la casa de la calle Villarreal: una y otra, Eleanor y Adela, al cabo terminarán siendo sus fantasmas.

oscuro o de la negatividad que, revestido de amenaza y presagio de lo no visto, conduce a otra realidad que es un pozo de mal, de crueldad, de locura y de muerte. Aunque en el texto nada se dice al respecto y los hechos suceden tiempo después, la casa como espacio que esconde lo terrorífico y en donde desaparecen misteriosamente personas que ingresan en ellas tiene que ver o se relaciona con la dictadura de Videla, que las utilizaba, así como otros edificios, como centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (Gasparini, 2020: 77-98).

Más allá de la superficie textual, centrada en la amistad incondicional del grupo de inseparables, en los lazos familiares y en las casas amenazantes, el apartado tercero supone, entre líneas, de forma subyacente, solo discernible atando todos los cabos sueltos de la novela, la ejecución perfecta del proyecto de Juan, su golpe maestro a la Orden. La disposición del apartado, compuesto –como queda dicho– por treinta y nueve secciones, es de precisión matemática. Pues se distribuye en dos partes simétricas de diecinueve secciones cada una articuladas sobre la veinte. En la primera parte Juan consigue que la Oscuridad, en el Otro Lado, al que accede a través de la casa de la calle Villarreal, le declare tanto el signo cuyo diseño tiene que completar de diseñar y que ha de marcar a sangre en Gaspar como el sacrificio necesario que tiene que realizar a cambio de la revelación, que es conducir a Gaspar y sus amigos a la casa abandonada y ofrendar, en su interior, a la pequeña Adela. El esfuerzo resultante de la búsqueda es la causa de que, a comienzos de 1986, Juan sufra la severa crisis de su dolencia cardíaca que casi acaba con su vida. En la sección veinte se lleva a cabo el sofisticado ritual de la metempsicosis de conciencia de Juan al cuerpo de Gaspar, que está abocado al fracaso por los preparativos de Juan, Stephen y Tali, y quizá también porque se trata de un experimento científico imposible de llevar a cabo. El rito se oficia el 17 de enero de 1986, cuando Gaspar ha alcanzado la edad de doce años; de ahí que su padre le haya pedido que ese verano no se vaya de vacaciones con Vicky y su familia y de ahí que, de manera insólita, sean Betty y Adela quienes se hayan ido con ellos. En la segunda parte, Juan, que logra liberar al espíritu de Rosario, cede en adopción a Gaspar a su hermano Luis, para lo cual retorna del exilio en Brasil; imprime el signo en el brazo de su Gaspar; propicia el ingreso de los chicos en la casa encantada, pues ha mostrado a Gaspar, en la noche en que van a tirar las cenizas de Rosario, que puede abrir todas las puertas; paga, con el sacrificio de Adela, el tributo acordado con la Oscuridad; y fallece antes de que pasen los seis meses que la Orden había estipulado para repetir el rito. De modo y manera que no solo deja a la Orden sin médium, sino que le arrebató las dos alternativas que barajaban como recambio: Gaspar y Adela. Lo único que no consigue Juan es satisfacer el deseo que había pensado en Corrientes mientras Gaspar dormía recostado en su pecho: “No quiero morirme frente él” (Enríquez, 2019b: 105).

4.3 Tercera parte (1987-1997): Solo ante el destino

4.3.1 El hallazgo de una historia narrable (“El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993”)

La tercera parte de la estructura interna y cronológica de *Nuestra parte de noche*, que se compone –como dijimos arriba– de los dos últimos apartados, se abre con el quinto, que consta de seis secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico y, de la segunda a la sexta, por un título. Es, como el apartado de Rosario, una narración en primera persona, la de la periodista independiente Olga Gallardo; si bien, su relato adopta la forma de una crónica periodística y, en tal sentido, no aporta tanto información sobre ella, que también, cuanto sobre una investigación llevada a cabo, la de la exhumación de los restos humanos de una fosa común en la Casita de Zañartú, un pueblo situado a quince kilómetros de Puerto de Iguazú, en Misiones, que había sido utilizada como destacamento de subprefectura y como centro clandestino de detención, y sobre el gran descubrimiento que he hecho, la historia de Betty y el caso de la desaparición, en misteriosas circunstancias, de su hija Adela. La primera tiene que ver con el Operativo Itatí, emprendido por el ejército argentino en los compases previos al levantamiento

militar de Videla en marzo de 1976, contra el Ejército de Liberación, organizado como una guerrilla de izquierdas, cuyo propósito no era sino concienciar de su situación a los trabajadores de las plantaciones de yerba mate de la empresa Isondú, propiedad de la familia Reyes Bradford, y de la Obereña, propiedad de la familia Larraquy, así como a la población aborigen mbya-guaraní. El resultado del Operativo fue el exterminio del Ejército de Liberación, que contaba con veintidós activos, de los cuales solo sobrevivieron dos, aunque en la fosa común recién hallada hay cuerpos de otras personas, por lo que parece indicar que se usaba como cementerio de todas las operaciones del ejército en la frontera y quizá también de las empresas con que colaboraba. La segunda cuenta lo que hizo Betty, cuya historia personal está trágicamente ligada al Ejército de Liberación, tras la desaparición de su hija en la casa del Otro Lado en la calle Villarreal. En cualquier caso, Olga Gallardo, que comparte con Rosario ser una mujer pionera en su profesión, reconstruye los hechos en Buenos Aires, después de juntar todas las piezas y armar el rompecabezas. No obstante, como ella misma señala, lo que leemos no es exactamente la crónica sobre el pozo, que es la última de una serie a propósito del Operativo Itatí y la represión en los yerbales del Litoral próximos a la frontera, sino la del encuentro con Betty, las revelaciones que le hace y sus secuelas; una crónica distinta, tanto más íntima y personal cuanto menos ligada a la información veraz y a la historia, que transita de lo objetivo a lo subjetivo.

Es así como Mariana Enríquez, desde la ficción, no solo rinde tributo con este apartado a su profesión de periodista, sino que lo inserta en la corriente del nuevo periodismo, el periodismo narrativo, la crónica anovelada o la novela de no ficción, que cuenta con una gran tradición en Argentina desde *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh –cuya publicación anticipó en nueve años la del modelo paradigmático y fundacional del género a nivel internacional, *In Cold Blood* (1966), de Truman Capote, y en más de quince al pionero ensayo *The New Journalism* (1973), de Tom Wolfe–, como así lo evidencian, entre otros nombres, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Ragendorfer, Miguel Bonasso, María Seoane, María Moreno, Leila Guerrero, Martín Caparrós, Cristian Alarcón, Josefina Licitra o Javier Sinay. Cuando la crónica de Olga Gallardo se incorpora como un evento culminante a la narración del apartado sexto, Herrera, el profesor titular de la cátedra de la que es ayudante alumna Marita, la pareja de Gaspar, subraya el límite entre el nuevo periodismo y la ficción literaria, que Olga Gallardo parece ser que solía transgredir:

El mismo Herrera una vez había dicho que, con ella, era difícil saber dónde terminaban los hechos y dónde empezaba la ficción. Y que eso era el pecado mortal de un periodista, que, aunque debía y tenía que usar las herramientas narrativas de la literatura, nunca podía apelar a la imaginación, la responsabilidad pública y el compromiso de veracidad con los lectores eran irrenunciables. (Enríquez, 2019b: 625)

De otro lado, la crónica de Olga Gallardo se suma a la serie de textos testimoniales a propósito de la dictadura de Videla, como, por citar tres o cuatro ejemplos, *La escuelita. Relatos testimoniales* (1986), de Alicia Partnoy, *La casa de los conejos* (2007), de Laura Alcoba, *76* (2008), de Félix Bruzzone, *El fin de la historia* (2010), de Liliana Heker, y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon.

Luego de la primera sección que oficia de exordio, la segunda, rotulada “Huesos en la selva”, se teje, como buena crónica, de la información y los testimonios que proporcionan diversos entrevistados, aparte de los hechos objetivos, como el señor Segundo, dueño de una cantina; los dos sobrevivientes del Ejército de Liberación, Agustín Pérez Rossi y Mónica Lynch, que viven atormentados y, hasta cierto punto, avergonzados por ser los únicos vivos, por ignorar por qué a los ellos no los torturaron ni mataron; el fiscal que atiende la causa, el doctor

Germán Ríos; y Margarita Gómez. De entre lo que se cuenta, cabe destacar, por un lado, que, aunque las treinta y dos víctimas serán reconocidas, no tendrán reparación judicial por el hecho de que “en el país rigen las leyes del perdón para las Fuerza Armadas” (Enríquez, 2019b: 492-493) –la crónica se fecha en 1993–, y, por el otro, la mención de Liliana Falco, Eduardo Álvarez y su niñita, que en realidad son Betty, su pareja y Adela; y es que se especula con que ellas dos quizás estén vivas, no así Eduardo que fue acribillado a tiros.

En la tercera sección, “El oscuro atardecer”, Olga Gallardo se traslada de Zañartú a San Come del Palmar, que es el pueblo de la laguna Totorá, en donde se aloja en un bonito hotel. Allí prosigue con las entrevistas, en esta ocasión con familiares de desaparecidos o, directamente, de asesinados por el ejército de la dictadura, como, por ejemplo, los padres de Gustavo, la madre de Guillermo Blanco o María Eugenia, la esposa de un capataz yerbero de los Reyes Bradford ajusticiado por el mero hecho de sumarse a una huelga. Todos se alojan en San Cosme porque no les permiten estar en Zañartú, cerca de la fosa y de los restos de sus seres queridos.

Estas tres primeras son las secciones que se centran en el pozo de Zañartú, en los que Mariana Enríquez, no solo muestra, junto con el apartado primero que narra el viaje de Juan y Gaspar de Buenos Aires a Misiones en enero de 1981, “la máquina del horror que representó el *terrorismo de Estado*” (Gasparini, 2020: 78), sino que denuncia la situación de los trabajadores de la yerba mate, pues según Olga Gallardo, “cuando se escribe esta crónica, casi el 70 % vive de empleo en negro que en muchos casos puede considerarse esclavo, habita viviendas precarias, no tiene acceso a servicios básicos y se registran índices altos de trabajo infantil” (Enríquez, 2019b: 489). Las tres siguientes, que contienen el testimonio de Betty y el impacto que produce en la periodista, suponen “el vínculo del gótico con el poder político” (Gasparini, 2020: 81).

En la cuarta sección, “La mujer flaca”, se produce, en efecto, el encuentro de Olga Gallardo con Beatriz Bradford o Álvarez. Olga la reconoce como la madre de la niña desaparecida seis años atrás, en 1987, un caso que no solo no se resolvió –no pasó de ser considerado un secuestro–, sino que apenas tuvo difusión, evidentemente por presiones de la todopoderosa familia Bradford, e igualmente por la interferencia de otros sucesos históricos que se produjeron en ese año, como “los levantamientos carapintadas y la profanación del cuerpo de Perón: nadie podía creer que alguien le hubiese cortado las manos al cadáver más custodiado de la nación” (Enríquez, 2019b: 501). Resulta, pues, que ella es Liliana Falco y Adela, la niña que tuvo con Eduardo. Lo más llamativo es que Betty, que es una mujer dramática y funestamente golpeada por la vida, una identidad rota que ha perdido a su pareja en un atentado del Estado, a su hija sacrificada a una divinidad fuliginosa y salvaje y encima los cuerpos de los dos están desaparecidos, cuenta cómo huyó cuando estalló el Operativo Itatí, cómo recaló en la casa de su familia, cómo Rosario le advirtió la noche del Ceremonial que no saliera, cómo la Oscuridad le cortó el brazo a Adela, cómo había pactado con Juan salvarse mutuamente y a sus hijos, cómo Juan la traicionó para salvar a Gaspar entregando a Adela a la casa de la calle Villarreal, cómo marcó a Gaspar con una herida que lo protege y le hace inencontrable, cómo la familia está disgustada con Juan porque la venció. Es decir, ofrece, en el testimonio indirecto que reproduce Olga Gallardo, una perspectiva personal y complementaria de lo que narró Rosario en el capítulo tercero de su relación autodiegética a propósito de lo que le sucedió tras la matanza del Ejército de Liberación, y una explicación –la primera– de los hechos más relevantes del apartado tercero. Todo ello, naturalmente, es un galimatías incomprensible para Olga Gallardo, que decide abandonar el lugar y regresar a Buenos Aires.

La quinta sección, “La niña olvidada”, cuenta las pesquisas de Olga a su regreso a Buenos Aires acerca de la desaparición de Adela, lo que oficial y públicamente se puede saber del asunto. Remite a un artículo de Guillermo Triuso, “La desaparición de Adela”, publicado en la *Revista Panorama*, núm. 139, del 27 de noviembre de 1987, como lo más completo del caso,

sorprendente por muchos motivos. Lo que refiere Olga es muy interesante desde el punto de vista formal porque, al contrario de lo que acaecía en los tres primeros apartados, en los que el lector externo carecía de la información necesaria para poder entender a cabalidad los hechos que se sucedían en la trama, lo cual le ponía en un estatuto equipolente al de los personajes no iniciados en el conocimiento de la Oscuridad y la Orden, ahora, después del apartado cuarto, constituido por el relato de Rosario, en que se desgrana la historia de la secta, su relación con la sombría divinidad y el plan de Juan para salvaguardar a Gaspar, sabe más que los personajes no iniciados, adquiere una posición jerárquica de privilegio, que cambia su mirada y el tipo de tensión y el suspense que experimenta. Frente a ellos, frente a los personajes no iniciados, para los que solo existe la dimensión de la realidad común y ordinaria, sustentada y regida por las leyes de lo posible, el lector está al tanto de todo lo relacionado con la Orden y su poder y con la Oscuridad, que abre la puerta a otra dimensión en que lo imposible es posible. Así Olga Gallardo se sorprende de que todos los documentos y expedientes de la causa de la desaparición de Adela, guardados en un subsuelo de Tribunales, se perdieran, cuando aún era un caso activo, en una inundación de 1987; de que la jueza Carmen Molina ordenara una serie de allanamientos de casas que no incluyese la inspección de la de Juan Peterson; de que los chicos, Pablo Fonzi, Victoria Periano y Gaspar Peterson, testificaran haber entrado en una casa que no se corresponde con la real, porque era mucho más grande por dentro que por fuera.

En la sexta sección, "El chico marcado", Olga Gallardo registra sus infructuosos intentos de acercarse a Gaspar, pues, siempre que va a donde vive en Villa Elisa, el suburbio de clase media cerca de La Plata, la casa o bien desaparece, o bien resulta inhallable; cuenta además lo que le acaece en el vagón del metro con un vagabundo que se le acerca para advertirle de que se aleje del chico y su tropiezo con los cordones que casi le cuesta la vida al caer entre el arcén y el tren en la estación en que se baja, que es lo que la impulsa a desistir de la investigación. Ella es el personaje de la novela que sufre más hondamente el efecto de lo fantástico, el escalofrío metafísico, la zozobra de lo inconcebible, al entrar en contacto con un fenómeno sobrenatural que pone en solfa los parámetros del mundo real; al constatar, ella, que había cubierto la crónica de una nueva demostración del terror político, la existencia de una perturbadora realidad oculta que parece proponer algo escalofriante, horrendo: que el mal absoluto, en estado puro, como una fuerza oscura, indómita, aterradora, existe. No en vano, más tarde nos enteraremos de que quizá enloqueció por tener que afrontar una realidad que ni su cuerpo ni su mente podían aceptar y de que la crónica que informa el apartado no fue sino su testamento, su nota de suicidio, antes de matarse con veneno de ratas y, como Emma Bovary, tener una lenta y dolorosa agonía.

El apartado quinto, sobre todo por las secciones cuatro, cinco y seis, funciona, por consiguiente, como puente entre el tercero y el sexto y como preámbulo del sexto, en el que se refiere cómo afrontaron privada e íntimamente los chicos, Gaspar en singular, el trauma de la portentosa desaparición de Adela.

4.3.2 *Argentinos perdidos en La Plata ("Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997")*

El sexto apartado, que cierra la tercera parte de la estructura interna y pone fin a la novela, prosigue la historia por donde se quedó al final del apartado tercero, y lo hace no solo en el contenido, sino también en cuanto al género, el tipo de narrador y la disposición formal se refiere.

Este apartado, que es en el que se narra el paso de Gaspar –y sus amigos– de la niñez o la adolescencia a la madurez, en el que se cartografía su desarrollo ético y moral y en el que descubre, mediante un traumático y tortuoso proceso de búsqueda, aprendizaje y crecimiento, su verdadera identidad y la de su familia, se aviene con las características y las convenciones del *Bildungsroman* o novela de formación. Un género que hunde sus raíces en la línea de acción

de la *Odisea*, de Homero, protagonizada por Telémaco y conocida como la “Telemaquia”; tiene un antecedente en el *Lazarillo de Tormes* (c. 1550) y otros integrantes de la novela picaresca española y sus aledaños; nace en Alemania con *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), de Johann Wolfgang von Goethe, y se prescribe y desarrolla a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. En la tradición latinoamericana cuenta con obras tan significativas como *Los ríos profundos* (1956), de José María Arguedas; *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato; *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; *La traición de Rita Hayworth* (1968), de Manuel Puig; *Un mundo para Julius* (1970) y *No me esperen en abril* (1995), de Alfredo Bryce Echenique; *Mala Onda* (1991), de Alberto Fuguet; *No se lo digas a nadie* (1994), de Jaime Bayly; *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño; y, como hemos mencionado ya, *Ladrieros*, de Selva Almada. Una tradición en la que Mariana Enríquez ha colaborado con *Cómo desaparecer completamente*.

La instancia enunciativa de este apartado es exactamente la misma que la del apartado tercero, incluso en proferir los hechos desde la perspectiva de Gaspar y, en menor medida, de Vicky y Pablo. Hay momentos de una efectividad y un virtuosismo extraordinarios, como en el alocado, frenético y angustioso viaje al fin de la noche de Pablo, su particular descenso a los infiernos, en el cine Moreno, que funciona como un lugar de encuentro sexual entre hombres; en especial cuando baja al cuarto oscuro, en realidad un sótano subterráneo, que llaman el Túnel, cuya enunciación corre parejas con la del ingreso en la casa de Adela:

En el Túnel, en el sótano negro del cine (...) en vez de pelos y pieles y culos veía a un hombre en el piso con la cabeza entre las piernas de otro, pero ese otro era una momia, un hombre con la cabeza entre las piernas de la muerte; veía una botella rota en las manos de una mujer sin ojos; veía a un hombre con una cuerda alrededor del cuello: le faltaba un brazo. No quiso ver más. El túnel era una fiesta de muertos, era una habitación más de la casa que se había llevado a Adela. No podía acordarse de si había gritado, seguramente sí, la música había tapado esa humillación y subió corriendo los escalones, cayó, pensó que alguien lo arrastraba hacia abajo y pateó en la oscuridad a un desconocido y también corrió por el pasillo hasta la salida, no se dio cuenta de si alguien lo miraba raro, si alguien se alertaba, si alguien lo insultaba o se preocupaba. No había nada más que la salida y la calle 2 con sus tilos y la gente cansada que iba a la estación o venía de la estación. Cruzó corriendo. (Enríquez, 2019b: 565-566)

O en la escena en la salita del hospital en que Gaspar se entera del atroz asesinato de su tío Luis perpetrado por la Orden y conversa con Julieta, la mujer de su tío, y Vicky, en que se funden sin solución de continuidad, como en el cuento de Cortázar “La señorita Cora”, el monólogo interior, el diálogo y la descripción de lo que se ve y se oye:

El odio le salía de los ojos con las lágrimas y Gaspar la escuchó gritar es tu culpa aunque no lo hayas hecho y sí lo hiciste. Ella no pensaba que él hubiese abierto el pecho de su tío como un cazador loco para meterle en el cuerpo el brazo de un chico, de una nena en realidad, porque tenía las uñitas pintadas, eso decía al menos una de las enfermeras, muy chusmas las enfermeras, las uñitas pintadas de rosa coral, específicas además de chusmas, las enfermeras (...) No quiero pasar a verlo, Vicky, no puedo verlo. No voy a pasar, punto. Y no iba a verlo, era el encuentro con un fantasma, sería igual a su padre, no se parecían tanto, nunca se habían parecido muchísimo, pero el aire de familia, y así, en el hospital, con los tubos, con el olor de la muerte, con el pecho partido, era igual a su padre y él no quería tener esa imagen y no iba a tenerla. Tenés que pasar, decía Vicky, porque tiene todo el cuerpo cortado y las miré, son inscripciones, son letras. Descífralas vos. Copialas, anotá qué dicen.

Sacale fotos. Julieta gritaba después de escuchar al médico que le anunciaba lo inevitable y en un rato iba a venir la policía a hacer las primeras preguntas y en pocas horas iban a atar cabos, uno dos tres nudos. El bracito de la nena. Vicky y Pablo y él, sobre todo él, por supuesto, los que habían entrado en la casa con Adela. Adela sin brazo. Un brazo de nena. Adela mi prima, Adela mi sangre, quién había puesto veneno en esa sangre. El padre muerto, el tío muerto, los dos con la marca en el medio del pecho. Y él que se había pasado días encerrado mientras esto pasaba. Esto pasaba. Julieta le decía a un policía se fue hace tres días. Pensé que se había quedado en La Plata por trabajo o con su hijo mayor. Sí, el hijo mayor es él. Adoptivo. Es el sobrino... (Enrriquez, 2019b: 632-636)

El sexto apartado consta de treinta y siete secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico, cuya estructuración morfológica es matemáticamente perfecta. Se modula en cuatro partes simétricas de nueve secciones cada una, distribuidas dos a dos en torno a la diecinueve, que constituye el punto climático y de inflexión: el turbador reencuentro de Gaspar con su padre a través de la foto que Andrés Sigal les sacó en enero de 1981 en la proveeduría Karlen, a medio camino entre la casa de Tali, en Colonia Camila, y Corrientes.

La primera parte, que comprende las secciones 1-9, cuenta el proceso de rehabilitación de Gaspar, de reposición de una identidad desbordada y desquiciada y de un sentimiento de distensión y hundimiento, después del doble trauma de la desaparición de Adela, de la que se autoinculpa, y del fallecimiento de su padre, a quien acompañó en su agonía hasta el último momento; también, aunque en menor proporción, de la situación en que se encuentran Vicky y Pablo como consecuencia del caso de Adela. Un lento proceso de recuperación que se desarrolla aproximadamente entre los trece y los dieciocho años de Gaspar, entre 1987 y 1992, con el telón de fondo de la declinación de la etapa de Raúl Alfonsín, marcada por las continuas protestas, las crisis económicas, la hiperinflación y los apagones de luz, y la subida al poder de Carlos Menem, que sería presidente de Argentina por una década. El conflicto principal sigue siendo la doble realidad en que están instalados los hechos, porque la que predomina en la narración es la ordinaria o convencional. Así, los problemas mentales y de conducta de Gaspar se deben a que lo que él y sus amigos vivieron en el interior de la casa de la calle Villarreal es simplemente inconcebible, irracional, ilógico, anormal, producto de su imaginación; así, las visiones de Adela y su padre que lo afligen de continuo podrían tratarse tanto de alucinaciones como de escenas retrospectivas y pesadillas provocadas por el shock y la conmoción que padeció y que pueden haber derivado en un cuadro de epilepsia, pero no visiones reales de sus fantasmas. En su sanación, aunque Gaspar es un chico tocado en lo más hondo, desempeñan un papel clave Isabel, la psiquiatra que lo trata por recomendación de Julieta, y, sobre todo, su tío Luis, que lo quiere como a un hijo y lo cuida con no menos devoción que tacto, comprensión que libertad. Luis, además, le ofrece a Gaspar, un hogar, la casa de Villa Elisa. Es un magistral acierto de Mariana Enrriquez que la casa que representa como ninguna otra en el texto la vivienda familiar y doméstica por antonomasia, esté medio desvencijada ("La casa de Villa Elisa, con sus tejas rojas y las paredes blancas, parecía y estaba bastante arruinada" [Enrriquez, 2019b: 521]) y que su proceso de reconstrucción corra parejas con el Gaspar; a diferencia de los lazos paterno-filiales biológicos, que vienen dados por la sangre y son irrompibles, los de Luis y Gaspar, que, aunque tío y sobrino, son padre adoptivo e hijo adoptado, se cimientan y edifican en el día a día, en el curso del decurso. Luis, claro está, es el polo opuesto de la familia materna de su sobrino, cuya presencia se produce a través de los abogados que se reúnen de cuando en cuando con Julieta, a quien Luis, para ponerle en antecedentes, le comenta algunas cuestiones atinentes a la historia, como la compra de su hermano, de la que ignora el motivo principal, y que Rosario lo ayudó a escapar a Brasil desde Puerto Reyes al inicio de la dictadura. La demostración más patente de la mejoría de Gaspar, de los progresos en su restablecimiento, lo constituye su reencuentro con el pasado; primero

con Vicky y con Pablo, aunque los tres tienen la sensación de que reunirse de nuevo era algo inevitable, predestinado, aun predeterminado por algo o por alguien; luego con su casa, a la que regresa acompañado de sus amigos para recoger sus pertenencias y las de su padre.

En la segunda parte, que comprende las secciones 10-18, la narración da un giro y se torna un vívido retrato de los dorados años noventa, que se corresponden con los de la juventud de Mariana Enríquez, quien ya los había recreado en su primera novela, *Bajar es lo peor*, y que tiene un dejo parecido al París del lado de allá de *Rayuela* y de la Ciudad de México de la primera parte de *Los detectives salvajes*. En ella se cuenta, en efecto, la vida bohemia de La Plata en esos años, con el centro cultural Princesa, que dirigen Marita y Max, en el centro; con sus episodios de música y poesía, de arte y exposiciones, de alcohol y drogas, de vida nocturna y sexo, de rebeldía y activismo, de huelgas y manifestaciones, de angustias existenciales de una generación a la deriva y de búsqueda de respuestas a sus preguntas más acuciantes; con la amenaza del virus del sida, erigido en el gran miedo colectivo, sobrevolando y que terminó por dejarlos a la intemperie; y con las políticas neoliberales de Menem de telón de fondo, en especial la promulgación de la Ley Federal de Educación de 1993, que tanto rechazo cosechó. Son años, pues, de apertura, de cierto desenfreno, de vicisitudes amorosas, de nomadismo urbano, de exploraciones para Gaspar, que inicia una relación con Marita y una especie de trabajo de grabador y montador de videos de fiestas, para Pablo, que, tras estudiar Bellas Artes, se convierte en un artista promisorio y tiene todo tipo de experiencias homosexuales, y para Vicky, que termina sus estudios de medicina y comienza a trabajar en el hospital de La Plata. Son años de colaboración y de lectura compartida, como el lindo proyecto de dibujos y fotos de amantes con cara de poetas que se trae entre manos Pablo, titulado "30 menos de 30", pues los poetas tienen que haber muerto antes de cumplir esa edad, en que coopera Gaspar proporcionándole nombres -Sylvia Plath, Emily Brontë, John Keats, Thomas Chatterton, Percy B. Shelley, Novalis, Lionel Johnson, Asunción Silva, Georg Trakl, Teresa Wilms Montt, Matías Behety-, a los que luego Pablo agrega a Rupert Brooke y Wilfred Owen, y que es una suerte de galería de malditos o de sus suicidios ejemplares, y casi que enseñándole a leer poesía; o como los libros de epilepsia que Vicky le recomienda a Gaspar, como el del neurólogo inglés del siglo XIX William Gowers, que quizá le ayuden a entender mejor lo que le pasa, aunque él sabe que "no era una lesión cerebral lo que perseguía a su padre", que "la desaparición de Adela no era un delirio" y que, aunque "resultaba tranquilizador pensar la enfermedad como respuesta y el trastorno como explicación", hay más, y la "verdad tenía maneras de llegar a la superficie, de raspar la piel, de dar patadas en la nuca" (Enríquez, 2019b: 586). Los tres no solo siguen padeciendo las consecuencias del ingreso en la casa de la calle Villarreal y del contacto con el Otro Lado, sino que desarrollan otras nuevas: Vicky, a las medias y al miedo a la oscuridad, suma su clarividencia en los diagnósticos de enfermedades; Pablo, a la mano que lo agarra por detrás en la oscuridad, su inmunidad al sida. Dos hechos marcarán el curso de la trama: la relación que inicia Pablo con el artista del momento, el fotógrafo Andrés Sigal, y el propósito de Gaspar de independizarse; el primero comportará el reencuentro de Gaspar con su padre; el segundo, el asesinato de su tío Luis al dejarlo frente a la Orden sin la protección que el signo marcado por su padre en el brazo le brindaba.

El punto culminante que articula la disposición narrativa de este apartado es, como queda dicho, la sección diecinueve, en la que se produce la muestra de fotografía de Andrés Sigal sobre su viaje de juventud al interior de Argentina durante los años finales de la dictadura, en la que se expone la que sacó a Juan y Gaspar. No solo acarrea que Gaspar se tope cara a cara con su pasado; es que la foto le enseña el camino, cuya meta, como en 1981, no es otra que Puerto Reyes.

La tercera parte, que comprende las secciones 20-28, es, en efecto, el cúmulo de sucesos que precipitan el desenlace. Luego de la foto, a Gaspar, sobre todo, pero igualmente a Vicky y a Pablo, se les agudizan los síntomas: la Oscuridad los está reclamando y la familia, a su modo,

también. Un día Gaspar escucha casi por casualidad que Luis fue sacado del país al comienzo de la dictadura por su madre, tras haber venido Juan a buscarlo a Buenos Aires, pues presentía que estaba en peligro. La reacción de Gaspar es de incrédula sorpresa, puesto que no puede entender que su tío se lo haya ocultado durante quince años; pero fue el deseo de Juan que no supiera nada, así que, si quiere saber más, no le queda más remedio que indagar sobre sus padres, que es, a la par, inquirir sobre sí mismo, averiguar su identidad. Poco después a Marita le da a leer su jefe, el profesor Herrera, la crónica "El pozo de Zañartú", de Olga Gallardo, con el encargo de que la corrija para su publicación en el seno de un libro de crónicas; en la cual se desvela quiénes son Betty y Adela, se ofrecen datos sobre la Orden, la familia, Juan, lo que significa el signo y el poder que tiene y lo que pasó en la casa de la calle Villarreal y se señala, aunque oblicuamente, la existencia de la Oscuridad, de la otra dimensión de la realidad. Y, por el último, el brutal asesinato de Luis, al que, como a un invunche, le han incrustado, rompiéndole el esternón con algo parecido a una tijera de podar, el bazo ya en descomposición de una niñita, que le ha infectado todos los órganos.

La cuarta parte, compuesta por las secciones 29-37, constituye el desenlace, que cierra la novela en círculo, pues describe el viaje de Gaspar a Puerto Reyes, su casa, su *oikos*, para enfrentar, solo ante el peligro, su destino. El final es de una ambigüedad moral formidable, por cuanto Gaspar, tras ejecutar su venganza dejando encerrada a la cúpula mayor de la Orden en el Otro Lado, termina siendo al mismo tiempo, aunando en su persona, al médium y al líder de la nueva Orden, algo insólito en su historia, y lo hace en el momento en que, habiendo sido educado en la liberación de los afectos, en la superación del sufrimiento y el dolor, está descubriendo sus facultades, la herencia de su familia y la existencia de un poder maligno que le obedece. Este descubrimiento comporta además un alejamiento de sus amigos de toda la vida, Vicky y Pablo, a los que el Otro Lado ya les ha dado una compensación con su clarividencia e inmunidad. Stephen se lo dice claro: "Ya no los necesitas... Todo esto es tuyo. Ya decidirás" (Enríquez, 2019b: 664).

4.4 Nuestra parte de noche

Una noche que Gaspar está estudiando en la cocina de la casona, porque su habitación carece de escritorio y de mesa, Juan se le acerca, con una camiseta color celeste manchada de sangre reciente, y le pregunta qué está leyendo. Gaspar le enseña el libro con los planetas y le comenta que no entiende "por qué de noche el cielo está oscuro, si con todas esas estrellas debería haber más luz" (Enríquez, 2019b: 299). Juan le habla de una paradoja y le menciona que "hay algo llamado materia oscura, que empuja a las estrellas, por eso cada vez están más lejos. Tres cuartas partes del universo son oscuridad. Hay mucha más oscuridad que luz sobre nosotros" (Enríquez, 2019b: 299). Le dice también que ha conseguido liberar a su madre y quiere que lo acompañe a tirar sus cenizas a la Reserva de la costanera sur. "Esta noche es muy buena, la mejor en años, y ella se merece esta noche y que puedas despedirte de ella antes de que yo me muera" (Enríquez, 2019b: 299). Al llegar a las rejas de la Reserva, Gaspar, haciendo lo que Juan espera, abre la puerta con la mano, sin necesidad de llave, con solo quererlo. Juan, entonces, "le tomó la cara entre las manos, se agachó para mirarlo a los ojos y le acarició el pelo, la caja [de las cenizas] estaba en el suelo, entre los dos, y le dijo tenés algo mío, te dejé algo mío, ojalá no sea maldito, no sé si puedo dejarte algo que no esté sucio, que no sea oscuro, nuestra parte de noche" (Enríquez, 2019b: 301). En el río, metidos hasta la rodilla, Juan se pasa las cenizas de Rosario por la herida, Gaspar las besa y luego las tira. "Te quiero, dijo Gaspar en voz alta, y se lavó las manos en el agua y después hundió toda la caja, que su padre le había devuelto. Los muertos viajan rápido, recordó, esa frase que le había dado miedo cuando la leyó, pero ahora ya no le daba miedo, ojalá llegues rápido adonde tengas que ir, mamá" (Enríquez, 2019b: 302). De vuelta a la orilla, después de que Juan revolviere en círculos las cenizas en el agua,

entierra la caja, dibuja un signo y, sentados los dos al lado del montículo, exclama: “ah, por fin (...) Parecía contento” (Enríquez, 2019b: 303).

5. EPÍLOGO

Aunque las poéticas de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, sus estilos y los mundos posibles que construyen confirman, en su feliz disparidad, que la tendencia literaria predominante de su generación, la segunda de la postdictadura o de la nueva narrativa argentina, es que no hay ninguna tendencia predominante sino una pluralidad de ellas, basadas en la más absoluta libertad creativa y artística, se puede establecer una serie de nexos y correlaciones entre sus textos, de elementos, temas y conflictos comunes que los traspasan, que nos gustaría señalar para terminar.

Por la modalidad macrogenérica a la que se afilian, podemos emparejar a *Ladrilleros* y *El nervio óptico*, por un lado, en tanto en cuanto representantes de dos tipos de realismo, y a *Distancia de rescate* y *Nuestra parte de noche*, por el otro, como pertenecientes a dos categorías de lo insólito. Empero, *Ladrilleros* y *Distancia de rescate* son dos dramas rurales, dos tragedias que se desarrollan en el interior de Argentina; mientras que *El nervio óptico* y *Nuestra parte de noche* son dos novelas preponderantemente urbanas, que transcurren en Buenos Aires y en Londres, Buenos Aires y La Plata, aunque el primer apartado de *Nuestra parte de noche* es la crónica de un viaje por carretera entre la capital y la mansión de Puerto Reyes y la Provincia de Misiones cumple un ministerio fundamental en la trama. Ahora bien, mientras que las historias de *Ladrilleros* y *Nuestra parte de noche* son eminentemente masculinas, por cuanto los protagonistas principales, a pesar de Celina y Estela y de Rosario y Olga Gallardo, son varones: Pájaro Tamai y Marciano Miranda y Juan y Gaspar; las de *El nervio óptico* y *Distancia de rescate* no solo son femeninas, aun cuando el papel de David en *Distancia de rescate* es no menos decisivo que trascendental, sino que están referidas por voces femeninas.

Las cuatro novelas, sin ser tendenciosas ni dogmáticas, proporcionan una mirada crítica del mundo y la sociedad. En *Ladrilleros* se denuncia la inmovilidad en todos los órdenes de la vida, la falta de expectativas y de futuro y la impunidad en los pueblos del Litoral, y en *Distancia de rescate*, el uso de los agroquímicos en los monocultivos del campo argentino, la falta de recursos médico-sanitarios y el abandono que sufre del Estado; en *Nuestra parte de noche*, en la que se trabaja con nitidez la ficción a partir de la historia o en la que no se separa lo privado de lo público, las historias particulares de la historia con mayúscula, se muestra la cara más cruda de la relación entre la política y el poder, la violencia institucional y el terrorismo de Estado, y se advierte de la situación de los trabajadores de los yerbatales de mate y los abusos históricos sobre la población indígena; en *El nervio óptico*, en la que prima la anécdota personal y subjetiva, se señalan algunos episodios significativos de la historia de Argentina, como la Guerra de Paraguay, la dictadura de Videla y la debacle económica y política de 2001.

La maternidad, la paternidad y sus problemáticas, la complejidad de las relaciones familiares tanto verticales como horizontales, la dificultad de entendimiento entre padres e hijos, los secretos, la idea de familia, la herencia recibida, el abuso y el maltrato, deseos larvados, el distanciamiento familiar y el desclasamiento, constituyen el punto de concurrencia más relevante de las cuatro novelas.

Pero hay otras cuestiones que saltan de una a otra, como la mirada sobre la infancia, la adolescencia y la juventud, la amistad, el odio y el amor, el deseo y el sexo, la homosexualidad masculina y femenina y sus controversias, la vulnerabilidad y el dolor, la enfermedad y el cuerpo lacerado, la vida y la muerte, en suma.

Bibliografía

- ALEMANY BAY, Carmen (2016) "Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona", *Romance Notes* 56.1, pp. 131-141.
- ALEMANY BAY, Carmen (2019) "¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual", en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano eds., *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor Libros, pp. 307-324.
- ALMADA, Selva (2021 [2012]) *El viento que arrasa*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2013) *Ladrilleros*, Buenos Aires, Mardulce.
- (2014) *Chicas muertas*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2015) *El desapego es otra forma de querernos*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2021) *No es un río*, Barcelona, Literatura Random House.
- ALMARCEGUI, Patricia, y Vicente Luis MORA (2019) "Las relaciones entre literatura y arte en la literatura hispánica", *Cuadernos Hispanoamericanos* 823, pp. 15-25.
<https://cuadernohispanoamericanos.com/las-relaciones-entre-la-literatura-y-el-arte-en-la-ultima-literatura-hispanica> (29/01/2022.)
- ALONSO HERRERO, María (2021) "Capitalismo y mundo rural: el uso del glifosato en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *Esfemas literarias*, 4, pp. 33-41.
- ARISTÓTELES (1974) *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BRESCIA, Pablo (2008) "Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación", *Romance Notes* 48, pp. 281-290.
- (2020) "Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández", *Ori-llas* 9, pp. 133-151.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1991) *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori.
- CAMPISI, Nicolás (2020) "Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *A Contracorriente* 17.2, pp. 165-181.
- CERVANTES, Miguel de (2015) *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Madrid, RAE.
- (2017) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- COMPAGNON, Antoine (2020) *La segunda mano o el trabajo de la cita*, trad. de Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado.
- CORRAL, Wilfrido H. (2019) *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, Madrid, Iberoamericana.
- DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- (2016) "¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?", *El Matadero* 10, pp. 23-40.
- (2018) "La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin), en *Actas de las XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura*

- Hispanoamericana*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 1-7. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_2.pdf>. Consultado el 20/01/2022.
- DE LEONE, Lucía (2017) "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", 452°F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 16, pp. 62-76.
- ECKERMANN, J. P. (2005) *Conversaciones con Goethe*, ed. de Rosa Sala Rose, Barcelona, Acantilado.
- EGIDO, Aurora (1990) *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2022 [1995]) *Bajar es lo peor*, Barcelona, Anagrama.
- (2004) *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires, Emecé.
- (2017 [2009]) *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama.
- (2015 [2010]) *Chicos que vuelven*, con ilustraciones de Laura Dattoli, Villa María, Eduvim.
- (2021 [2013]) *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*, Barcelona, Anagrama.
- (2018 [2014]) *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Barcelona, Anagrama.
- (2016) *La cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama.
- (2018 [2017]) *Este es el mar*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2019a) *Ese verano a oscuras*, con ilustraciones de Helia Toledo, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2019b) *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama.
- FORTES, Catalina Alejandra (2018) "El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *Revell* 20.3, pp. 147-162.
- GAINZA, María (2017) *El nervio óptico*, Barcelona, Anagrama.
- (2018) *La luz negra*, Barcelona, Anagrama.
- (2020) *Una vida crítica*, Madrid, Clave intelectual.
- GALÍ, Neus (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, Acantilado.
- GALLEGO, Manuel (2020) "Ut pictura poesis. El nervio óptico de María Gainza como pre y postexto", *Revista de la Casa de las Américas* 299, pp. 152-157.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015) "Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)", *Hispanamérica* 130, pp. 3-14.
- (2019a) "Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza", *Cuadernos LIRICO* 20, pp. 1-18.
- (2019b) *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*, New York, Peter Lang.
- GARAMONA, Francisco, coord. (2010) *Volveré y seré la misma. Panorama de nuevas narradoras argentinas*, Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1976) "Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 291-307.

- GARCÍA LORCA, Federico (2021) *Bodas de sangre*, en *Obras completas, II. Teatro* ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Castro, pp. 401-457.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019) "Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos", en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano eds., *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor Libros, pp. 325-338.
- GASPARINI, Sandra (2020) *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Buenos Aires / Los Ángeles, Editorial Argus-a.
- GRANÉS, Carlos (2022) *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*, Barcelona, Taurus.
- GROYS, Boris (2016) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- GUERRERO, Gustavo (2018) *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- HALBERSTAM, Judith (1995) *Skin shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Nueva York, Duke University Press.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2019) "La novela como laboratorio: espacios de contacto entre el arte y literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos* 823, pp. 38-48. <https://cuadernohispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura/>. (29/01/2022).
- HIRSCH, Marianne (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* Cambridge (MA) y Londres, Harvard University Press.
- (2019) *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, trad. de Pilar Cáceres, Madrid, Carpe Noctem.
- HOLA CHAMY, Constanza (2015) "Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje", Entrevista de BBC Mundo a Samanta Schweblin. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin. (16/02/2022).
- HORACIO (2008) *Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, pp. 336-410.
- KAFKA, Franz (2017) *El proceso*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza.
- LARA, Eva, y Alberto MONTANER coords. (2014) *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, La Semyr.
- LALKOVIČOVÁ, Eva (2020) "Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contextos y factores de su entrada en la literatura mundial", *Colindancias* 11, pp. 151-169.
- LEANDRO-HERNÁNDEZ, Lucía (2018) "Escribir la realidad a través de la ficción: El papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enríquez", *Brumal* VI.2, pp. 145-164.
- LEE, Rensselaer W. (1982) "Ut pictura poesis". *La teoría humanista de la pintura*, trad. de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1977) *Laoconte*, trad. de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional.

- LLEDÓ, Emilio (2000) *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica.
- LOCANE, Jorge (2019) *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*, Berlín, De Gruyter.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso (1998) *Obras completas, I. Filosofía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Castro.
- MACROBIO (2006) *Comentario al "Sueño de Escipión"*, ed. de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Gredos.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1988) "El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 64, pp. 171-191.
- MARIÑO ESPUELAS, Alicia (2008) "Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico", en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno, eds., *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 40-54.
- MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2014) "Pertinencia y actualidad del estudio de los grimorios", en Eva Lara y Alberto Montaner coords., *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, La Semyr, pp. 537-553.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- NICOLAO (2007) *Ejercicios preliminares*, ed. Elena Redondo Moyano, en Guadalupe Lopetegui Semperena, Maite Muñoz García de Iturrospe y Elena Redondo Moyano, eds., *Antología de textos sobre retórica (ss. IV-IX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 73-145.
- OREJA GARRALDO, Nerea (2018) "Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz", *Orillas* 7, pp. 245-256.
- PAZ, Octavio (2004) *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ, Óscar A. (2019) "Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (*Fever Dream*)", *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 10.2, pp. 148-161.
- PLATÓN (1985) *Ión*, en *Diálogos I*, ed. Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, pp. 243-269.
- (1986) *Fedro*, en *Diálogos III*, ed. Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó, Madrid, Gredos, pp. 289-413.
- (1992) *República*, ed. José M^a Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza.
- PLUTARCO (1989), *Obras morales y de costumbres (Moralia) V*, ed. Mercedes López Salvá, Madrid, Gredos.
- POSADA, Alfonso R. (2019) *Literatura-Pintura-Écfrasis. Historia conceptual del tópico "ut pictura poesis" (del escudo de Aquiles al "Laoconte" de Lessing)*, Timișoara, Universitatea de Vest.
- PRAZ, Mario (1979) *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, trad. de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus.
- (1999) *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. de Rubén Mettini, Barcelona, Acantilado.
- PREMAT, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, México, Fondo de Cultura Económica.

- PREMAT, Julio (2021) *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- PRIETO, Julio (2016) *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana.
- ROAS, David, ed. (2001a) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Síntesis.
- (2001b) “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Síntesis, pp. 7-46.
- (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2014) “El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito” en Javier Ordiz ed., *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 9-29.
- RODERO, Jesús (2006) *La edad de la incertidumbre: Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, Berna, Peter Lang.
- SAER, Juan José (1999) *La narración-objeto*, Barcelona, Seix Barral (citamos por la edición digital generada por Titivillus).
- SALVA, José Fernando (2021) “Distancia de rescate de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial”, *Revista Iberoamericana* 274, pp. 289-306.
- SÁNDEZ, Fernanda (2016) *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*, Buenos Aires, Planeta.
- SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2012) *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce.
- SCHLICKERS, Sabine (2015) “La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: La fiesta del chivo (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y «El último día de las vacaciones» (2008) de Inés Garland”, *Revista Estudios* 31, II, pp. 1-17.
- SCHWEBLIN, Samanta (2002) *El núcleo del disturbio*, Buenos Aires, Destino.
- (2014) *Distancia de rescate*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2015) *Siete casas vacías*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2017) *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2018) *Kentukis*, Barcelona, Penguin Random House.
- STEINER, Wendy (1982) “The Painting-Literature Analogy”, en *The Colors of Rethoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, Chicago University Press, pp. 1-18.
- STRAUSFELD, Michi (2021) *Mariposas amarillas y los señores dictadores. América Latina narra su historia*, trad. de Ibon Zubiaur, Barcelona, Debate.
- TATARKIEWICZ, Władysław (1987a) *Historia de la Estética. I: La estética antigua*, trad. de Danuta Kurzyca, Madrid, Akal.
- (1998b) *Historia de la Estética. III: La estética moderna (1400-1700)*, trad. de Danuta Kurzyca, Madrid, Akal.

- TATARKIEWICZ, Władysław (2001) *Historia de seis ideas (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*, Presentación de Bohdan Dziemidok, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO (1991) *Ejercicios de retórica*, ed. M^a Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos.
- TODOROV, Tzvetan (2005) *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, México DF, Ediciones Coyoacán.
- VEGA, Lope de (2019) *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- VILDER, Anthony (1992) *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Londres, The MIT Press.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas