

Una Aproximación Masculina a la Maternidad:
**LOS POSIBLES GÉNEROS
NO MIMÉTICOS EN
“PABLITO CLAVÓ UN CLAVITO:
Una Evocación de Petiso Orejudo”,**
De Mariana Enríquez

ANA CECILIA AGUILAR
GANADORA DEL PREMIO DE CRÍTICA LITERARIA
ELVIRA LÓPEZ APARICIO
violet7butterfly@gmail.com

Resumen

Se busca describir la función de los géneros no miméticos y la posible construcción de lo fantástico en este cuento mediante la problematización de la maternidad desde la perspectiva masculina y con la superposición de una aparición fantasma, considerándola como un evento sobrenatural que trabaja alternamente. También atendiendo a la figura del fantasma como un tema recurrente en relatos fantásticos. Para delimitar lo fantástico y su concurrencia con otros géneros no miméticos se tendrá en cuenta la propuesta de Tzvetan Todorov, pasando por la teoría de Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Ana María Morales.

Palabras clave: Fantástico, fantasma, Mariana Enríquez, literatura hispanoamericana, gótico, maternidad, unheimlich, literatura fantástica, géneros no miméticos, lo siniestro.

Fantasmas. Signo exterior e invisible de un temor inferior.
Ambrose Bierce – El diccionario del diablo.

La clasificación más recurrente del género de los textos narrativos de Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), cae en los dominios del terror, incluso dentro de lo gótico-- sobre todo aquellos textos que forman parte de su producción cuentística-- . Se señala su inclusión en esta estética en trabajos académicos como “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez” (2018), de Adriana Goicochea; en las reseñas sobre sus dos libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Sin embargo, hay términos descriptivos más arriesgados para definir su obra, y ese es, precisamente, el caso de lo fantástico.

Empleo arriesgado para referirme a lo fantástico¹⁵ porque aún hoy es difícil definirlo, como género, subgénero o modo discursivo. No por falta de herramientas sino porque, como señalara Italo Calvino, el fantástico del siglo XIX es un fantástico visual, visionario o figurativo, mientras que el fantástico mental y más abstracto pertenece a la producción del siglo XX (2000). Esto sugeriría a su vez que, las formas de crearlo han cambiado, así como simultáneamente las herramientas para su estudio han tenido que ampliarse, y habrá, además, que encontrar el muestreo suficiente que de alguna forma empírica ayude a definir la formación del fantástico del siglo XXI. Además, se debe tener en cuenta que no toda la producción de Mariana Enríquez podría ser clasificada como fantástica, aunque bien podríamos encontrar cuentos adscritos a este género, como “El patio del vecino” y “La hostería”. Refiriéndose a la evolución que existe entre *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego*, Brenda Gutiérrez apunta:

Es posible advertir que se perfeccionan los mecanismos utilizados para generar el efecto de miedo, las técnicas para construir el terror y lo fantástico, la articulación de ambos géneros y el dominio del lenguaje. La autora no se conforma con inscribir su narrativa corta dentro del terror sino que lo renueva a partir del diálogo entre los tópicos y mecanismos del terror clásico —principalmente anglosajón— con la tradición fantástica hispanoamericana y también a partir del fuerte interés por construir relatos anclados al entorno latinoamericano y que den cuenta de las múltiples violencias que atraviesan a la región hoy en día (art. “Renovación de un género. El terror social latinoamericano de Mariana Enríquez”).

Sería pertinente, entonces, preguntar cómo el discurso del fantástico está construyéndose en la generación creativa de Mariana Enríquez. Ella misma ha retomado a los creadores fantásticos desde un aspecto crítico y periodístico: *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* (2014) es una reconstrucción biográfica sobre la obra artística -que no sólo incluía literatura- y vida de la autora argentina. Es de destacar también la participación de la autora argentina en el prólogo de una edición reciente de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, publicado por Emecé y titulado “La tristeza detrás de la máquina”. Allí apunta: “Quería [Bioy Casares] ¹⁶ que fuese una novela fantástica que no tuviera elementos sobrenaturales. Una novela de ciencia ficción sin elementos inexplicables (7).” Más adelante, Enríquez nuevamente enuncia el tema de lo fantástico: “*La invención de Morel* se publicó en 1940. No fue

¹⁵ Ana María Morales señala que “lo fantástico pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que al ponerse en contacto propician una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites es posible hablar de fantástico, pero que, dependiendo del desenlace, el enfoque o el transcurrir puede con facilidad abandonarse para caer o situarse en un terreno vecino” (“Las fronteras de lo fantástico” 242).

el primer texto de ciencia ficción -o de género fantástico- argentino” (8). Este fragmento se cita para evidenciar que Enríquez es consciente de la tradición que sigue, la tradición latinoamericana, con un discurso fantástico marcado y bien estudiado desde aquel momento, y sobre todo comentado por los mismos autores que lo creaban ¹⁷. Por otro lado, cabe también destacar que, en diferentes entrevistas, Enríquez ha dicho ser seguidora y lectora de Stephen King, Edgar Allan Poe y otros autores principalmente anglosajones ¹⁸; al respecto de sus huellas, Juan Pablo Dabove comenta que:

Mariana traslada esto de Maine a Buenos Aires y el Gran Buenos Aires. El horror puede o no estar más allá del ámbito de lo natural. Pero depende de la previa constatación de que la experiencia urbana está gobernada por aquello que preferimos ignorar, ignorancia que, si se despeja, sólo se despeja bajo la forma del horror (part. “Lo que preferimos ignorar”).

Al referirse a Maine, Dabove busca hacer evidente la conversión que usa Enríquez de los espacios descritos por la literatura que acostumbra a leer y de la que abreva para trasladar las coordenadas a latitudes latinoamericanas, propias de su marco de experiencias. La comparación y el rastreo siguen en el ensayo hasta otros autores como Neil Gaiman y H.P. Lovecraft.

En la prensa, Mariana Enríquez ha sido incluida dentro del nuevo boom femenino latinoamericano, según Paula Corroto, o en la lista de “Las 8 escritoras latinoamericanas que conquistaron el 2018”, formada por Carlos Reyna.

Si juntamos las menciones de los artículos, se podría hacer un resumen en donde se incluye a Samanta Schweblin (Argentina, 1978), Mónica Ojeda (Ecuador, 1988), Liliana Colanzi (Bolivia, 1981), Guadalupe Nettel (México, 1973), Valeria Luiselli (México, 1983), entre otras con las que comparte no sólo generación, sino algunos temas, aunque los tratamientos sean distintos. Por ejemplo, las similitudes pueden verse distanciadas y reducidas a simples coincidencias de escena en el uso del espacio del metro para la aparición de eventos excepcionales: en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, el metro de Buenos Aires es el lugar donde aparece la mujer de rostro quemado que comienza a problematizar la historia. En la novela de Luiselli, el metro de Nueva York es el lugar de encuentro entre de la imagen de Gilberto Owen y la protagonista. Lo anterior obliga a referir que los procedimientos narrativos son distintos: *Los ingravidos* funciona como una *nouvelle* y “Las cosas que perdimos en el fuego” es un cuento.

Por otro lado, el trabajo cuentístico de Mariana Enríquez es incluido también en antologías contemporáneas como *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019) editada por Páginas de Espuma, o en *América Fantástica* (2019) de Mariano Villarreal, editada por Huso.

Ahora bien, en el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” de *Las cosas que perdimos en el fuego* se plantea la historia de Pablo, un hombre que se dedica a ser guía en recorridos turísticos y que, durante estas visitas guiadas, comienza a ver el fantasma de Petiso Orejudo, asesino argentino y tópico del tour; estas visiones comienzan tiempo

¹⁶ Adición propia.

¹⁷ Por mencionar algunos: “El sentimiento de lo fantástico” de Julio Cortázar, y el Prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) que firma Adolfo Bioy Casares, pero cuya selección de textos corrió a cargo también de Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo.

¹⁸ Esta cuestión también es señalizada por la propia Enríquez; reconoce la medida en que la literatura anglosajona ha influido en su obra.

después de que su mujer da a luz. Su relación comienza a diluirse (para él) y se ve envuelto en fantasías que lo llevan a oscilar vertiginosamente hacia una fascinación por Orejudo, en los modos de matar que el asesino emplea. Además, Pablo experimenta repulsión y rechazo casi instintiva y compulsivamente hacia su mujer cuando ella cuida de su hijo.

De inicio, se encuentra, temáticamente, el motivo del fantasma como figura recurrente de los géneros no miméticos, en específico en lo fantástico. Habrá que señalar entonces que los “géneros no miméticos” es un concepto que sólo utilizo para redondear géneros como lo extraño, lo maravilloso, lo fantástico e incluso la ciencia ficción, que han sido tratados como un solo conjunto, como géneros anti-realistas¹⁹ o simplemente como no realistas. Hay una variedad de conceptos conglomerantes respecto al tema; sin embargo, definir a estos discursos, categorías estéticas o géneros como un todo no es el objetivo de este trabajo.

La pregunta que surge sería: ¿Cómo opera la figura del fantasma en el texto? El narrador, en referencia la aparición de Orejudo enuncia:

Porque sin duda era él, imposible confundirlo, el parecido era idéntico a las numerosas fotos de época que se conservaban. Además, había suficiente iluminación como para verlo bien: el ómnibus llevaba las luces encendidas. Estaba parado casi al final del pasillo, haciendo la demostración con su piolín, mirándolo a él, al guía, a Pablo, con cierta indiferencia, pero con claridad. (Enríquez 82)²⁰

El narrador es omnisciente y sin embargo se nota que el objeto de focalización es Pablo. El cuento habla de sus percepciones, de lo que

ve, lo que siente y lo que desea. De esa manera, en el texto se descartan las condiciones espaciales que propiciarían la aparición fantasmal, dándole un peso distinto a la percepción con respecto a un fantasma convencional. Los fantasmas, por ejemplo, suelen desaparecer ante la luz directa; en este texto, en cambio, el fantasma permanece aún ante la luz que lo evidencia. Además, líneas después encontraremos la reacción y explicación que Pablo se da a sí mismo:

Pablo sacudió la cabeza, cerró los ojos con fuerza y, al abrirlos, la figura del asesino con su piolín había desaparecido. ¿Me estaré volviendo loco?, pensó, y apeló a la psicología barata para llegar a la conclusión de que el Petiso se le aparecía porque él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. (83)

Tal vez es la justificación que tiene más a la mano, una que no está dentro de su orden de realidad, pero hay una explicación para el caso, el evento causante de alguna vacilación²¹ se asume por el personaje como algo extraordinario. Sabe, también, que un evento de esa naturaleza, que viola el paradigma de realidad que impera en el mundo ficcional del relato, no podría contarle cómodamente a sus amigos de trabajo y no se siente cómodo hablando del tema con su esposa: “[...] le molestaba no poder hablarle de la aparición a su esposa. Dos años atrás se lo hubiera contado. Dos años atrás, cuando todavía podían confesarse cualquier cosa sin miedo, sin recelo. Era una de las tantas cosas que habían cambiado desde el nacimiento del bebé” (85). Es entonces que a partir de este enunciado se construye la percepción de Pablo ante la maternidad de su esposa. Desde su visión, su esposa es otra persona, es alguien que desconoce: “Se había convertido en otra persona. Temerosa, desconfiada, obsesiva. A veces, Pablo se preguntaba si no estaría sufriendo una depresión

¹⁹ Este concepto es tomado de Christine Brooke-Rose en *Stories, Theories, and Things* (1991)

²⁰ Todas las referencias al texto analizado están tomadas de la misma edición especificada en la bibliografía de este trabajo, por lo que después de esta cita, todas las citas textuales sólo se indicarán con número.

²¹ Aquí apelo al concepto de vacilación propuesto por Tzvetan Todorov en *La Introducción a la literatura fantástica* (1970).

posparto.” (86). Así, la maternidad funciona no sólo como la causa del distanciamiento de Pablo y su esposa; según la percepción del propio Pablo, a partir de ella se construye el discurso que fragiliza su mundo y éste es el más importante porque es que proporciona la información que construye el mundo ficcional.

Después se narra el enfrentamiento de Pablo y su esposa, que se prolongará hasta el final de la historia, en el que ella está negada a saber de la fascinación de Pablo por Petiso Orejudo. A ella le parece una obsesión sin sentido y a él, la actitud de la nueva madre, le parece que no tiene sentido ni justificación: la encuentra, incluso, insensible.

El lazo que comienzan a tener Pablo y el fantasma de Petiso Orejudo se construye de la simple necesidad laboral pues él tiene que dar una explicación bien documentada durante el tour, hasta que, casi de manera natural, por mero placer, busca detalles morbosos del “modus operandi” de Petiso Orejudo en cada uno de sus asesinatos. Aunque Pablo no lo percibe como tal, hay marcas textuales que señalan el aumento de atención y embeleso hacia el afamado personaje:

El asesinato de la pobre Reina Bonita no era el crimen favorito de Pablo. A él le gustaba -ésa era la palabra, qué remedio- el de Jesualdo Giordano, de tres años. Sin duda era el que más horror causaba a los turistas y a lo mejor por eso le gustaba: porque le resultaba placentero contarle y esperar la reacción, siempre espantada, de su auditorio. (88)

En el párrafo anterior, identificamos dos cosas: Pablo tiene una fascinación ciertamente perversa, apenas en gestación, por Petiso, pero también tiene una necesidad humana de atención, que es, lo que siente que no le da su esposa desde que ella se convirtió en madre.

El objetivo de este trabajo no es elaborar un diagnóstico psicológico del personaje, pero sí es importante su visión masculina de la maternidad para rastrear cómo se construye el discurso, que simultáneamente también representa la otredad dentro del texto. No lo clasifico en primera instancia como un texto fantástico, porque, si bien tiene un discurso mimético imperante y registra motivos temáticos considerados por la teoría de lo fantástico como clásicos -por ejemplo, la aparición fantasma-, parece también que no hay una ilegalidad²² que vulnere el orden de realidad de este mundo narrativo hasta el final del mismo texto. Sobre todo, no se vulnera el orden de realidad del protagonista del cuento que es quien experimenta las visiones del fantasma.

Ahora bien, la maternidad representa la otredad, la oposición con el mundo conocido; desde la perspectiva de Pablo, la maternidad es un mundo que no conoce y que comprende someramente, quizá a partir de conceptos que no entiende del todo bien. La otredad en los cuentos fantásticos clásicos está representada por todos aquellos tópicos desconocidos para el protagonista; suceso que en su mayoría no quedan del todo esclarecidos o que tienen una explicación extraordinaria al orden de realidad del protagonista, y en eso reside la especificidad de lo fantástico, en este conflicto de órdenes:

Probablemente todo texto narrativo encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que separa los órdenes es por definición superable (por ejemplo, social, moral, ideológica, etcétera), en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes inconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y no debería en consecuencia haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes

²² Concepto tomado de la propuesta hecha por Ana María Morales en “Transgresiones y Legalidades (Lo fantástico en el umbral)” (2014).

significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser otro que el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en la medida en que no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición (Campra 140).

- (Coppelius), lo percibe con una versión distorsionada del mundo, problematizada a partir de un problema de visión. El texto fue retomado por Freud²³ en *Das Unheimlich*, o “Lo siniestro”²⁴ en el contexto psicoanalítico y ejemplo de los procesos estéticos que no tienen que ver con la belleza. Como preludeo, Freud hace un análisis de cómo se usaría la palabra “Heimlich” y cómo esta tendría antonimia en el “unheimlich”, lo siniestro. En esta exploración introductoria, además de buscar una definición que se entendería entonces como: “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 220), se retoma una de las acepciones recopiladas por Grimm que define *heimlich* como un lugar libre de fantasmas.

Al regresar al texto de Enríquez, observamos que la maternidad, típicamente asociada a los ámbitos hogareños y familiares, en este caso sería aquello que genera los más siniestros pensamientos de Pablo. Aunado a esto, dentro de su hogar y su propia familia, es aquello que parece detonar la aparición fantasma, y si nos remitimos a los Grimm, tendríamos legitimado que lo siniestro descansa en lo que ya no le es familiar a Pablo: la maternidad. La situación de Pablo es opuesta a la siguiente función: “mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso” (Freud 221).

La siguiente pregunta sería: ¿Qué pasa con lo fantástico si no es necesario un evento sobrenatural para provocar la vacilación todoroviana²⁵, o para vulnerar el orden de realidad? Asimismo, si no hay una superposición de órdenes a causa de un evento inexplicable por el propio orden de realidad del texto, el fantástico desaparecería.

En el relato parece que existe una inversión de elementos: Pablo se siente ajeno en su realidad inmediata y esto le provoca visiones. Existe la aparición fantasma, no hay duda, incluso está aceptada por el protagonista aun cuando sabe que las personas de su entorno próximo no aprobarían esta “percepción”, y aquí, más bien, aparece la posibilidad de alguna irresolución. ¿Lo que ve Pablo es en realidad un fantasma? ¿O simplemente se trata de una concreción mental para alejar sus pensamientos netamente fratricidas que le causan la extrañeza de su esposa?

Apenas hacia el final del relato, el lector implícito no tendrá las herramientas ni los indicios suficientes para determinar algo; todo lo contrario: la actitud de Pablo refleja que hay una secuencia lógica de imitación a Petiso Orejudo a partir de la enunciación del trabalenguas que paradójicamente le enseña la madre: Pablito clavó un clavito. El propósito aparece diáfano: el filicidio, aunque tampoco se lo explicita en ningún lado, ya que la construcción textual apenas lo sugiere.

Aunado a lo anterior, en la literatura gótica, que es la literatura en la que Goicochea ha ubicado a Enríquez²⁶, no ha sido ajeno el tema del desconocimiento de la otredad del sexo opuesto y la incompreensión de muchos eventos biológicos femeninos. Un ejemplo de ello es “El tapiz amarillo” de Charlotte Perkins Gilman, originalmente publicado en 1892 en *The New England Magazine*. En este cuento se relata el encierro de una mujer que recién acaba de

²³ Este mismo texto y los comentarios freudianos también son retomados en *Lo fantástico* (1999) de Remo Ceserani.

²⁴ Unheimlich es un término alemán específico que tiene problemas de traducción al español, en el que el término más común tal vez ha sido “lo siniestro”, empero la inquietante extrañeza y lo ominoso son otros términos para referirse a él.

²⁵ Propuesta por el propio Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, 1970.

ser madre en un cuarto con tapiz amarillo. Esta habitación y la peculiaridad (aparentemente de orden sobrenatural) del tapiz hacen que la protagonista no quiera permanecer en ella. Vive en ese lugar por órdenes del marido, que además es médico y quien, por supuesto, se considera él mismo una autoridad para decidir bajo argumentos razonables cuál es la mejor opción para calmar los nervios de su esposa. Estos argumentos se traducirían en reposo y el confinamiento en el cuarto de tapiz amarillo a pesar de la inconformidad que muestra su mujer al inicio de la narración.

El esposo como personaje está legitimado para este tipo de decisiones, incluso, la misma protagonista lo cree así, quien, además, es narradora en la historia:

John es médico, y es posible (claro que no se lo diría a nadie, pero esto lo escribo únicamente para mí, y con gran alivio), que ése sea el motivo por el cual logro curarme.

¡Es que no cree que esté enferma!

¿Y qué puede hacer uno?

Si un médico prestigioso, que además es tu marido, le asegura a amigos y parientes que lo que le pasa a su mujer no es en realidad nada grave, sólo una ínfima depresión nerviosa transitoria (tal vez una ligera propensión a la histeria), ¿qué se puede hacer? (Perkins Gilman "El tapiz amarillo").

Para el lector implícito, resulta obvio que la mujer no está histérica, como sugiere el marido, sino es víctima de depresión posparto, cuyos síntomas ahora están tipificados y son identificables: la depresión podría tener un nombre en el modelo del lector, pero no en el orden de realidad del relato de Perkins.

En ambos textos se dilucida la falta de entendimiento que la mirada masculina tiene sobre muchos eventos biológicos humanos y que socialmente se relegan a un ámbito femenino. El mundo descrito en el relato de Perkins Gilman parece ser mucho más rígido y el privilegio de la decisión recae completamente en el marido, que es hombre y además médico de profesión. En su estado de parturienta, la protagonista es negada de su derecho de decidir sobre su propia salud, a diferencia del relato de Enríquez, donde la esposa parecer ser quien tiene el liderazgo de las decisiones sobre la crianza del bebé, e incluso las costumbres familiares que deben ser cambiadas ante su llegada, como se nota a continuación:

Por qué no trabajás vos si querés más plata, le dijo Pablo a su mujer. Y ella pareció erizarse, gritó como si se hubiera vuelto loca. Gritó que tenía que cuidar del bebé, qué pretendía él, ¿abandonarlo con la niñera o con la loca de su madre? Mi madre no está loca, pensó Pablo, y, para no volver a pelear a los gritos, salió a la vereda a fumar. Ésa era otra cosa: desde que había nacido el bebé, ella no lo dejaba de fumar en su departamento (90).

Para el lector implícito, resulta obvio que la mujer no está histérica, como sugiere el marido, sino es víctima de depresión posparto, cuyos síntomas ahora están tipificados y son identificables: la depresión podría tener un nombre en el modelo del lector, pero no en el orden de realidad del relato de Perkins.

En ambos textos se dilucida la falta de entendimiento que la mirada masculina tiene sobre muchos eventos biológicos humanos y que socialmente se relegan a un ámbito femenino. El mundo descrito en el relato de Perkins Gilman parece ser mucho más rígido y el privilegio de la decisión recae completamente en el marido,

²⁶ Este trabajo ya ha sido referido en la página uno de este trabajo: "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez", 2018.

que es hombre y además médico de profesión. En su estado de parturienta, la protagonista es negada de su derecho de decidir sobre su propia salud, a diferencia del relato de Enríquez, donde la esposa parecer ser quien tiene el liderazgo de las decisiones sobre la crianza del bebé, e incluso las costumbres familiares que deben ser cambiadas ante su llegada, como se nota a continuación:

Por qué no trabajás vos si querés más plata, le dijo Pablo a su mujer. Y ella pareció erizarse, gritó como si se hubiera vuelto loca. Gritó que tenía que cuidar del bebé, qué pretendía él, ¿abandonarlo con la niñera o con la loca de su madre? Mi madre no está loca, pensó Pablo, y, para no volver a pelear a los gritos, salió a la vereda a fumar. Ésa era otra cosa: desde que había nacido el bebé, ella no lo dejaba de fumar en su departamento (90).

Retomando a Pablo, concluiríamos que, aunque enuncia explicaciones para el estado de su esposa, como la depresión posparto, no parece entender ni encontrar lógico su comportamiento y su relación con su hijo. Hay una incompreensión y un desconocimiento de otro orden de realidad que no se parece al propio. El espacio familia se convierte en lugar desconocido, un lugar que poco a poco gesta horrores que, para Pablo, de manera consciente pasan desapercibidos. En estos comienza probablemente una de las sensaciones de peligro que puede provocar el texto.

Consecuentemente, no sería un ejercicio ocioso contraponer los finales de cada uno de los relatos, pues los dos, de alguna forma también describen dos situaciones opuestas de dinámicas de pareja ante la llegada de un hijo. El relato de Perkins Gilman sugiere una conversión espectral de la propia mujer ante la desesperación y ansiedad que le causa el tapiz amarillo de las paredes de su confinamiento:

-Al final he salido-dije, aunque ni tú ni Jennie lo quisieran. ¡Y he arrancado casi

todo el papel tapiz para que no puedan volver a meterme!

¿Por qué se habrá desmayado? El caso es que lo ha hecho, y justo al lado de la pared, justo en la mitad de mi camino. ¡He tenido que pasar por encima de él para completar cada vuelta! (Perkins Gilman "El tapiz amarillo")

En otro escenario, Enríquez coloca a su protagonista en el cuarto de su bebé, el que Pablo mismo le habría preparado unos meses antes, cuando encuentra un clavo que arranca en el acto para meterlo en su bolsillo:

Lo sacaría de su bolsillo justo cuando contara el crimen del niño Jesualdo Giordano, en el momento preciso, cuando el Petiso volvía y lo clavaba en la cabeza del chicho ya muerto. A lo mejor algún turista ingenuo hasta creía que se trataba del mismo clavo, perfectamente conservado cien años después del crimen. Sonrió pensando en su pequeño triunfo y decidió acostarse en el sofá del living, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos (92).

En este cuento no hay ninguna marca textual que sugiera la muerte actual del niño. Hay una construcción del evidente desprecio de Pablo, hacia un mundo que se vuelve en su contra ante la llegada del bebé. Asimismo, su actitud es pasiva, aunque en el filo de la inminente explosión, la indeterminación se acentúa en ese final abierto.

Para concluir, sigue siendo un problema primario preguntarse cuáles son los detonantes de lo fantástico en los textos de los nuevos creadores. Es claro que desde la propuesta de Ana María Barrenechea²⁷ había una inconformidad al aceptar como validador sólo al modelo todoroviano de lo fantástico, y es evidente que este cuento no podría ser clasificado como fantástico bajo esa propuesta. Las respuestas y teorías hechas a partir del trabajo de Todorov han sido variadas y productivas. Parece, no obstante, que el cuestionamiento de la razón y

la realidad, tan característico de lo fantástico, ahora no sólo está basado en el ataque a la razón humana como especie, es decir, sin diferencia de sexos. Existiría la posibilidad de que la realidad (intratextual) se divida por estatutos de sexo y género, pues las prácticas biológicas y sociales a las que es sometido cada uno de los sexos son distintas, y desde la perspectiva planteada por Enríquez, si estas no son desconocidas, sí tienen la tendencia a ser mal conceptualizadas por el otro sexo; lo cual generaría una superposición de los órdenes de realidad, que, a su vez, se problematizan textualmente como un escándalo racional con la aparición fantasma (constatado solamente por uno de los personajes, Pablo), dándole así una posibilidad de creación a lo fantástico.

OBRA CITADA

- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica."
- Revista iberoamericana 38.80 (1972): 391-403. Impreso.
- Brooke-Rose, Christine. *Stories, theories and things*. Cambridge University Press, 1991. Impreso.
- Calvino, Italo. *Cuentos Fantásticos del siglo XIX*. Trad. de la introducción Julio Martínez Mesanza. 2 vols. Madrid: Siruela, 2000. Impreso.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión". *Teorías hispanoamericanas de literatura fantástica*, Ed. José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas, 2007. 135-66. Impreso.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999. Impreso.
- Corroto, Paula. "El otro 'boom' latinoamericano es femenino". *El País*, 14 ago. 2017, https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html
- Dabove, Juan Pablo. "El gótico argentino contemporáneo". *Rea*, <http://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/>

²⁷ Propuesta desarrollada en su trabajo "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" (1972).

- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Ciudad de México: Anagrama, 2016. Impreso.
- --"La tristeza detrás de la máquina". *La invención de Morel*. Ciudad de México: Emecé, 2015: 7-10. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso (1919)." *Obras completas 17 (1975)*: 215-251. Impreso.
- Goicochea, Adriana. "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez." *Revista Lindes-Estudios sociales del arte y de la cultura*. Buenos Aires (2018): 1-13. Impreso.
- Gutiérrez, Brenda. "Renovación de un género. El terror social latinoamericano de Mariana Enríquez". *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, 1 jul. 2019, <http://senalc.com/2019/07/01/renovacion-de-un-genero-el-terror-social-latinoamericano-de-mariana-enriquez/>
- Morales, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico", *Teorías hispanoamericanas de literatura fantástica*, Ed. José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas, 2007: 241-54. Impreso.
- -- "Transgresiones y Legalidades (Lo fantástico en el umbral)", *Odiseas de lo Fantástico*. Ed. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, 2004: 25-36. Impreso.
- Perkins Gilman, Charlotte. "El tapiz amarillo" *Ella, fantasma: 14 relatos espectrales de autoras del siglo XIX*. Ed. Sebastián Darío Beringheli. Ciudad de México: Cal y Arena, 2014. Edición Kindle. Impreso.
- Reyna, Carlos. "Las 8 escritoras latinoamericanas que conquistaron el 2018":
- Gatopardo, 20 dic. 2018, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/escritoras-latinoamericanas-2018/>
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, Ciudad de México: Premia, 1981. Impreso.