

# Silencios fantásticos, relato truncado: la memoria de la dictadura y sus vacíos en Mariana Enriquez

Sara BARBERÁN ABAD  
*Universidad de Zaragoza*

## *Resumen*

El relato de la dictadura argentina, tanto por el secretismo que rodeó a los propios hechos como por la complejidad del discurso histórico y el ejercicio de la memoria, se presenta como un relato truncado, lleno de silencios. Estos, que hacen de la dictadura un trauma social irresuelto, a su vez la convierten en un tema especialmente compatible con los modos de lo fantástico. La narrativa fantástica se erige sobre silencios y vacíos en los que nace lo inexplicable, o, mejor dicho, lo inexplicado. Gracias a esta especie de sintonía retórica, y como veremos ejemplificado a través de dos relatos de Mariana Enriquez –“La hostería” y “Cuando hablábamos con los muertos”–, lo fantástico puede, no solo tratar el tema, sino lanzar interrogantes acerca de los puntos más complejos y debatidos del discurso de la dictadura y la memoria de sus víctimas.

*Palabras clave:* dictadura argentina, relato truncado, vacíos fantásticos, Mariana Enriquez, memoria histórica.

## *Abstract*

The story of the Argentine dictatorship, both due to the secrecy surrounding the events and the complexity of historical discourse and the exercise of memory, is presented as a fragmented narrative, replete with silences. These silences, which turn the dictatorship into an unresolved social trauma, also render it a subject particularly compatible with the elements of the fantastic. The fantastic narrative is constructed upon silences and gaps wherein the inexplicable, or rather the unexplained, comes to life. Thanks to this kind of rhetorical alignment, as exemplified through two stories by Mariana Enriquez –“La hostería” and “Cuando hablábamos con los muertos”–, the fantastic can not only address the subject but also raise questions about the most complex and debated aspects of the discourse surrounding the dictatorship and the memory of its victims.

*Keywords:* Argentine Dictatorship, Truncated History, Fantastic Gaps, Mariana Enriquez, Historical Memory.

## INTRODUCCIÓN

La dictadura cívico-militar, que tuvo como inicio un golpe de estado realizado el 24 de marzo de 1976 por las Fuerzas Armadas y encabezado por el general Jorge Rafael Videla, inauguró lo que se conoció como Proceso de Reorganización Nacional. Se trató de un proyecto que, en realidad, tenía como principal programa, en términos de Hugo Vezzetti, la represión de “ese enemigo amplio y ubicuo, la subversión” (2003: 71). En su lucha contra la subversión, la Junta Militar perpetró el secuestro, detención, tortura y exterminio de 30.000 hombres, y también mujeres, incluso embarazadas; de hecho, se sistematizó la apropiación de los bebés nacidos en cautiverio, que eran entregados a familias de militares o adeptos al régimen.

Tras la derrota militar en las Malvinas, se extendió rápidamente la revelación pública de los centros clandestinos de detención, lo que marcó de un modo irreversible el fin de la dictadura (Vezzetti, 2003: 147). El 10 de diciembre de 1983, Raúl Alfonsín asume la presidencia y se decreta la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) para investigar los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura. Los resultados de dicha investigación se recogieron en el informe *Nunca más*, publicado en 1984, donde se registraban más de 8000 desapariciones, así como se recogían miles de testimonios, y, en suma, se aportaba un corpus de pruebas que ponía de relieve la magnitud de los crímenes de las Fuerzas Armadas. El otro elemento central de ese primer momento de construcción de la memoria fue la celebración de los Juicios a las Juntas Militares. La figura del desaparecido se inscribió en el código penal argentino –un hecho único en el mundo–, lo que logró que la ONU declarara la desaparición forzada como delito de lesa humanidad y, además, permitió ampliar la sanción de leyes de reparación a familiares de desaparecidos (Crenzel, 2010: 15).

Así pues, hay que destacar que, entre finales de los años ochenta y la década de 1990, Argentina logró desarrollar un marco común y socialmente compartido en torno a la memoria de la dictadura. Por supuesto, en el proceso de la memoria hubo retrocesos, como fue el caso de la Ley de Obediencia Debida, que otorgaba impunidad a los militares que habían cometido delitos bajo órdenes de sus superiores, y la Ley de Punto Final, que hacía prescribir las causas penales en curso; o los indultos a militares presos por parte de Carlos Menem: un giro institucional que se alejaba del camino de afirmar el estado de derecho y reconocer los derechos legales de las víctimas (Jelin, 2010: 236-237). Con todo, especialmente tras la elección de Néstor Kirchner en 2003, cuyo gobierno anuló las leyes de impunidad, la memoria de la dictadura volvió al debate político y social. En la actualidad, la memoria del pasado reciente se respira en Argentina. Cada 24 de marzo se conmemora a las víctimas en el día de la Memoria por la Verdad y la Justicia, y durante todo el año se celebran actos reivindicativos por parte de las organizaciones de derechos humanos, como H.I.J.O.S. Muchos de los que fueron centros de detención clandestina se han convertido en Sitios de Memoria que organizan actividades de divulgación. Es un tema presente en el currículo escolar, y en general, continúa siendo relevante en la agenda política y las discusiones públicas.

Sin embargo, a pesar de estos grandes esfuerzos, que pusieron a Argentina como ejemplo en materia de memoria democrática, y que la diferenció de otros países, como Chile, todavía hoy el relato de la dictadura está incompleto. Aún se desconoce el destino de la gran mayoría de aquellos 30.000 desaparecidos, las Madres siguen marchando cada jueves y las Abuelas luchan por recobrar la identidad de muchos nietos y nietas nacidos en cautiverio y apropiados durante la dictadura.

Por todo ello, la dictadura, con todas sus consecuencias, es hoy el gran trauma de la sociedad argentina. Es una herida todavía abierta, a pesar de los importantes esfuerzos por restituir la verdad, por completar los huecos de un relato que, durante mucho tiempo, fue –y, en ciertos aspectos, todavía sigue siendo– un relato truncado. Esa preocupación social permea, inevitablemente, en la literatura actual. Así lo explica Mariana Enriquez, ácida como siempre, en una entrevista en la que le preguntaron acerca de la presencia de esta temática en su narrativa:

es muy injusto cuando a los escritores argentinos les dicen “otra vez la dictadura”. Bueno, vénganse tres meses a Argentina y van a ver que la dictadura está ahí. [...] No se puede escapar, todavía no, porque además decidimos tratar el trauma hablando, una manera muy psicoanalítica, muy argentina. Nosotros estamos enfermos de memoria. (en Caballero, 2022)

El género fantástico se ha erigido como un género especialmente productivo a la hora de representar el horror de la dictadura, no solo por cuestiones como su cercanía al terror, sino también, como demostraremos en este artículo, por una cierta semejanza estructural que tanto esta literatura como el terrible episodio de la represión dictatorial comparten: el vacío, el silencio, la ausencia de explicaciones, la ambigüedad en los hechos, el secretismo, lo incognoscible. Para explicar estas cuestiones, trataremos a continuación cómo estos elementos se erigen como algo estructural tanto en las diferentes dimensiones del horror dictatorial como en la definición misma de los mecanismos fantásticos, para después ejemplificar todo ello a través de dos cuentos de Mariana Enriquez.

## 1. UN RELATO HISTÓRICO TRUNCADO: EL SILENCIO EN LA DICTADURA ARGENTINA

El relato histórico de la dictadura argentina es un relato lleno de silencios. La narración de un evento traumático del pasado siempre presenta complejidades e interrogantes, siempre falta alguna pieza del puzle. Pero, en el caso argentino, esto alcanza unas dimensiones estructurales, ya que el silencio estuvo presente en todo el proceso represivo, y llega a sus consecuencias en el presente.

En términos de Hugo Vezzetti, la dictadura argentina funcionó como una empresa de exterminio, alineada con las peores masacres del siglo XX (2003: 110). En el proceso de su supuesta lucha contra la subversión, se elaboró una metodología específica: detenciones clandestinas, traslado a centros de detención, tortura sistemática y ejecuciones masivas. Algunos de los interrogantes más comunes al respecto del pasado traumático del país tienen que ver, precisamente, con los silencios

y el secretismo que debía rodear cada uno de estos pasos del procedimiento de exterminio de militantes. Al terminar la dictadura, empieza a ponerse en duda ese supuesto secretismo, y se lanza una mirada crítica a la sociedad del pasado. El detonante de esta problematización tiene mucho que ver con estos espacios en los que el horror tenía lugar, los llamados Centros de Detención, Tortura y Exterminio:

¿Cuánto se sabía –y cuánto no se quería saber– respecto de la existencia de los centros clandestinos de detención en la ciudad? ¿Cuánto se oía –pero no se escuchaba– desde el exterior? [...] Surgen también preguntas vinculadas a la experiencia presente: ¿cómo es la convivencia diaria con estos lugares cargados de historias traumáticas que hoy funcionan como espacios de memoria y brindan testimonio del pasado reciente? ¿Qué tal interpelados o convocados se sienten sus vecinos por ellos? ¿Qué preguntas se hacen sobre estos espacios las jóvenes generaciones? (Durán, 2012: 295)

Como mencionamos antes, en el presente esos lugares se erigen como Sitios de la Memoria, que no solo son pruebas materiales del horror, sino que además se han convertido en espacios de divulgación y educación en materia de justicia y derechos humanos. Al respecto de la cuestión de la responsabilidad y la complicidad civil, estos espacios, y, sobre todo, las ubicaciones en las que se encuentran, cercanas a núcleos poblacionales o, incluso, en los centros de las ciudades, demuestran que la sociedad argentina debía de saber lo que pasaba. Sin embargo, como explica Pilar Calveiro, esta “elige no ver, por su propia impotencia”; se trata así de “una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos” (2004: 147).

Esto tiene mucho que ver con el modo en que los represores trataron de propagar el terror en el cuerpo social, a través, como explica Mandolessi, de la forma espectral del desaparecido (2013: 146). La desaparición, en este contexto, tal y como apunta Calveiro, no es un eufemismo sino

una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. No hay cuerpo de la víctima ni del delito. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato, pero no hay un cuerpo material que de testimonio del hecho. (2004: 26)

Así, el detenido-desaparecido se convierte, en términos de Gatti, en una “catástrofe lingüística” (2008: 29): una quiebra del sentido, un cuerpo separado del nombre, sin tiempo ni espacio (53). La falta de prueba material de la muerte de una persona desaparecida la convierte, a nivel jurídico, en una “muerte ficticia”, de modo que el desaparecido parece condenado a la imposibilidad de morir (Fontes, 2018: 251-252). Precisamente, en una entrevista de 1979, cuando preguntaron a Videla por las víctimas de las desapariciones, este se refirió a ellos como una “incógnita”, un ser que “no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido” (Reati, 2019: 107). Todos estos elementos apuntan, de nuevo, a los silencios, a los vacíos de sentido, a la falta de piezas con las que completar el puzzle.

Los vacíos agujerean casi todas las dimensiones del relato de la dictadura: la clandestinidad, los 30.000 desaparecidos, la ausencia de sus cuerpos, las tumbas sin nombre, los bebés arrebatados y apropiados, las abuelas sin nietos, la destrucción de

pruebas, las leyes de impunidad, y un largo etcétera, que aparecerán en los relatos con los que ejemplificaremos nuestra tesis en la última parte del presente artículo. En cualquier caso, la pregunta que debemos hacernos ante una historia tan acribillada de silencios es: ¿cómo obtener certezas? Nos situamos en un lugar de incomodidad, lleno de interrogantes: ¿cómo procesar el duelo de un desaparecido? ¿Qué parte de la sociedad tiene derecho a dicho duelo? ¿Hasta qué punto llega su culpa? ¿Podría repetirse un horror así en nuestro presente? Solo el ejercicio de la memoria, en constante revisión, puede siquiera acercarse a arrojar algo de luz; y en dicho ejercicio, la literatura tiene un papel esencial.

Y es que, el trauma de la violencia de estado y de las desapariciones forzosas está presente en la literatura de la generación a la que pertenece la autora que aquí nos ocupará, Mariana Enriquez. Así lo ha señalado Elsa Drucaroff, quien precisamente utiliza esta presencia a la hora de caracterizar la literatura de las que llama generaciones *postdictadura*, nacidas en los 60 y los 70. En *Los prisioneros de la torre* (2011), Drucaroff explica en varias ocasiones que la dictadura sigue siendo una alusión constante en la escritura de estas generaciones, aunque sea de manera implícita, diversamente articulada y no necesariamente temática. Para la autora, esto se debe a que nos encontramos con “un conflicto que atormenta como sombra, fantasma” a la sociedad en la que estas escritoras crecieron; por eso en su literatura “se lee hasta qué punto aquella historia de espanto y muerte, tan lejos en la experiencia vital de sus autores, está sin embargo viva” (Drucaroff, 2011: 27). Está viva, pero no de una manera testimonial –imposible cronológicamente– ni simplista, sino de un modo en que se plantea interrogaciones sobre el pasado y el presente, sin caer en respuestas fáciles o conciliatorias; algo que, en términos generales, para Drucaroff, caracteriza la Nueva Narrativa Argentina. En este sentido, establece un diálogo con otras obras de autores y autoras coetáneas del Cono Sur: *Había una vez un pájaro* (2013), de Alejandra Costamagna; *Escenario de guerra* (2000), de Andrea Jeftanovic; *Mapocho* (2002), de Nona Fernández, *Cercada* (2010), de Lina Meruane; *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, de Chile; y, de Argentina, *76* (2008) y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; y *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan (Bustamante Escalona, 2019: 34).

Por su parte, Fernanda Bustamante Escalona recurre a la idea de posmemoria<sup>1</sup> de Beatriz Sarlo en tanto en cuanto estos relatos remiten a la memoria de la generación siguiente a la que protagonizó los acontecimientos (Sarlo, 2005: 126), así como a la estética de los que Sara Roos llama “relatos de filiación”, que “tematiza[n] y testimonia[n] [...] las marcas y huellas, a veces traumáticas, que deja la historia universal de un país, en la convivencia familiar y en la historia subjetiva”, con el objetivo de “examinar, cuestionar, dudar y posiblemente contradecir la ‘historiografía oficial’” (2013: 339-340). También podría encajar dentro de estas propuestas la de Susan Rubin Suleiman, que utiliza la categoría de *generation 1.5* para nombrar a aquellos que crecieron

<sup>1</sup> El concepto de posmemoria nace en los años 90, coincidiendo con los *Memory Studies*, y es propuesto por Marianne Hirsch (1992) para hacer referencia al desplazamiento del foco del discurso desde el punto de vista de los supervivientes hacia los efectos traumáticos del pasado en las generaciones posteriores.

durante un régimen político del terror, y que eran demasiado jóvenes como para tener un entendimiento adulto de lo que sucedía, pero la suficiente edad como para estar presentes (2006: 179).

En concreto, la literatura de la generación a la que pertenece Mariana Enriquez es una literatura que, en términos generales, pero, sobre todo, cuando hace referencia a este pasado traumático, se alinea precisamente en ese objetivo, no tanto de buscar certezas, sino de lanzar interrogantes, tal y como resume Elsa Drucaroff:

El nuevo cuento logra una modulación que evita la seriedad y el dramatismo de la narrativa anterior, incluso cuando relata algo tremendo. [...] Si se exploran las grietas que cuestionan lo que llamamos realidad, si se llevan las cuestiones filosóficas a límites desopilantes, es un juego en el vacío: no se intuye (como en Borges o Cortázar) una verdad profunda pero inexpugnable en algún lado. Si hay conciencia o preguntas por la injusticia social y la política, si hay horror por la violencia del poder, no subyace la fe en una solución. Una voz que narra como un grito indignado cree que sabría evitar lo que denuncia; una voz solemne, grave al menos, precisa convicción. Rara vez subyacen certezas filosóficas o sociales en el nuevo cuento argentino. (2017: 10)

En lo que respecta a los géneros literarios, es ya un hecho aceptado en la actualidad que el realismo, la crónica o el testimonio no son los únicos que pueden dar cuenta de las complejidades del relato histórico. Lo fantástico proporciona otro tipo de herramientas igualmente válidas para encarar esta época y sus horrores (Bustamante Escalona, 2019: 35). Esto es apuntado por Albrecht Buschmann y Luz C. Souto, quienes, en la introducción de *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada* (2019), explican que, frente a lo inexplicable, frente a ese “vacío inenarrable que deja la figura de los detenidos-desaparecidos”, la producción en torno a ellos ha sido abundante, pero, sobre todo, muy variada y plural en cuanto a sus formas y formatos (7); y, entre estos, se cuenta el género fantástico.

En esta línea, explica Silvana Mandolessi, que hay “algo sobre la experiencia de la dictadura y sus efectos en la cultura argentina que no puede ser captado adecuadamente por el paradigma realista”; y ese núcleo de resistencia al realismo se expresa a través de una “espectralidad” que está producida por la figura del desaparecido (2012). En esta cuestión, y en su diálogo con lo indecible y la ambigüedad del género, nos centraremos a continuación.

## 2. REVISIÓN Y MEMORIA: LOS VACÍOS DE LO FANTÁSTICO

Comprender el funcionamiento de la narrativa fantástica, tal y como lo hace David Roas (2011), desde la perspectiva de un conflicto que se produce entre una idea de realidad compartida socialmente y un imposible que rompe las normas por las que esta se rige, otorga a los vacíos de sentido una vital importancia, en tanto que nos encontramos ante un suceso que carece de explicación. Esta inexplicabilidad, por un lado, nos lleva a una reflexión “sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (Roas, 2011: 30), y, por otro, produce un efecto de inquietud sobre el lector (86).

Sobre la primera cuestión, tendremos tiempo de ver el modo en que lo fantástico –con el ejemplo de los relatos de Enriquez– nos interroga, en este caso, acerca del relato oficial del pasado dictatorial argentino y sus consecuencias. En lo que respecta a la inquietud, esta –denominada *miedo* en la teoría de Roas– puede presentarse, según el teórico catalán, en dos vertientes: por un lado, el miedo físico, que “tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso” y, por otro lado, el miedo metafísico, que se produce “cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (2011: 95-96). En los relatos fantásticos que tratan el tema de la dictadura, como veremos, ambos miedos aparecen fusionados: el primero, y más evidente, ante la posibilidad de ser detenido, torturado y *desaparecido*; el segundo, por cuestiones más abstractas, como la incoherencia de que los Cuerpos de Seguridad del Estado que, se supone, han de proteger a los ciudadanos sean quienes infringen esa violencia o, por ejemplo, la posibilidad de que el pasado pueda repetirse.

Además, a esta última dimensión, y volviendo a la cuestión de los vacíos de sentido, también podría sumarse la inquietud que produce el desconocimiento, la clandestinidad, el secretismo de los procesos represivos. Por ello, al abordar esta cuestión también es interesante un concepto que propone la teórica Rosalba Campra (2008), el del terror no exorcizable:

El cuento fantástico que instaura el terror gracias a sus propios vacíos juega [...] con un terror no exorcizable. Aquella mínima seguridad tiende a ser suplantada por la ausencia de un enemigo. No hay lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no. El mundo puede ser enteramente natural, inscribirse en un sistema de realidad identificable, y sin embargo escapar a la comprensión. El héroe fantástico ya no puede combatir, se enfrenta con una forma de la nada. Un punto interrogativo; mucho más inquietante, más fantástico, hoy, que una legión de fantasmas. (136-137)

Precisamente, la oración con la que se cierra la cita de Campra nos ayudará muy bien a comprender por qué lo fantástico, en estos relatos, funciona no solo para señalar el terror de los desaparecidos –que, como veremos, adquieren en los cuentos de Enriquez la forma fantasmal–, sino el no exorcizable, el que se encuentra tras el “punto interrogativo”, esto es, todo aquello que todavía hoy constituyen lagunas y silencios en el relato de la dictadura.

La autora, como antes había apuntado Irène Bessière (1974) defiende que el texto literario está constituido “tanto por lo dicho como por lo no dicho, por sus silencios tanto como por su voz, ambos propuestos al lector como terreno de indagación”, y que, en el caso de la literatura fantástica, “la razón de existencia de los blancos del texto estriba justamente en no poder ser llenados” (Campra, 2019: 111). La cuestión de los vacíos, de la falta de sentido, de lo que no se puede explicar o comprender, y todo este tipo de elementos están presentes en muchas otras de las teorías más clásicas de lo fantástico. Por ejemplo, ya en 1971, Bellemin-Noël había hecho referencia a la “rhétorique de l'indicible” (112), para un año después teorizar sobre lo fantástico como una manera de narrar que se estructura desde lo fantasmagórico, en el sentido de que,

al final, la clave es la irresolución, la incapacidad de encontrar una explicación satisfactoria para los acontecimientos narrados (Bellemin-Noël, 1972: 4). Por su parte, y desde su perspectiva del fantástico como una literatura subversiva, Rosemary Jackson (1981) considera que esta literatura articula lo innombrable en la cultura. Desde las corrientes que consideran el fantástico como un lenguaje, también se ha incidido en esta cuestión: por ejemplo, Mary Erdal Jordan incide en cómo el fantástico se convierte en expresión de “lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo aquello que, siendo esencialmente transgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo desconocido” (1998: 13).

En lo relativo a los recursos fantásticos que se vinculan con los vacíos de sentido, hay que destacar la ambigüedad, que, como apuntó Brooke Rose, si bien se trata de un elemento que está también presente en los textos no fantásticos, en este género, cobra una importancia vital cuando se aplica sobre el elemento sobrenatural (1988: 63-64). Se trata de una ambigüedad, no entendida en términos todorovianos de duda o vacilación, sino, más bien, relacionada con el modo en que lo fantástico trata de representar lo impensable de una manera ambigua (Bozzetto, 2001: 224).

En última instancia, y volviendo a las teorizaciones de Campra, el fantástico puede tomar el evento imposible no como un elemento de cierre –la resolución de la duda, como postularía Todorov, para quien esto agotaría el sentido y la actividad propuesta al lector–, sino como un detonador que señala otros caminos, exige otras lecturas y obliga a formular otras preguntas (2019: 92). Así, según Pampa O. Arán (1999), “la principal estrategia del fantástico consiste en espectacularizar la fragilidad del orden conocido para permitir que lo cotidiano deje de ser indiferente o banal” (52); y problematizar así, mediante diferentes procedimientos, categorías culturales monolíticas; entre ellas, la historia (53).

Siguiendo este hilo argumental, esa fragilidad, los espacios vacíos de lo no-narrado, de lo ocultado, pueden adquirir en la obra fantástica un sentido ideológico. Evidentemente, para comprender la dimensión política de lo fantástico debemos acudir a la teoría de Alfons Gregori i Gomis, que, en este sentido, explica que

la metáfora y el símbolo constituyen mecanismos centrales en la interpretación de la narración fantástica. Su importancia deriva tanto del hecho de que son maneras de aludir a lo indecible, es decir, aspectos que no se pueden convencionalizar literariamente ni transmitir lingüísticamente porque se escapan de los límites de nuestra imaginación, como del hecho de constituir mecanismos de interpretación de determinadas situaciones o fenómenos que, formando parte del mundo real, el autor opta por dejar entre paréntesis por motivos diversos, que pueden ser de estrategia literaria, pero también ideológicos. (2015: 197-198)

Esto encuentra una potencial conexión, lo que llamábamos sintonía retórica, con la historia de la dictadura argentina, como ya hemos desarrollado. De manera más específica, esta sintonía se materializa en un motivo que estará presente en todos los cuentos de Enriquez que veremos a continuación: el fantasma; y, más concretamente, aquel que regresa del pasado al presente para romper los límites temporales y advertir de los peligros de la desmemoria.

Avanzábamos antes cómo Mandolessi (2012) apuntó hacia lo espectral como un elemento presente ya en los primeros textos del corpus dictatorial, y señala como ejemplo paradigmático *Nadie nunca nada* (1989) de Juan José Saer, seguido por otros textos más recientes en los que dicha presencia se intensifica y se explicita: *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec, *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez, y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone<sup>2</sup>. Dentro de lo fantástico, ya uno de sus grandes representantes, Julio Cortázar, cultivó la figura del desaparecido en algunos de sus relatos, como han estudiado autores como Kirsten Mahlke (2012) o Jaume Peris Blanes (2020). Para Mahlke, que analiza el cuento del argentino “Segunda vez”, en este la desaparición se presta para el modo fantástico en tanto que contradice, como aquella, las leyes de la naturaleza y del sentido común (2012: 201-211). Por su parte, Peris Blanes destaca que, en este cuento, “la mecánica de lo fantástico vendría a dar cuenta, a través de una transgresión de la ‘gramática de la realidad’, del agujero de sentido producido por la desaparición (2020)<sup>3</sup>.”

El uso del motivo del fantasma a la hora de hablar de los desaparecidos, figura clave del relato dictatorial, ha sido apuntado en numerosos estudios. Ya Drucaroff señalaba la sobreabundancia del rasgo semántico de “lo fantasmal” en estas generaciones postdictadura, que para la autora nace del problema de convivir o haber convivido con la impunidad (2016: 31). Quizás por ello, como explica Fernando Reati, y demostrarán los relatos que aquí analizaremos, la literatura, el cine y el arte “propusieron repetidamente la vuelta de los seres queridos encarnados en voces, espíritus, fantasmas y otras formas de manifestación de los muertos” (2019: 108). Y es que, si, como explica Enriquez, hablar de los años 70 desde el género fantástico o de terror “parecía algo irrespetuoso”, pronto los hijos del proceso comprendieron que tenían que “abordar el tema de otra manera” (en Néspolo, 2017).

Así, coincidimos con Frauke Bode, quien entiende lo fantástico y fantasmático no solo como una manera de reescribir la historia frente a un discurso dictatorial –como la concibe la teoría del *Cultural Haunting*–, sino sobre todo como “un modo que viene originado por las equivalencias estructurales entre la desaparición, el trauma y lo fantástico en su función de hacer decible lo inefable” (2019: 414). Así, Bode propone ver estos espectros como la plasmación de las características estructurales que comparte la desaparición forzada con la aparición espectral y fantástica:

En trabajos anteriores he sostenido que lo fantástico se manifiesta tanto en las literaturas española como argentina como modo de narrar la desaparición, debido a la analogía estructural que se

---

<sup>2</sup> También podemos rastrear esta espectralidad a la hora de tematizar la desaparición fuera de la literatura: uno de los ejemplos más llamativos es el cortometraje de Marcelo Brigante, *Líneas de teléfonos*, estrenado en Buenos Aires en 1996, y que trata acerca de dos jóvenes, un chico de 1996 y una adolescente de 1978 que pueden comunicarse a través del tiempo, mediante el teléfono del departamento en el que ella vivió y, ahora, él vive. Aunque él intenta evitar el secuestro y desaparición de la joven, pronto descubre la imposibilidad de cambiar la historia desde el futuro.

<sup>3</sup> El propio Cortázar, en sus clases, comenta que en el cuento no se llega a explicar lo que pasa “porque justamente las desapariciones no se pueden explicar: la gente desaparece y no hay explicación sobre esas desapariciones” (en Peris Blanes, 2020).

establece entre el trauma y lo fantástico (Bode, 2012, 2015, 2016). Ambos conceptos cuentan con un estado paradójico: la condición de los desaparecidos está en el estar y no estar al mismo tiempo, en la incertidumbre entre dos estados ontológicos perpetuada por la ausencia de los cuerpos. [...] El *analogon* entre la desaparición y lo fantástico sería, entonces, el escándalo epistemológico producido en el orden prevalente, tanto en el de la vida como en el de la literatura: algo que no se supone posible, impensable e insólito, tiene lugar, se convierte en acontecimiento. Este escándalo proporciona *eventfulness* a la historia, ya que se desvía de lo que era de esperar (Hühn, 2013). El acontecimiento insólito de la desaparición forzada como acto de dominación política prefigura, por lo tanto, el acto estético de la narración en clave fantástica. (2019: 413)

Por su parte, Estela Schindel (2013) enfoca la interpretación de estas figuras fantasmales hacia la idea de un pasado que sigue afectando al presente, y se pregunta cómo puede vincularse una versión del desaparecido como fantasma –que representa lo fijo y lo inmóvil– con la del espectro que encarna una apelación por la justicia desde el pasado y plantea el mandato ético de convivir con los fantasmas (15).

Este tipo de factores de carácter ético son los que se problematizan en los relatos que veremos a continuación, de modo que esos vacíos de sentido no se rellenan, sino que, precisamente, se señalan y, desde ellos, se lanzan preguntas que van más allá de la mera tematización de la dictadura. Se trata de interrogantes como los que Ana Forcinito (2023) resume muy bien el siguiente fragmento, y que nos servirán como guía en el recorrido por los cuentos que veremos a continuación:

¿Cuál es la historia de los afectos y las emociones de esas infancias que transitaron territorios habitados por la violencia del Estado terrorista sin ser familiares directos de los desaparecidos o los exiliados? ¿Cómo se trama la memoria del pasado a través de las historias de los padres, en particular cuando están rodeadas por el silencio y el ocultamiento? ¿Cómo se revela el horror frente a lo que parece ser sobrenatural y macabro y que produce, además, el abismo de no poder entenderlo o definirlo? ¿Cómo se narra lo no narrado, pero que habita aún el cuerpo como cicatriz visible o invisible y que también parece habitar el mundo que nos rodea, dislocado por la fisura que ha abierto un vendaval sucesivo de violencias impunes? (203)

Así, aunque, como dice Adriana Paula Badagnani, “las experiencias del terror, la tortura y la persecución política aparecen como lo inenarrable” (2012: 2), lo fantástico, desde la sintonía retórica que le aporta la importancia de lo indecible en su mecanismo, se presenta como un intento de hacerlo.

### 3. A MODO DE EJEMPLO: LOS CUENTOS DE MARIANA ENRIQUEZ

Para ejemplificar todas estas cuestiones, recurriremos a dos relatos de Mariana Enriquez: “La hostería”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), y “Cuando hablábamos con los muertos”, de *Los peligros de fumar en la cama* (2017).

#### 3.1. “La hostería” o del peligro de la desmemoria

“La hostería” cuenta la historia de dos adolescentes que viven en Sanagasta, un pueblo de La Rioja, donde hay una hostería de la que se cree que fue una antigua escuela de policía en tiempos de dictadura. Puesto que se sabe que estos espacios fueron

utilizados como centros de represión, la dueña de la hostería no quiere que los visitantes sepan del pasado de su establecimiento, y lo niega rotundamente. Esto, que puede parecer mero contexto para el desarrollo de la historia, tiene una enorme importancia en relación con la dinámica que adquieren los vacíos de sentido y lo no dicho en el desarrollo de los acontecimientos.

Una noche, las dos jóvenes se cuelan en la hostería para hacer una travesura. Al terminar, se tumban en una cama juntas, y es entonces cuando los espectros hacen su aparición:

desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas estaban, por entre las rendijas de la persiana podían ver los faros, el coche estaba subido al jardín y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: “Vamos, vamos”, se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos (Enriquez, 2016: 44-45).

Esta aparición fantasmal confirma las sospechas de que la hostería fue, efectivamente, un Centro de Detención, Tortura y Exterminio, ya que la escena percibida por las jóvenes parece representar la llegada de las camionetas de las patotas, la descarga de militantes detenidos y su violento encierro en la escuela. Así, para Semilla Durán, lo que las adolescentes perciben son “ecos de episodios reales del pasado [...] apasionados en los espacios físicos en los que se han producido” (2018: 268). El elemento espectral es claro, y, aunque su presencia es innegable –al menos, así lo entendemos, por el momento, en la lectura, ya que contamos con la perspectiva de las protagonistas que han experimentado la aparición–, se trata de un regreso fantasmal rodeado de silencios: ¿por qué vuelven esos espíritus? Y, sobre todo, ¿por qué se ‘aparecen’ –si es que podemos utilizar este verbo– en forma de ruidos y luces, y no como una presencia, podríamos decir, más evidente, y no como algo que podríamos casi asemejar a una psicofonía? Si se trata de algo así como una venganza, o una amenaza ante el olvido de los crímenes que allí tuvieron lugar, ¿por qué regresar esa noche, ante las jóvenes que entraron en la hostería como mera travesura, y no perseguir y atormentar a Elena, que es quien niega ese pasado? Es decir, que la ausencia de explicaciones ante una aparición fantasmal es esperable y, casi, podría decirse, necesaria –pues, si no, carecería de su carácter sobrenatural–; sin embargo, el silencio en torno a todo lo que la rodea, lo irresuelto del final del cuento, en el que las jóvenes quedan traumatizadas y los adultos no creen su versión de lo sucedido, es lo que retrotrae al pasado dictatorial y da todo el peso simbólico al cuento de Enriquez. Y, más allá, es lo que le aporta la riqueza interpretativa, por la que podemos comprender esos fantasmas desde diferentes prismas.

Así, por un lado, la aparición fantasmal inventada por Enriquez en este relato materializa una potente idea acerca de estos espacios, que, como defiende Sandra Gasparini, “son la suma de los relatos que sobre ellos circulan, lo que fueron antes y después del lapso en el que funcionaron como máquina de muerte, de las reacciones que provocan desde el momento en que se convierten en *museos de la memoria*” (2020: 79). Por otro lado, el regreso de los espectros puede perseguir otros objetivos: amenazar, castigar y, ante todo, advertir de los peligros de la desmemoria, al demostrar, a través del motivo del fantasma, que el pasado siempre vuelve, que no está todo dicho. En el cuento, la desmemoria está representada por la dueña de la hostería, que, al negarse a reconocer el pasado truculento de ese lugar, está negando también una parte de la historia, al impedir una investigación o incluso su conversión a Sitio de Memoria. Al hacer esto, contribuye a aumentar las lagunas en el relato histórico, los vacíos en los que, como vemos, nace lo fantástico.

Al hilo de esta interpretación podríamos tratar de responder a la pregunta acerca de por qué los espíritus del pasado no visitan a Elena, sino a las adolescentes. Solo ellas pueden percibirlos, ya que cuando esa noche la dueña llega a la hostería para sacar a las asaltantes, dice haberlas descubierto porque las escuchó gritar en la noche —y no porque ella hubiera oído los estrépitos fantasmales—. De hecho, las llega a acusar de inventar esa historia de fantasmas para arruinarle la Hostería. Se produce así, como es habitual en el género, una disonancia entre la percepción de los personajes, un choque de puntos de vista que, para Marlon Martínez Vela, genera la mayor parte de la tensión del texto (2021: 139).

El hecho de que Elena no pueda percibir esas apariciones fantasmales, a diferencia de lo que les sucede a las jóvenes, no solo tiene, así, una importancia estructural para el mecanismo de la ambigüedad fantástica, sino que presenta un claro simbolismo político. Y es que la sociedad de los tiempos de la dictadura, en especial al respecto del tipo de espacios como el de la hostería-escuela-centro de detención, desarrolló algo así como “la disposición más o menos espontánea, que los medios en parte reforzaron y expandieron, a ver en el campo un lugar infernal, propiamente *otro* respecto a las coordenadas de la vida social corriente”, tal y como explica Vezzetti (2003: 167). Así, el suceso fantástico del cuento parece dar cuenta de cómo el pasado busca entrar en diálogo con las nuevas generaciones, y poner así sobre ellas la responsabilidad de dar sentido al relato que sus predecesores no pudieron ordenar ni completar.

### 3.2. “Cuando hablábamos con los muertos” o del riesgo del duelo sin duelo

El silencio del que parte el elemento sobrenatural en “Cuando hablábamos con los muertos” es un tipo de silencio muy específico: el que rodea a un tema que una sociedad convierte en tabú. Es el caso de lo que ocurrió con muchas de las desapariciones, tal y como sucede a uno de los personajes del relato, Julita, según nos cuenta su amiga, la narradora:

Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle. En la escuela se hablaba mucho del tema, pero nadie se lo había dicho

nunca en la cara, y nosotras saltábamos para defenderla si alguien decía una pelotudez. La cuestión era que todos sabían que los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos. (Enriquez, 2017: 221-222)

El cuento de Enriquez está protagonizado por un grupo de adolescentes que juegan a la ouija, y que un día, a petición de Julita, tratarán de contactar con sus padres desaparecidos.<sup>4</sup> En la narración, esa vacilación entre el verbo *ser/estar* a la hora de denominarlos da muestra de la falta de conocimiento y transparencia sobre el tema. Además, aporta ya uno de los primeros ejemplos de un vacío lingüístico, pues no es lo mismo ‘ser’ que ‘estar’; un vacío sobre el que se va a construir el tipo de espectros que aparecen después en el relato: voces de ultratumba que, paradójicamente –y de aquí nace la ambigüedad– no saben qué fue de ellos, no conocen los detalles sobre su propia muerte. De nuevo, como sucedía en el relato anteriormente analizado, lo sobrenatural no solo está en la existencia de espectros que se comunican con los vivos, sino en el silencio que impregna sus historias, en lo inaudito de que ni siquiera ellos puedan contestar a la pregunta ‘¿Dónde están?’.

Más adelante, encontramos la idea del relato familiar truncado, pues Julita y su hermano heredan el testimonio de quienes verdaderamente vivieron la detención forzosa de sus padres, sus abuelos:

Nosotras no sabíamos bien cómo se decía. Julita decía que se los habían llevado, porque así hablaban sus abuelos. Se los habían llevado y por suerte habían dejado a los chicos en la pieza (no se habían fijado en la pieza, capaz: igual, Julita y su hermano no se acordaban de nada, ni de esa noche ni de sus padres tampoco).

Julita los quería encontrar con la tabla, o preguntarle a algún otro espíritu si los había visto. Además de tener ganas de hablar con ellos, quería saber dónde estaban los cuerpos. Porque eso tenía locos a sus abuelos, su abuela lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor. (Enriquez, 2017: 222)

El utilizar la terminología prestada de sus abuelos, la ausencia de recuerdos de sus padres, y la necesidad de encontrar sus cuerpos perdidos son diferentes formas de vacío en el relato personal e individual del trauma y, sobre todo, en el procesamiento del duelo. Las adolescentes optarán por la comunicación con los muertos para tratar de encontrar respuestas.

Sin embargo, como avanzábamos antes, cuando las jóvenes inician la ouija, la comunicación con los espíritus de los desaparecidos no es fluida, y su discurso es discontinuo y dudoso; sobre todo, en comparación con Andrés, un exiliado con el que contactan y cuya muerte no fue a causa de la represión, sino de un accidente. Aquí tiene lugar un contraste que es clave a la hora de sumar elementos fantásticos y de ambigüedad a la narración: ¿por qué los muertos como Andrés sí pueden comunicarse, por no los

---

<sup>4</sup> Esto no es tan extraño, pues, explica Reati, algunos familiares de víctimas “recurrieron a médiums y espiritistas para comunicarse con los ausentes” (2019: 108). Mariana Enriquez, en *El otro lado. Retratos, fetichismos y confesiones*, cuenta que hace unos años había descubierto que en Buenos Aires “unas mujeres jóvenes, hijas de desaparecidos se reunían en una quinta del conurbano a jugar a la ouija: trataban de convocar a sus padres y madres” (2020: 136).

desaparecidos? Estos últimos son indecisos y siempre, en un punto de la comunicación, el flujo de la información que pueden dar queda amputado: son capaces de informar del lugar donde estuvieron secuestrados, pero no de asegurar si los mataron ni, en ese caso, dónde reposan sus restos. Parecen estar perdidos, habitar un vacío, que no deja de ser simbólico: una materialización –fantástica– del lugar que estos desaparecidos ocupan en la sociedad. Esto nos lleva directamente a uno de los huecos de sentido, los debates irresueltos del relato dictatorial: la consideración, o no, de los desaparecidos como ‘muertos’ de la dictadura<sup>5</sup>.

La segunda problemática que Enriquez saca a la palestra a través de su ficción es algo que Martine Déotte enuncia a través de una potente fórmula: la “del dolor del duelo de los “sin duelo” y del dolor del duelo de los “sin relato” (Déotte, 2006: 95). Para la reflexión sobre estas cuestiones, la autora recurre a dos motivos de la literatura fantástica: el *revenant* y el doble, ambos unidos para dar un ser inquietante y, sobre todo, amenazante. Mientras las chicas están jugando a la ouija en casa de una de ellas, la Pinocha, su hermano Leo llega y le pide a esta que le ayude a descargar la camioneta. Durante la ausencia de la Pinocha, la copa de la ouija se mueve sola y escribe “ya está” en el tablero. De nuevo, una expresión de vacío, de opacidad lingüística, pues las chicas no saben quién se comunica con ellas, ni a qué se refiere con la expresión “ya está”: tan solo intuyen su tono amenazador.

Es por eso que, tras el suceso, las jóvenes van a buscar a su amiga, que se encuentra en estado de shock y les explica que su hermano había empezado a comportarse de manera extraña; a esto se suma que, después, mediante una llamada de teléfono, descubren que es imposible que ese fuera el verdadero Leo, ya que en ningún momento había vuelto a casa de sus padres. De nuevo, más allá de lo sobrenatural de la aparición del ‘falso Leo’, no tenemos información acerca de quién está detrás del *revenant-doble*, y tan solo podemos ensayar diferentes interpretaciones para su existencia terrorífica: la Pinocha es la única de las jóvenes que no tiene vínculo ni conoce a ningún desaparecido de la dictadura, y los desaparecidos con los que habían hablado a través de la ouija se habían referido a que alguna de ellas bloqueaba la comunicación. Así, el *revenant-doble* de Leo materializa uno de los debates centrales en torno a la memoria histórica de la dictadura argentina, que podríamos resumir en la idea del derecho al duelo de quienes no padecieron la desaparición de familiares. Esta conexión ha sido señalada por Bustamante Escalona, para quien el relato de Enriquez lanza interrogantes como:

¿cómo articular una memoria de algo que no se ha vivido personalmente?, ¿cuáles son las memorias autorizadas y legitimadas?, ¿quiénes tienen el derecho a recordar, a enunciar, a

---

<sup>5</sup> Esta polémica surge en el interior del movimiento de derechos humanos, que, frente a la intención de los militares de tratar de poner punto final a la cuestión mediante el reconocimiento directo de los desaparecidos como *muertos*, se opuso a dicha declaración genérica y reclamó la investigación para todos los casos (Feld, 2010: 30).

denunciar? Es decir, ¿cómo inscribir en la propia memoria individual y personal la memoria colectiva y el rechazo a mantenerse fuera de ella? (2019: 37)<sup>6</sup>

Así, los vacíos del relato personal de Julita se vinculan con un vacío más general, presente en la sociedad no solo desde el trauma colectivo sino, precisamente, desde el debate acerca de cómo recuperar la memoria desde lugares diferentes, tanto en el caso de quienes perdieron familiares como de los que no.

## CONCLUSIONES

El género fantástico, como demuestran los relatos de Mariana Enriquez, se presenta como un canal perfecto no solo para representar el trauma, o para dar a los desaparecidos, figura clave de la dictadura, “la notoriedad de la presencia que les robó la técnica de la desaparición” (Richard, 2000: 30), sino también para ir más allá y plantear revisiones del relato histórico. Un relato que, como hemos visto aquí, tanto por el secretismo que rodeó a los propios hechos como por la complejidad del discurso histórico y el ejercicio de la memoria, se presenta truncado, lleno de silencios. Estos, que hacen de la dictadura ese trauma irresuelto, a su vez la convierten en un tema especialmente compatible con los modos y mecanismos de lo fantástico.

La narrativa fantástica se erige sobre silencios en los relatos, ausencias de explicaciones y vacíos en los que nace lo inexplicable, o, mejor dicho, lo inexplicado. También, como hemos visto, lo fantástico es vía para la expresión de lo innombrable, de lo que la razón no llega a comprender. En los dos cuentos analizados, las figuras fantasmales, ya sean como apariciones corpóreas, psicofónicas o como voces de ultratumba canalizadas mediante la ouija, regresan del pasado a través de la herida abierta. Desconocemos la motivación del regreso de los fantasmas, pero su presencia sobrenatural rodeada de incógnitas nos genera una inquietud que va más allá del—quizás ya desgastado en la literatura del género y por tanto, no demasiado efectista— miedo que nos produce cualquier contacto con el más allá. La incomodidad surge del no saber a qué se debe su presencia, por qué se presentan repitiendo ecos del pasado, como si de un teatro se tratara, en el caso de “La Hostería”, o como voces coartadas en el caso de “Cuando hablábamos con los muertos”. Quizás por ello María Angélica Semilla Durán ha descrito las presencias fantasmales en la obra de Enriquez como “indefinidas, latentes, inasibles” (2018: 268). En esa ambigüedad que los rodea, precisamente, radica su potencial simbólico, su sintonía retórica con todo lo que, todavía hoy, queda por

---

<sup>6</sup> En múltiples entrevistas de Mariana Enriquez, esta cuestión ha salido a colación. La autora explica que, precisamente en el caso del relato que ahora nos ocupa, le preocupó el modo en que pudiera ser leído: “No pensé que estaba banalizando nada, pero, en el momento de publicarlo, me preocupó que alguien se sintiera ofendido. Era mi forma de contar y procesar una historia que también es mía, pero hay víctimas que tienen una historia personal dolorosa. No le molestó a nadie entonces ni tampoco después, cuando me empezó a leer más gente. Ahí me sentí acompañada generacionalmente por un desorden del discurso sobre los años 70; no solamente sobre la dictadura, sino sobre la violencia y la militancia: sobre la generación de nuestros papás” (en Zunini, 2020).

decir sobre la dictadura; con todos los asuntos pendientes –que todo fantasma acarrea en la historia del género– que implica todo proceso de memoria histórica.

De algún modo, una historia de fantasmas cualquiera, en los relatos de Enriquez en los que el contexto es el trauma de la dictadura dan un giro más, una vuelta de tuerca en el que no solo la inquietud fantástica se extrema, sino que, ante la ausencia de motivaciones y explicaciones, genera preguntas más complejas. Así, en estas historias, de esos vacíos de sentido que comparte tanto lo fantástico y fantasmal como el relato histórico reciente de Argentina, más que verdades gritadas al viento, se susurran incómodos interrogantes: ¿Cuáles son los peligros del negacionismo histórico? –en “La hostería”– o ¿quién tiene derecho al duelo y hasta qué punto es una responsabilidad individual y/o colectiva? –en “Cuando hablábamos con los muertos” –, entre otras muchas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARÁN, Pampa O. (1999): *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Madrid: Tauro Ediciones.
- BADAGNANI, Adriana Paula (2012): “Representaciones de la dictadura. La mirada reciente de la literatura y las ciencias sociales”, en VV. AA.: *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, s. p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1971): “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, *Littérature*, II (mayo), pp. 103-118.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1972): “Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)”, *Littérature*, VIII (diciembre), pp. 3-23.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Logique du récit fantastique*, París: Larousse.
- BODE, Frauke (2019): “Hablemos de dinosaurios. La desaparición desde lo fantástico”, en Mariela Sánchez (): *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*, La Plata: Ediciones de la FaHCE, pp. 409-422.
- BOZZETTO, Roger (2001): “¿Un discurso de lo fantástico?”, en David Roas (comp.): *La amenaza de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, pp. 223-242.
- BROOKE-ROSE, Christine (1988): “Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, pp. 49-72.
- BUSCHMANN, Albrecht; SOUTO, Luz C. (2019): “Desaparecido(s) presentes. Transformaciones, movimientos y cruces”, en Albrecht Buschmann; Luz C. Souto (eds.): *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster: Lit Verlag, pp. 7-15.
- CABALLERO, Álvaro (2022): “Mariana Enriquez: ‘Los argentinos también queremos dejar de escribir de la dictadura, pero no podemos escapar’”, entrevista, *RTVE.es*, 5 de junio.
- CALVEIRO, Pilar (2004): *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla: Renacimiento.
- CAMPRA, Rosalba (2019): *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*, León: Eolas.
- CHIANI, Miriam Neri (2019): “La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva: Sobre Mariana Enriquez, Marta Dillon, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara”, *Landa*, VIII, 1, pp. 187-209.
- CRENZEL, Emilio (2010): “Introducción. Memorias y representaciones de los desaparecidos en la Argentina, 1983-2008”, en Emilio Crenzel (coord.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1982- 2008)*, Buenos Aires: Biblios, pp. 11-23.
- DÉOTTE, Martine (2006), “Desaparición y ausencia del duelo”, en Richard, Nelly (ed.): *Poéticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 93-98.

- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Buenos Aires: Emecé.
- DRUCAROFF, Elsa (2017): *El nuevo cuento argentino. Una antología*, Buenos Aires: EUFyL.
- DURÁN, Valeria (2012): “La vecindad del horror. Pasado y presente en el entorno de los (ex)centros clandestinos de detención”, en Anne Huffs Schmid; Valeria Durán (eds.): *Topografías conflictivas*, Buenos Aires: Nueva Trilce, pp. 293-305.
- ENRIQUEZ, Mariana (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona: Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2017): *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona: Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2020): *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, Barcelona: Anagrama.
- ERDAL Jordan, Mary (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- FELD, Claudia (2010): “La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición: el ‘show del horror’”, en Emilio Crenzel (coord.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1982-2008)*, Buenos Aires: Biblios, pp. 25-41.
- FONTES, Izabel (2018): “O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em tres contos de Mariana Enriquez”, *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*, III, 20, pp. 244-260.
- FORCINITO, Ana (2023): “Cicatrices que arden: horror, espectralidad y memoria en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enriquez”, *Hispanic Issues On Line: Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina*, vol. xxx, pp. 202-218.
- GASPARINI, Sandra (2020): *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Buenos Aires/California: Argus-a.
- GATTI, Gabriel (2008): *El detenido-desaparecido: Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo: Trilce.
- GREGORI I GOMIS, Alfons (2015): *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- HIRSCH, Marianne (1992): “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory”, *Discourse*, XV, pp. 3-29.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: the literature of subversion*, Londres/Nueva York: Methuen.
- JELIN, Elizabeth (2010): “¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”, en Emilio Crenzel (coord.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1982-2008)*, Buenos Aires: Biblios, pp. 227-249.
- MAHLKE, Kirsten (2012): “A fantastic tale of terror: Argentina’s ‘disappeared’ and their narrative representation in Julio Cortázar’s ‘Second Time Round’”, en Michael C. Frank; Eva Gruber (eds.): *Literature and Terrorism: Comparative Perspectives*, Amsterdam: Brill Rodopi.

- MANDOLESSI, Silvana (2013): “Nadie nada nunca: Saer y lo espectral”, en Ilse Logie (ed.): *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 139-152.
- MARTÍNEZ VELA, Marlon (2021): “‘Sentí su ausencia y sufrimiento’: fantasmas en ‘Donovan en el 68’ de Patricia Laurent Kullick y ‘La hostería’ de Mariana Enriquez”, *Entropía*, II, pp. 131-144.
- NÉSPOLO, Matías (2017), “Mariana Enriquez: ‘El terror siempre es político’”, *El Mundo*, 8 de febrero.
- PERIS BLANES, Jaume (2020): “‘Segunda vez’ y ‘Graffiti’, de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada”, *Revista chilena de literatura*, CII, s. p.
- REATI, Fernando (2019): “Vuelven los muertos: Formas de lo espectral en la Argentina post dictadura”, en Albrecht Buschmann; Luz C. Souto (eds.): *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster: Lit Verlag, pp. 107-126.
- RICHARD, Nelly (2000): “Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas”, *Punto de Vista*, XXIII, 68 (diciembre), pp. 29-33.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma.
- ROOS, Sara (2013): “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos”, *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, LIV (diciembre), pp. 335-351.
- RUBIN SULEIMAN, Susan (2006): “The Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5. Generation: Pereg/Federal”, en Susan Rubin Suleiman (ed.): *Crisis of Memory and the Second World War*, Cambridge: Harvard University Press.
- SARLO, Beatriz (2005): *Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHINDEL, Estela (2013): “Ghosts and compañeros: Haunting stories and the quest for justice around Argentina’s former terror sites”, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, XVIII, pp. 1-21.
- SEMILLA DURÁN, María Angélica (2018): “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”, *Revell*, III, 20, pp. 261-277.
- VEZZETTI, Hugo (2003): *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ZUNINI, Patricio (2020): “Una hora con Mariana Enriquez: miedos, influencias, nuevos desafíos y deseos de la reina de la literatura de terror en español”, *Infobae*, 7 de junio.