



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

«(D)escribir la muerte: el fantasma como
símbolo en la literatura argentina escrita por
mujeres»

Autora

Julia Giménez Lara

Directora

Rosa Pellicer Domingo

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filología Hispánica

2023/2024

Resumen: En el presente trabajo se analiza el uso simbólico concedido a la figura del fantasma en la cuentística de tres autoras argentinas: Juana Manuela Gorriti, Luisa Mercedes Levinson y Mariana Enríquez. A partir de la disposición cronológica de las mismas, proponemos atender y comparar la evolución de los temas y reivindicaciones a los que ha ido asociado este símbolo. De esta forma, podremos constatar la capacidad subversiva del género fantástico, lugar en el que realizar tanto denuncias políticas como reflexiones sobre la identidad del “yo”.

Palabras clave: *fantasma, símbolo, cuentos, Gorriti, Levinson, Enríquez.*

Abstract: This study analyzes the symbolic use given to the figure of the ghost in the short stories of three Argentine authors: Juana Manuela Gorriti, Luisa Mercedes Levinson, and Mariana Enríquez. By arranging their works chronologically, we propose to examine and compare the evolution of the themes and claims associates with this symbol. In this way, we can observe the subversive capacity of the fantastic genre, a space where both political denunciations and reflections on the identity of the “self” can be made.

Keywords: *ghost, symbol, short stories, Gorriti, Levinson, Enríquez.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. “EL CASTIGO DE LA LOCURA”: JUANA MANUELA GORRITI.....	6
3. “LA PÉRDIDA DEL YO”: LUISA MERCEDES LEVINSON.....	17
4. “EL REGRESO DEL PASADO CULPABLE”: MARIANA ENRÍQUEZ.....	25
5. CONCLUSIONES.....	34
6. BIBLIOGRAFÍA.....	36
7. ANEXOS.....	39

Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba
la inmersión total, la segunda muerte:
la muerte de los muertos

La amortajada

1.- INTRODUCCIÓN

El fantasma constituye una figura cuyo interés antropológico ha hecho que se encuentre presente en todas las tradiciones desde los orígenes de la literatura. Estamos hablando de una naturaleza transversal que se explica por el hecho de que el fantasma busca responder algunas de las principales inquietudes que han recorrido la historia de la humanidad: ¿qué sucede tras la muerte?, ¿existe alguna posibilidad de reaparecer en el mundo o de traspasar el umbral del más allá?, ¿y de establecer una comunicación entre ambas dimensiones?, ¿es posible una existencia eterna?, ¿podemos volver para solucionar un asunto pendiente?

Teniendo en cuenta que las reticencias de Todorov para considerar la capacidad alegórica y poética del género fantástico ya han sido ampliamente superadas por los estudios académicos (Barrenechea, 1972; Bessière, 1974 o Jackson, 1981); el objetivo del presente trabajo reside en presentar un estudio diacrónico y comparatista sobre distintas significaciones otorgadas a la figura del fantasma. Para ello, vamos a centrarnos en tres autoras rioplatenses pertenecientes a contextos temporales muy distintos entre sí: Juana Manuela Gorriti, Luisa Mercedes Levinson y Mariana Enríquez. Todas ellas son escritoras cuya importancia en el desarrollo del género fantástico hispanoamericano ha sido ampliamente señalada por la crítica y los estudios académicos¹. Así, uno de los principales criterios que hemos tenido en cuenta al confeccionar el *corpus*² es la capacidad de los textos para representar las características y rasgos literarios paradigmáticos del momento de producción al que pertenecen.

Como acabamos de mencionar, el principal rasgo que comparten las tres autoras seleccionadas es su nacionalidad argentina. Podemos establecer dos motivos por los

¹ Es más, podemos afirmar que el análisis de la literatura fantástica desarrollada por mujeres constituye un campo de estudio en constante y veloz expansión. Además, cabe destacar cómo el auge de esta temática se debe principalmente a las aportaciones realizadas por otras mujeres.

² En total, estamos manejando un *corpus* comprendido por nueve cuentos, por lo que, para facilitar el seguimiento del análisis, hemos decidido incluir al final del trabajo un anexo donde se recoge un breve resumen argumental de cada uno de ellos.

cuales hemos decidido ajustarnos a un criterio tan estrictamente nacionalista. En primer lugar, porque Argentina representa el lugar de origen, eclosión e irradiación del género fantástico en la tradición hispanoamericana. En segundo lugar porque, al igual que enuncia Pablo Ansolabehere, consideramos que «lo argentino ha sido capaz de engendrar un terror propio, único, más allá de su intenso mercadeo con el terror internacional» (2018: 3).

Si justificamos la elección de cada una de las autoras; Juana Manuela Gorriti (1818-1892) representa el periodo fundacional tanto del género como del cuento fantástico argentino. Como consecuencia de este carácter originario, lo fantástico aparece en sus textos como un elemento más dentro de un pastiche de géneros, entre los que destaca la íntima vinculación entre política y terror. Este último se convertirá en El Terror en mayúsculas si extrapolamos la situación de violencia que caracteriza esta etapa de la Revolución Francesa a la violencia política ejercida por Rosas y que recoge la literatura del momento en sus múltiples manifestaciones: prensa, hojas sueltas, poemas breves y extensos, novelas, cuentos, biografías... (Ansolabehere , 2018: 3).

Aunque es la autora menos conocida de esta tríada, la producción fantástica de Luisa Mercedes Levinson (1904-1988) fue elogiada y considerada por sus contemporáneos, principalmente por los miembros del Grupo Sur. Ello constituye un dato relevante teniendo en cuenta que se enmarca en el momento culminante de la cuentística fantástica bonaerense. Sin embargo, uno de los motivos por los que hemos decidido incluir sus textos en este trabajo es porque -a diferencia de las otras dos autoras estudiadas- se distancian de la denuncia histórico-política. Levinson vuelve la mirada sobre una misma para reflexionar sobre la propia identidad. Por lo tanto, creemos que gracias a sus cuentos podemos aportar un panorama algo más amplio sobre las distintas significaciones que pueden otorgarse a la figura del fantasma.

Por último, Mariana Enríquez (1973) constituye uno de los pilares fundamentales de la emergente corriente de narrativa latinoamericana escrita por mujeres. En su cuentística volvemos a encontrar el uso del fantasma como un símbolo desde el que realizar importantes denuncias sociales. Así, muchos de sus cuentos vuelven sobre el pasado político reciente para evidenciar los distintos tipos de violencias ejercidas por la dictadura y reivindicar la necesidad de memoria histórica.

Como ya ha podido apreciarse, el ordenar cronológicamente la exposición nos permite ir analizando cómo se configura esta figura literaria, cómo se va resignificando y cómo se vincula a los diferentes contextos y reivindicaciones políticas. En palabras de Gleiber Sepúlveda:

cada fantasma aporta algo diferente en la creación del escritor porque interactúa con el contexto social y la expresión cultural, plasma una voz auténtica, fija el carácter y establece relaciones con el mundo de los vivos para ayudar a resolver situaciones complejas del drama humano (2021: 12).

De esta forma, el presente trabajo se postula como una primera aproximación a un tema que podría ampliarse tanto aumentando el número de autoras estudiadas como los contextos histórico-culturales a los que perteneciesen o, incluso, extendiendo el análisis a otros productos literarios de mayor extensión.

2.- “EL CASTIGO DE LA LOCURA”: JUANA MANUELA GORRITI

Actualmente, resulta indiscutible el papel de Juana Manuela Gorriti como precursora del relato fantástico en Argentina. Quizá la comprobación más reciente al respecto se encuentre en Castro (2023: 48-51), quien estudia comparativamente la presencia de los cuentos de la autora en antologías realizadas a lo largo del siglo XX con un afán de definición del género y recopilación de su desarrollo histórico³. Esta voluntad queda inaugurada en 1940 con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo en la que, treinta años antes de la definición de lo fantástico realizada por Todorov, encontramos un intento de definición del género. Los relatos de Gorriti se encuentran recogidos en tres de las cinco antologías donde hay presencia de cuentos decimonónicos respecto a las siete analizadas en total. Según Castro, esto muestra la introducción de la autora en el canon literario hispanoamericano como una de las estrellas más brillantes de la cuentística decimonónica (2023: 51)⁴.

No obstante, más allá de su extensa y heterogénea producción literaria, cabe señalar la intensa actividad política y de difusión cultural llevada a cabo por Gorriti. Destaca su labor en la organización de salones y tertulias político-culturales, literarias y femeninas en las que reúne a los principales intelectuales del momento, constituyendo «uno de los lugares donde mejor se expresa su proyecto de realizar en lo cultural el ideal de integración americana» (Batticuore, 1996: 166). Más allá de que muchos de sus relatos fuesen publicados en primer lugar en la prensa periódica (es el caso de dos de los cuentos que proponemos analizar en este apartado: “El lucero del manantial” y “El guante negro”, ambos publicados entre junio y julio de 1861 en la 5ª y 6ª entrega de la *Revista del Paraná* respectivamente), la propia Gorriti fue editora y colaboradora de diversas revistas literarias en Perú, Argentina y Chile. Además, fue la fundadora de *La Alborada del Plata*, un semanario que ella misma define como «un periódico internacional destinado a enlazar nuestra literatura a la de las otras repúblicas americanas» (*apud* Buret, 2019: 50). En realidad, esta revista constituye la versión bonaerense de la limeña *La Alborada*, que

³ En el prólogo, Bioy Casares establece: «hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte» (1981: 10). De esta forma, lo fantástico surge en los cuentos recopilados a través de la presencia de tres rasgos: la creación de un ambiente o atmósfera, la sorpresa y «el cuarto amarillo y el peligro amarillo» (Bioy Casares, 1981: 10-11).

⁴ Según este análisis cuantitativo, las otras dos grandes figuras de la narrativa breve del periodo serían Eduardo Ladislao Holmberg y Leopoldo Lugones, ambos con presencia en cuatro de las cinco antologías. Cabe destacar el hecho de que los tres autores comparten el haber sido escritores aclamados por sus lectores contemporáneos.

Gorriti había codirigido con el ecuatoriano Numa Pompilio Llona entre septiembre de 1874 y octubre de 1875. Sin embargo, *La Alborada del Plata* destaca por desarrollar una doble línea de pensamiento: la defensa de la emancipación cultural de la mujer y su postulación como «una publicación americanista⁵ y con una voluntad manifiestamente religadora» (Buret, 2019: 43). De esta forma, podemos considerar esta revista como el lugar donde Gorriti teoriza y hace explícita su concepción sobre el papel social que debe desempeñar la literatura en su tiempo.

Por último, en este breve repaso a la figura de Gorriti, no debemos olvidar mencionar su propia condición como mujer del presidente boliviano Isidoro Belzú y, tras su asesinato, como viuda doblemente exiliada. Por todo ello, Elise Escalante califica a Gorriti como «una de las figuras más novelescas del Romanticismo Latinoamericano» (2013: 1070) y para Arambel-Guiñazú la autora constituye «la quintaesencia del personaje romántico» (2000: 214).

Como resultado de la publicación periódica y del mencionado carácter fundacional de su cuentística, nos encontramos ante textos de naturaleza muy heterogénea. Esta característica se manifiesta tanto por la estructura externa de narraciones secuenciales como por la mezcla -siempre bajo el aura de la estética gótica- de rasgos propios de la crónica histórica, estrategias narrativas y pasiones exaltadas características de su forma folletinesca y el incipiente elemento fantástico. En opinión de Escalante (2013: 1070) este sincretismo no supone un resultado armónico, sino que sirve para manifestar en los textos la pujante tensión entre el carácter subversivo del género fantástico y el principal objetivo de las literaturas nacionales decimonónicas, esto es, la construcción y representación de los proyectos nacionales. Como hemos mencionado anteriormente, desde su posicionamiento americanista Gorriti es plenamente consciente de este objetivo y reivindica en *La Alborada del Plata* la literatura como el medio central para ello: «entendemos que es la forma que mayor interés ofrece a la generalidad y también un medio fácil y poderoso de difundir en el pueblo la historia y la geografía descriptiva» (*apud* Batticuore, 1993: 23). En este contexto de construcción de la epopeya nacional las

⁵ En su artículo “Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX” Graciela Batticuore propone comprender la figura de Juana Manuela Gorriti en paralelo a la de Eduarda Mansilla ya que cada una de ellas «diseñan formas opuestas del viaje femenino de la época» (1996: 163), lo que deriva en dos proyectos culturales antagónicos: la reivindicación americanista frente a la imitación europeísta.

luchas entre unitarios y federales sobre las que se desarrollan los argumentos de sus relatos son vistas como la reformulación del conflicto entre civilización y barbarie (Quintana, 2013: 73).

A propósito de la lectura de *Blanca Sol* (novela de su amiga Mercedes Cabello), Gorriti expone lo siguiente en una carta al también escritor Ricardo Palma: «el mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas. El lodo hiede, y ofende tanto al que lo maneja como a quien lo percibe. Además, se crea enemigos, si incómodos para un hombre, mortales para una mujer» (*apud.* Arambel-Guiñazú y Martín, 2001: 144). Teniendo en cuenta estas palabras, proponemos interpretar el género fantástico como esa niebla, que por su indeterminación se convierte en el medio ideal desde el cual Gorriti puede realizar en su producción narrativa una doble crítica histórica y de género. Según Arambel-Guiñazú, estamos ante un elemento fantástico que puede manifestarse de dos formas distintas en los relatos (2001: 133): constituyendo una «parte mínima» de la narración que posee el único objetivo de generar una sensación de extrañeza -vacilación si seguimos la terminología de Todorov (1982)⁶- en el lector o constituyendo su parte central, determinando así el desarrollo argumental para «provocar en el lector cuestionamientos de alcance social y político» (2001: 133).

Siguiendo esta clasificación, el conjunto de relatos que pretendemos analizar en este apartado (“El guante negro”, “La novia del muerto” y “El lucero del manantial”) pertenecen a esta segunda categoría. Todos ellos se encuentran recogidos en la primera colección de cuentos de Gorriti: *Sueños y realidades* (1865), por lo que poseen una temática muy similar y comparten una marcada voluntad por transmitir un mensaje aleccionador dirigido particularmente al emergente y numeroso público femenino. Además, los tres cuentos presentan de la misma forma la figura fantástica del fantasma; figura que posee una importancia capital en la narrativa de Gorriti. Tal y como enuncia Escalante: «el fantasma en estos cuentos problematiza la relación con el pasado histórico y con la alteridad, temas que son fundamentales para comprender la conformación de las identidades nacionales» (2013: 1071).

⁶ «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (Todorov, 1982: 19), «La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico» (Todorov, 1982: 23).

Las tres protagonistas de estas narraciones comparten el mismo conflicto argumental: la irresoluble conciliación entre amor y deber familiar, que se asocia a una ideología contraria a la de sus amantes. Esta ideología se va alternando entre los personajes femeninos y masculinos de los distintos cuentos: en “El guante negro” Isabel representa a los unitarios y Wenceslao y Manuela Rosas a los federales; en “La novia del muerto” Vital a los federales y Horacio a los unitarios y, por último, en “El lucero del manantial” María a los unitarios y Manuel Rosas (el personaje más brutal y despiadado de esta serie) a los federales.

Por lo tanto, nos encontramos ante una reescritura americanista de la historia de *Romeo y Julieta*. Como es sabido, esta ya supone en sí misma una reelaboración del mito clásico de Píramo y Tisbe, que se ha convertido en el paradigma del amor prohibido por las presiones familiares. Sin embargo, la historia de Shakespeare constituye un hipotexto recurrente en la producción de la autora, presente más allá de los tres cuentos en cuyo análisis vamos a detenernos⁷. Esta relación intertextual queda explicitada en “El lucero del manantial” cuando la propia Vital se ve reflejada en esta tragedia y así se lo transmite a su vieja tía:

Como Romeo y Julieta, pertenecen a dos razas enemigas: él es un Colonna y ella, una Orsini.

-Es decir, como si algún unitario te amara a ti, hija de federales.

-Sí, pero como el amor de Julieta y Romeo, el suyo había salvado el abismo de odio que los separaba. (Gorriti, 2019: 132)⁸

Como vemos, el amor se concibe como un medio a través del cual se pueden superar las fisuras nacionales. Sin embargo, es un amor que surge de una conducta subversiva: del rechazo a la autoridad ideológica paterna y, en el caso de la protagonista de “La novia del muerto”, también a la eclesiástica. Ello deriva en la locura de las protagonistas, en el desplazamiento de su racionalidad y, como última consecuencia, en su conversión en fantasma. Algunas de ellas son conscientes de estar sufriendo este proceso evolutivo, es el caso de Isabel, quien habla de «las tinieblas que de repente habían envuelto mi inteligencia» (70). De esta forma, experimenta una primera fase de locura vinculada a los celos que le despierta el guante negro de Manuela Rosas -hija del dictador Juan Manuel

⁷ Por citar ejemplos pertenecientes a otros géneros literarios, en la novela corta *La quena* se utiliza un elixir que «Bajo la apariencia de la muerte conserva la vida en todo su vigor en cualquier sitio que se relegue a aquel que se someta a su influencia... Ya sea [...] guardar a su esposa en la tumba, ya hacerla morir para su patria y su antiguo amor, y devolverla a la vida bajo el ardiente cielo de las Filipinas» (43) y en el diario autoficcional *Lo íntimo* la propia Gorriti se convierte en testigo de la historia de los padres del joven literato boliviano R. G (Pellicer, 2012: 564).

⁸ A partir de este momento en cada cita directa nos limitaremos a indicar la página.

Rosas- un objeto «cuyo contacto trastornó mi ser» (71). No obstante, Isabel es capaz de superar esta primera etapa para reencontrarse con Wenceslao tras la batalla: «yo rompí fuertes cadenas que sujetaban mis pies» (70) y será la muerte del ser amado el hecho que definitivamente desemboque en su locura perpetua y transformadora.

Por lo tanto, el resultado fantástico es concebido por Gorriti como un castigo irreversible y eterno que hace que las protagonistas quebranten los límites que rigen nuestra realidad⁹. Así, para Vital «los años transcurrieron sin cambiar en nada su extraña existencia [...] su cabellera negra aún, pues el tiempo, cuya huella es tan profunda, ha pasado sin tocar ni con la extremidad de su ala esa frente blanca y tersa, después de treinta años de demencia» (138). Gracias a este carácter de ser fantástico ahistórico Gorriti puede realizar una crítica más audaz y profunda a la reciente circunstancia histórica de guerra civil, representando sus devastadoras consecuencias en la esfera de la vida íntima de las mujeres. Además, tal y como señala Isabel Quintana, el fantasma se corresponde con una figura que destruye el paradigma cristiano, estructurado a partir de la «dicotomía vida/muerte, ya que en la creencia religiosa la auténtica vida comienza precisamente a partir de la muerte» (2013: 75). Sin embargo, las protagonistas de los tres relatos que estamos analizando no encuentran en su muerte (de la cual no encontramos en ningún caso ningún vestigio textual explícito) un alivio a su sufrimiento o su locura. Por el contrario, la muerte las condena a la eternidad en un no-lugar indeterminado. Este destino se vuelve aún más cruel si tomamos en cuenta las palabras de Escalante, para quien la existencia de estas protagonistas pasa a reducirse a «un recordar incesante del amado y por ello, un trabajo de duelo sin fin, es decir, un trauma irresoluble» (2013: 1077). De ambas formas, este destino se convierte en un castigo a la conducta subversiva previa, lo que aporta a estos relatos un carácter didáctico-moralizante.

Por otra parte, esta concepción de lo fantástico como castigo hace de la culpabilidad otro de los temas nucleares de estos relatos. Quizás la mayor exponente de este sentimiento de culpa -un sentir propiamente asociado a lo femenino- es la protagonista de “El guante negro”. Mientras que Vital y María simplemente incumplen una orden verbal, con su relación con un federal Isabel está traicionando la memoria de su padre y el

⁹ Y es en este hecho donde reside para Roas tanto el carácter fantástico como el elemento propiamente terrorífico de los fantasmas, en sus palabras: «No sólo la aparición del muerto es terrorífica como tal, sino que, además, supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: para el fantasma no existen el tiempo (está condenado a su particular “existencia” por toda la eternidad) ni el espacio» (1999: 94).

juramento de venganza que le hizo mientras estaba preso por los federales, antes de su tortura y asesinato. La propia Isabel enuncia esta cuestión nada más descubrir cómo Wenceslao se abraza al guante de Manuela Rosas: «este golpe que hiere mi corazón, es el castigo de la hija culpable que infiel a su juramento, dejaba vagar olvidada vuestra sangrienta sombra, cambiando impiamente vuestra venganza con el amor de un federal» (59, énfasis mío).

Cabe destacar cómo esta conducta subversiva no está limitada a las protagonistas. Por ejemplo, el cuento “El guante negro” sorprende por presentarnos tres personajes femeninos caracterizados con identidad y autonomía propias: Isabel, María y Margarita, la madre de Wenceslao. Queremos detenernos en esta última ya que consideramos que posee la personalidad más compleja de los tres relatos. Tras sobreponerse a la traición política realizada por su hijo, Margarita cumple con uno de los papeles asignados a las mujeres de la época: la madre abnegada. Sin embargo, esta condición termina llevándola al extremo de enfrentarse a su marido (que tras el padre constituía la máxima autoridad a la que debía responder una mujer) hasta asesinarlo. Aunque en un primer momento intenta representar una postura conciliadora de salvación entre padre e hijo (¡quiero librar a mi hijo de la muerte, y a ti de un horrendo crimen! (67)), esta disyuntiva entre los dos roles de género asignados a su condición de mujer deriva en una contradicción que vuelve a expresarse bajos los términos de la locura: «¿Quién lo ha dicho? ¿Quién?... ¡Oh, nadie!... Nadie ¡Gracias al cielo, estoy loca! ¡Estoy loca!» (65).

El último de los ejes argumentales que queremos resaltar en la construcción de estos relatos son los sueños. Su importancia reside tanto en constituir lugares en los que se producen apariciones fantasmales (“La novia del muerto”) como en su función providencial (“El lucero del manantial”). En este último caso, el sueño constituye el lugar donde la estética gótica se manifiesta con más crudeza, ya que a través de la exageración de estos rasgos estéticos Gorriti crea la contradicción de que «el plácido sueño de la virgen» (161) sea el lugar de «un vasto campo cubierto de tumbas medio abiertas y sembrado de cadáveres degollados» (161).

A continuación, vamos a detenernos en analizar la forma en la que aparece léxicamente representado el fantasma en estos relatos.

Aunque solo se convertirá en fantasma en la escena final, las primeras caracterizaciones de Isabel ya se producen en términos cercanos a la descripción

tradicional del fantasma, lo que anticipa al lector su desenlace trágico y ayuda a crear la estructura circular de la narración:

La puerta se abrió, dejando ver la campiña alumbrada por los rayos de la luna, y dando paso a una figura blanca, vaporosa y aérea como las Willis de las baladas alemanas. Era una joven envuelta en un largo peinador blanco, y con la cabeza cubierta con un velo de gasa. La estructura era algo elevada; su larga y suelta cabellera, brillante y negra como el azabache, descendía en sombrías ondas hasta tocar el suelo; sus rasgados ojos negros de anchas pupilas tenían esa larga y profunda mirada que se atribuye a aquellos que leen el porvenir (56, énfasis mío)

Esta última afirmación será confirmada poco después por la propia Isabel y viene justificada en el relato por una antigua creencia relacionada con el llanto del bebé en el vientre materno¹⁰. Sin embargo, lo que se presenta como una cualidad que podría considerarse un don constituye una condición fantástica que ya en vida marca a Isabel y le impone un castigo: «siento llegar la desgracia, sin poder evitarla; conozco su aproximación en el aire, [...], pero ignoro de dónde viene, y el momento en que me herirá [...] Cada uno de los infortunios de mi vida se ha revelado anticipadamente a mi corazón» (57). Desde el punto de vista del análisis textual, esta cualidad constituye otro recurso a través del cual Gorriti juega con la tensión narrativa, anticipando lo que va a suceder. En este sentido de anticipación y caracterización del personaje también cabe destacar la reacción agónica de una Isabel «pálida como una muerta» (58) al descubrir el guante de Manuela Rosas.

La siguiente y última aparición de Isabel se produce ya convertida en figura espectral, cuando su voz vuelve a emerger entre la naturaleza cantando la melodía de Julieta, tal y como ha sucedido en la primera escena. En el desarrollo de este fragmento no se menciona ningún nombre propio, lo que genera una intencionada ambigüedad respecto a qué personaje femenino se identifica con el ser fantástico. Así mismo, esta ausencia de nombres propios sucede en consonancia con la pérdida de identidad que implica la locura y la transformación en fantasma. Por lo tanto, este detalle de repetición musical cumple un doble papel: establecer el citado paralelismo estructural y permitirnos reconocer a Isabel como fantasma.

¹⁰ Otra alusión literaria a esta superstición se encuentra en *Cien años de soledad*, donde también Aureliano Buendía «Había llorado en el vientre de su madre» (García Márquez, 1982: 72). A raíz de esto se propone en esta novela una recopilación de las distintas consecuencias fantásticas tradicionalmente asociadas con este hecho: «el llanto de los niños en el vientre de la madre no es un anuncio de ventriloquia ni de facultad adivinatorio, sino una señal inequívoca de incapacidad para el amor» (García Márquez, 1982: 291).

Aunque algunos de los términos bajo los que aparece descrita pueden ser muy parecidos a los de la primera escena «Una forma blanca, de forma vaporosa y vaga, se dibujó entre las tinieblas» (69), varios de sus rasgos característicos de juventud y viveza quedan resignificados: «Sobre su larga túnica blanca se esparcía con admirable profusión una cabellera negra, que agitada por el viento de la noche, tenía la apariencia de un ancho velo de luto» (69). Como vemos, estamos ante una categorización donde la importancia concedida al color (blanco, negro) crea una imagen de gran potencia visual que se intensifica cuando estos elementos entran en contacto con la sangre de los jóvenes muertos en la batalla, es decir, con el resultado histórico de la guerra: «El terreno por donde se dirigió estaba sembrado de centenares de cadáveres, y regado con arroyos de sangre, que mojaban los pies y el blanco ropaje de aquella fantástica peregrina» (70).

Será la reacción temerosa de un centinela lo que nos transmita el primer indicio explícito de estar ante un ser que representa la otredad «viéndola acercarse se santiguó y cerró los ojos, creyendo que era el alma de uno de aquellos muertos» (69). Hemos querido resaltar este momento ya que nos permite ejemplificar perfectamente uno de los cuatro rasgos que establece Roas en su definición de lo fantástico: «Ese miedo metafísico que ataca a los personajes es el mismo que experimentan los lectores» (2011: 105)¹¹. Otro aspecto de gran importancia teórica con el que se busca identificar al lector es la duda. Esta identificación adquiere mayor carga expresiva cuando la voz del narrador se corresponde con la voz del protagonista, tal y como sucede en “La novia del muerto”: «De aquella ardiente noche no le quedaba sino un recuerdo helado y terrorífico. ¿Había velado? ¿había soñado? ¡Extraño misterio!» (137).

Todos los rasgos comentados anteriormente sirven para caracterizar a Isabel en su nueva condición como ser fantástico perteneciente a una realidad distinta a la nuestra. Sin embargo, esta misma condición está construida sobre una pasión humana tradicionalmente asociada al género femenino: la locura. En el caso de Isabel, esta se manifiesta a través de sus ojos, órgano que desde la filosofía neoplatónica ha sido considerado el medio de acceso al amor, la belleza y el conocimiento: «La mirada de sus grandes ojos negros era vaga y extraña, cual si una sombra se interpusiera entre ella y los objetos exteriores» (69). Por lo tanto, la locura actúa como un velo que condiciona la

¹¹ Este concepto de miedo metafísico ha quedado anteriormente definido en su exposición argumentativa como «la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, 2011 : 95-96).

concepción del mundo del personaje femenino, convirtiendo a Isabel en un sujeto pasivo consumido por un sentimiento que le absorbe y le despoja de esa capacidad de actuación y de toma de decisiones que la caracteriza al comienzo del relato.

En dos de los tres relatos que estamos analizando podemos observar cómo Gorriti establece una marcada distancia con los hechos narrados otorgándoles el tratamiento de leyenda; erigiéndose, por lo tanto, como su recopiladora. Esta idea queda reflejada al comienzo de “El lucero del manantial” («¡Viajero del Plata! En vuestras lejanas excursiones en la campaña, ¿oísteis hablar de María? Su recuerdo vive todavía en las tradiciones del sur» (160)) y sirve como cierre para “El guante negro”:

Es fama que todas las veces que el tirano de Buenos Aires iba a decretar alguna de esas sangrientas ejecuciones, alguna de esas horribles carnicerías que la desolaron, se aparecía en las altas horas de la noche una mujer de aspecto extraño, que cubierta de un largo sudario, y con los cabellos esparcidos al capricho de los vientos, daba vuelta tres veces en derredor de la ciudad, cantando con voz lúgubre las sombrías notas del “De profundis” (71).

Como podemos apreciar en ambos ejemplos, los relatos de Gorriti se convierten en la ficcionalización de una práctica con un extenso recorrido en la historia literaria: la pervivencia en la tradición oral de historias de carácter fantástico, que con el paso de generación en generación adquieren un carácter legendario.

Teniendo esto en cuenta podemos entender las distintas etapas que establece Mariana Enríquez en la caracterización del personaje de Isabel: partimos de una extraña figura «sin apellido, sin historia, etérea y fantasmal» que ante el cuerpo agónico de Wenceslao «toma dimensiones míticas y espectrales» hasta que en la secuencia final se convierte en «un mito, un presagio, una leyenda, una dama de blanco gótica que viene a recordar a la muerte» (Enríquez, 2019 : 11).

Como hemos señalado al comienzo del apartado, la producción de Gorriti se caracteriza por un marcado sincretismo genérico. Hasta ahora nos hemos centrado en la presentación del elemento fantástico, pero también debemos detenernos en la forma en la que se incluye el carácter historicista vinculado a la crónica.

De forma general, esto está representado en los textos por el propio contexto sociopolítico que envuelve y condiciona la forma de actuar y de sentir de los personajes. Sin embargo, queremos resaltar su manifestación explícita en el estilo discursivo de pasajes argumentales completos, tal y como sucede en la sexta secuencia de “El guante negro”; la primera y segunda de “La novia del muerto” y la novena de “El lucero del

manantial. Por ejemplo, el siguiente fragmento se corresponde con la sexta secuencia de “El guante negro”, titulada como la propia batalla histórica a la que hace referencia “Quebracho Herrado”:

La noche del 28 de noviembre había extendido su sombra sobre el campo de ese nombre.

El sol de aquel día había visto el triunfo de Oribe, y la derrota del ejército unitario, que compuesto de guerreros tan generosos como valientes, aceptó la batalla con fuerzas inferiores y en un terreno desventajoso, antes que desamparar con una marcha forzada la emigración que le seguía. Pero la suerte recompensó mal el denuedo y la sublime abnegación de aquellos héroes, y coronó con el laurel de la victoria las sienes de sus enemigos, que quedaron dueños del campo (68)

Así, se produce un marcado desplazamiento desde lo particular a lo general, desde la intrahistoria de los encuentros amorosos a la Historia de los campos de batalla; de forma que los fantasmas de Gorriti se resignifican como «víctimas de la historia latinoamericana reciente» (Escalante, 2013: 1076). Además, este objetivismo descriptivo permite crear un contexto donde la posterior intrusión del elemento fantástico se produce de forma mucho más sorprendente. Según Roas:

lo fantástico es un modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del «realismo» propios de las narraciones miméticas, y únicamente en la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas (2011: 98).

Por último, mencionar cómo este marco histórico permite a la autora introducir sus planteamientos y valoraciones americanistas, poniendo en valor tanto el pasado precolombino como los procesos de independencia. Por ejemplo, la acción de “La novia del muerto” se desarrolla en Tucumán, lugar que describe al comienzo del relato idealizando su importancia para el proceso de emancipación: «Allí el primer Congreso americano declaró nuestra independencia, y allí comenzamos a llamarnos libres. Allí por primera vez desgarramos el fundón del despotismo, y por vez primera el valor americano postró a sus pies a los leones de Castilla» (126).

En conclusión, la conversión en fantasma es el resultado último de un proceso de locura que invade a la mujer cuando es golpeada por las consecuencias que el contexto histórico de guerra civil entre unitarios y federales tiene en el plano amoroso. Este proceso comienza en el momento en el que las protagonistas femeninas trasgreden el orden patriarcal establecido, manifestado en los tres cuentos analizados en su expresión más directa: la ley del padre. Por lo tanto, esta transformación puede interpretarse en última instancia como la condena eterna a vagar bajo una forma que representa la pérdida de la

identidad. En el plano estético, la figura del fantasma se presenta para Juana Manuela Gorriti en su expresión gótica, bajo un eje argumental que relaciona vida, guerra, muerte, locura y eternidad.

3.- “LA PÉRDIDA DEL YO”: LUISA MERCEDES LEVINSON

Pese a que Luisa Mercedes Levinson posee una gran y compleja producción literaria (en la que podemos encontrar tanto novelas y cuentos como obras de teatro); principalmente es recordada por ser la única autora en colaborar en una obra de ficción con Borges. Juntos realizaron la colección de cuentos *La hermana de Eloísa*, compuesta por dos relatos suyos (“El doctor Sotirópulos” y “El Abra”), dos de Borges (“El fin” y “La escritura de Dios”) y uno escrito a cuadro manos (“La hermana de Eloísa”). Aun así, la atención prestada por los estudios académicos a su figura y su escritura ha sido muy escasa. Quizá se debe a su excéntrica personalidad -lo que siempre parece una buena excusa para desatender cualquier obra de autoría femenina- o por haber sido eclipsada por la producción de otras autoras como su propia hija, Luisa Valenzuela, o por la gran autora de cuentos fantásticos de la segunda mitad del siglo XX, Silvina Ocampo.

En el artículo «Los mundos de Luisa Mercedes Levinson; cuentista», Solomon Lipp afirma que Levinson se singulariza por ser una autora «que sabe combinar en un conjunto armónico y original los elementos más diversos y a veces contrarios» (1979: 583). Por lo tanto, en este apartado intentaremos aproximarnos a la relación que Levinson propone entre el uso del fantasma como componente argumental y los elementos que singularizan su personal producción y concepción literaria. Para ello, vamos a centrar el análisis en tres cuentos: “Cosme Cardal”, que pertenece a *Las tejedoras sin hombre* (1967) y “Úrsula y el ahorcado” y “Sumergidos”, los dos relatos que configuran su última publicación de cuentos, *Úrsula y el ahorcado* (1982).

Un aspecto fundamental en la cuentística de Levinson es la concreción en la localización en la que se sitúa la acción. En “Úrsula y el ahorcado” nos encontramos en la Brujas del siglo XV mientras que en “Cosme Cardal” y “Sumergidos” estamos en la rivera del Paraná (a la altura de Eldorado y junto a la Selva de Montiel) en la provincia argentina de Misiones. Además, en estos dos últimos cuentos podemos observar cómo la transformación fantástica se produce en un lugar alejado e incomunicado: el tren parado y la finca aislada de Cosme y la mansión adánica en “Sumergidos”. En este último, el aislamiento permite una ambigüedad simbólica: «Mberá es más bien un resplandor que podría ser del paraíso... o del infierno» (334). Este uso de los espacios aislados constituye un motivo recurrente en la producción literaria de Levinson. Una de sus principales manifestaciones es la isla, símbolo de intemporalidad y espacialidad limitada por

excelencia que cuenta con una tradición literaria propia en la que Levinson se inserta a través de cuentos como “La isla”, “La isleta” o en la novela *La isla de los organilleros*.

Además, tanto en “Cosme Cardal” como en “Sumergidos” nos encontramos una insistente lluvia que actúa como telón y música de fondo de la narración. Estamos, por lo tanto, ante una ambientación con importantes resonancias góticas donde el misterio de la noche -presente en los tres relatos- se concibe como el escenario que posibilita el hecho fantástico.

Respecto a la temporalidad, en los tres relatos los protagonistas sienten la suspensión del orden temporal lógico. Es una consecuencia directa de encontrarse en un lugar aislado, pero también es experimentada por Úrsula instantes antes de que se produzca la aparición fantasmal en su habitación¹²: «quedó sin moverse, tal vez suspendida en un instante que estaba fuera del tiempo» (Levinson, 2005: 335)¹³. Así, en “Cosme Cardal, cuando el tren reanuda su recorrido, se reanuda también la conciencia del paso del tiempo en todos sus pasajeros, que llegan tarde a los respectivos planes que tenían programados.

En la producción literaria de Levinson los límites entre prosa y verso parecen desdibujarse. En primer lugar, tanto en “Cosme Cardal” como en “Úrsula y el ahorcado” podemos encontrar la inserción de pequeños poemas de versos muy cortos que se presentan en el texto como canciones que entonan los protagonistas en la parte final, antes de enfrentarse a su destino fantástico. Además, la propia escritura de Levinson se caracteriza en sí misma por un estilo descriptivo muy poético, cargado de imágenes sinestésicas. El uso repetido de figuras retóricas crea una atmósfera sugerente e inmersiva, en la que se concede una gran importancia a lo que se escucha en cada momento: el ruido de la naturaleza, la lluvia, los ruidos, gritos y carcajadas de la noche en Brujas, su carrillón, el coro masculino en “Sumergidos”... Es una atmósfera que condiciona la acción y llega hasta los personajes, por ejemplo: : «El aire de la melodía se le cuela por el cuello y le recorre la médula junto con la fría humedad de la noche, que sin embargo la entibia» (331). Además, esta musicalidad se expande hasta llegar de forma lúdica y humorística al propio texto en forma de aliteraciones y rima interna: «-Hola, linda

¹² Según Sepúlveda, esta aparición presenta cierta similitud temática con el cuento “El espectro” de Horacio Quiroga, donde el fantasma interpela a su homicida en el contexto de una sala de cine ya que «lo único que quiere es reestablecer su honor mancillado» (2021: 16)

¹³ A partir de este momento, únicamente citaremos la página.

manceba colorada. Te veo aureolada, enclaustrada, enclavada, nimbada, amancebada» (333).

Tal y como hemos podido esbozar en los párrafos anteriores, la relación temática más estrecha entre los tres relatos se encuentra entre “Cosme Cardal” y “Sumergidos. En ambos cuentos el argumento parte de la muerte de un personaje femenino (Mirta y María respectivamente) que se aparece repetidamente en forma de fantasma, atormentado al personaje masculino culpable de sus muertes (Cosme y Juan), hasta que la protagonista queda físicamente identificada con este fantasma pretérito. Así, Levinson vincula el motivo del fantasma con uno de los grandes temas desarrollados por la literatura fantástica rioplatense: el tema del doble¹⁴. Esta relación constituye una significativa evolución respecto a la forma en la que los fantasmas aparecían caracterizados en la cuentística de Gorriti. A partir del recurso mimético, Levinson consigue liberarse de los tópicos descriptivos de la estética gótica y consigue una mayor inquietud en la aproximación de lo fantástico a lo cotidiano y reconocible. Así mismo, la figura del doble constituye en sí misma una pregunta abierta sobre el “yo” y la identidad.

En su edición de los *Cuentos Completos*, Leopoldo Brizuela propone una lectura política de estos dos relatos «en tanto que quitan legitimidad a un orden patriarcal, mostrándolo aberrante porque no reconoce su límite con el Misterio, porque desafía e intenta suplantar a lo sagrado» (2005: 11). En realidad, a partir de esta interpretación Brizuela plantea la culminación de una línea temática que recorre toda la producción cuentística de la autora y que comienza en “La familia de Adam Schlager”, cuento perteneciente a su primera antología: *La pálida rosa del Soho* (1959).

A continuación, nos detendremos en comparar las diferencias entre la forma en la que se produce la transfiguración en ambos cuentos. Aunque se ha anticipado a través de la confusión en los nombres, en “Cosme Cardal” el hecho fantástico constituye el final sorprendente del cuento, que queda enunciado en cuatro sintagmas muy breves: «El fantasma. Tiene mi rostro. / Ahora es...¡Yo!...» (224). Tal y como sucedía en los relatos

¹⁴ Por citar algunos ejemplos canónicos: “Un fenómeno inexplicable” (L. Lugones, 1906); *La invención de Morel* (A. Bioy Casares, 1940); “El caballo perdido” (Felisberto Hernández, 1943); “Lejana” (Cortázar, 1951); “La casa de azúcar” (S. Ocampo, 1959); “El otro” (Borges, 1975).

de Gorriti, en el pasaje en el que se produce la primera aparición del fantasma se insiste en la importancia de la mirada¹⁵ y en la expresión que adoptan los ojos al contemplarlo:

- ¡Sí! ¡La vi...! – Un relámpago lo arrebató de las sombras: Cosme Cardal con mirada, Cosme Cardal río adentro con ojos que ciegan, por fin Cosme Cardal.

- No, no podés haberla visto... ¿Cómo sabés que estaba? ¿La viste? ¿De verdad la viste, Soledad?

A la luz de los relámpagos, la mirada de él le traspasa las pupilas.

- Los ojos se te llenaron de vacío Soledad. ¿Vos también la viste? ¡La viste, Soledad! Ya no estoy solo. Los dos la vimos, Soledad... ¡La vimos! (216)

Frente a ello, en “Sumergidos” encontramos una descripción más elaborada de la transformación desde una doble perspectiva. Por un lado, la voz de la narradora expresa cómo está sintiendo la metamorfosis escuchando la voz del fantasma; pero es otro personaje el que, desde un punto de vista externo, observa la identificación y la enuncia:

Súbitamente la vi, o vi su gran claror:

“Soy María y soy vos”. Oí el susurro en mis adentros.

¿Vos significa yo misma? La aparición era tan blanca que me cegó.

Cuando pude ver otra vez, Juan estaba solo, frente a mí, palpándome con los ojos. Cayó de rodillas y me abrazó los tobillos:

- María, por fin viniste, María (356)

Sin embargo, esta transformación no es definitiva y posteriormente la narradora reflexiona sobre ello: «Había estado ligada a una fuerza profunda, poderosa, apasionada. Junto a mí tuve a un ser poético, caótico, libre que transitaba por los bordes de las murallas que se alzan entre los vivos y los muertos, y las iba derribando una a una» (357-358).

En paralelo a estos, “Úrsula y el ahorcado” representa el cuento más diferente a todos los analizados hasta el momento, tanto desde el punto de vista estético como en su doble línea argumental. Por un lado encontramos el encargo de un cuadro para el altar lateral de la iglesia, para el que la prostituta Úrsula la Colorada actúa como modelo. Sin embargo, solo quedará reflejado en la pintura su cuerpo, ya que el rostro le corresponde a la mujer del delegado, que actúa como mecenas. En segundo lugar, Úrsula decide cambiar el rumbo de su suerte siguiendo una creencia arraigada en el prostíbulo: colocar la mano de un ahorcado debajo de la cama. Sin embargo, la misma noche que Úrsula realice este sacrilegio, se aparecerá en su habitación el fantasma del ahorcado exigiendo la devolución de su mano. Ambos hilos argumentales convergen al final del relato cuando, al amanecer,

¹⁵ Es también uno de los rasgos en los que la narradora se detiene al caracterizar a Cosme en su locura: «esa figura alta y sombría que pasaba y pasaba, tan distante, aunque estuviera cerca, la mirada extendida siempre más allá» (213).

la figura que representa el cuerpo de Úrsula en la pintura aparece modificada, reflejando la ausencia de su mano derecha bajo una mancha de sangre o pintura roja.

Respecto a la estética, este relato nos permite observar cómo se manifiesta el elemento fantástico cuando se encuentra rodeado por la estética grotesca. Esta se encuentra presente en ciertas alusiones escatológicas y, principalmente, en la caracterización de los personajes. Por ejemplo, el delegado y su mujer son descritos como una pareja gorda a causa del exceso de cerveza, por lo que sus cuerpos no son los más apropiados ser retratados en un cuadro. Pese a todo ello, debemos reconocer que los elementos góticos continúan muy arraigados en la descripción del ambiente propicio para lo fantástico: la noche, la presencia omnipotente de la luna, el ave nocturna que actúa como augurio funesto, el cementerio...

Según Lipp, en los argumentos de Levinson «se entrelazan de un modo calidoscópico lo prosaico de cada día con lo raro y lo exótico, lo estático con lo efímero» (1979: 583). En el caso de “Úrsula y el ahorcado”, podemos decir que los externos contrarios que se entrelazan son lo religioso y lo sexual, representadas en dos instituciones: la prostitución y la Iglesia. El principal objetivo del cuento es realizar una crítica a la hipocresía de la Iglesia, lo que se consigue a través de una paradoja. En el altar lateral, y junto a la imagen de la Virgen, queda inmortalizado a través del arte el cuerpo (que no el rostro) de una prostituta. A partir de ese momento, ambas figuras se funden y se equiparan, por lo que podemos encontrar tanto la erotización en la descripción de la Virgen como la identificación de Úrsula con una de las santas:

Sus enaguas eran grisáceas, pero también era grisácea la camisa de Mónica la Santa, la que conservó su cuerpo hasta el día de su muerte en olor de santidad. Y los pintores se desvivían para lograr en sus telas ese matiz turbio-resplandeciente (335).

Otra situación en la que se establece una contigüidad entre el elemento religioso y sexual se encuentra en el momento en el que Úrsula se santigua antes de sacar sus pechos por la ventana para invocar a los hombres.

Como hemos mencionado anteriormente, nos encontramos ante una contextualización histórica muy concreta: la Brujas del siglo XV. Por ello, es recurrente en el texto la presencia de personajes que poseen un trasfondo real, principalmente pintores de la escuela flamenca como Memling (quien realiza el encargo para la iglesia) o Van Eyck. Sin embargo, el más importante desde el punto de vista argumental es, por sus intervenciones proféticas, Hieronymus de Hertogenbosch. Este nombre resulta una

reelaboración del nombre real de El Bosco, al que Úrsula define como un «pintorcillo de diablos» (333). Tal y como ha estudiado Marcos Ruiz (2019), para Levinson la narración constituye una manifestación del «arte total», por lo que es recurrente en sus textos la presencia de códigos y elementos propios de otras artes. Tanto música, la pintura y la escritura se conciben como profesiones artísticas que comparten la capacidad creadora a través de la imaginación. Por ello, no nos sorprende que sea en una de las intervenciones de Hieronymus donde encontramos la que -creemos- es la máxima que rige la escritura de Levinson: «El nombre es verbo y cifra, que rige y transfigura» (333).

De esta forma, uno de los procedimientos más repetidos en la escritura de Levinson es la presentación de un elemento cuya característica se desplaza al continuo y así sucesivamente. Según Ruiz, este recurso puede relacionarse con la técnica de la escritura automática en tanto que «la cohesión sintáctica es substituida por las asociaciones fónicas y semántico-simbólicas» (2019: 111). Sin embargo, creemos que en el caso de Levinson este estilo responde a un recurso completamente elaborado y consciente. Por ejemplo, en “Cosme Cardal” el acto sexual se describe usando metafóricamente los elementos presentados hasta ese momento en el relato. El placer femenino se equipara a la jauría de Cosme y a los ladridos de los perros, lo que constituye una anticipación dramática respecto a su destino final. Ella como el lecho del río, él el caudal creciente del Paraná; los protagonistas quedan desdibujados en un acto que pretende representar la unión total, la transgresión de los límites del mundo:

“Le echó los perros”. Perros de agua y de miedo, aullidos del viento subiendo por los muslos de ella, mordisqueándole los pechos. Son los perros familiares, los de siempre, adentro de sí, sin luna para aullar, como en su cuarto, en su cama, donde ella ahogaba sus ladridos porque su tío y su tía podían sospechar [...] Como campanas repiqueteando, subía hasta el cuello de ella la jauría, quedaba ahí, y la ahogaba (214-215).

Es en este momento de clímax cuando se produce la identificación total entre las dos figuras femeninas, fantasma presente y pasado: «Ella fue Soledad, u otra, Muerte o Mirta, qué importa» (215).

Respecto a la vinculación escritura-música, el cuento que mejor refleja esta relación es “Sumergidos”. Más allá de la presencia del órgano, las numerosas alusiones al pianista Eric Satie y sus obras, Ruiz Sánchez propone hablar «de una auténtica escritura musical del relato» (2019: 104). Así, música y narración se funden en la voluntad de transmitir la misma sensación: «Oía las escalas cromáticas de los espectros, la noche era de todos ellos, no mía ni del patrón, ni de Eric Satie. Y sin embargo, esas gotas o chorros horadando los

pantanos se parecían a sus *pizzicatos* irónicos» (354). Además, el cuento está repleto de alusiones al arte gótico que remiten a los personajes presentes en “Úrsula y el ahorcado” anteriormente expuestos. Entre ellos destaca el libro con ilustraciones de Memling y el cuadro que preside el salón de la mansión: «un cuadro flamenco, seguramente un anónimo de los siglos XIV o XV, cuyo personaje central pendía de una horca» (334).

Por último, en “Úrsula y el ahorcado” podemos encontrar una serie de reflexiones sobre la posteridad del arte. De esta forma, Úrsula se pregunta para qué le sirve quedar inmortalizada si su forma de vida va a seguir siendo igual de precaria:

¿de qué le servía haber sido perpetuada en una tela, por toda la eternidad, con las manos juntas al igual que una cúpula gótica, cargado el cuerpo de sedas y terciopelos verdes y violáceos junto al donante, si seguiría siendo para siempre Úrsula la Colorada, la del prostíbulo, y todos esos ornamentos volverían a manos de la burguesa cervecera que bailaba con San Vito? (328).

Sin embargo, esta imagen se transformará al final del relato, cuando el cuadro refleje a través de un borrón rojo (no sabemos si de sangre o pintura) la nueva realidad: Úrsula ha cercenado su mano derecha al ofrecérsela al fantasma del ahorcado como disculpa. Por lo tanto, uno de los procedimientos sobre los que se construye este relato es la ficcionalización de una écfrasis.

Junto a una simbología propia que Levinson va concretando progresivamente en el desarrollo de su producción, encontramos la continua alusión a mitos de la tradición grecolatina, bíblica, medieval y casi contemporánea. Más allá de las meras alusiones, esta reelaboración se pone al servicio de la narración, creando imágenes de gran complejidad semiótica. Por ejemplo, en “Cosme Cardal” se utiliza este recurso para caracterizar al protagonista masculino. Durante la conversación que mantienen un grupo de pasajeros se crea una imagen ambigua y misteriosa de Cosme. Uno de ellos insinúa que su amante era la mujer de su hermano, lo que constituye una reescritura de la historia de Paolo y Francesca. Es una referencia que se hace explícita en el propio texto y que constituye uno de los episodios más conocidos de la *Divina Comedia*. También en “Cosme Cardal” encontramos una escena en la que, ante el miedo a la despedida y al abandono, Cosme se ata a una soga y Soledad agarra el otro extremo en una adaptación del mito clásico del hilo de Ariadna. Otras de las menciones a la mitología grecorromana más recurrentes son Orfeo y Eurídice y el nombre de deidades como Eros, Afrodita y Hades. Así mismo, en “Sumergidos” se hace referencia a “El fantasma de Canterville”, uno de los cuentos predilectos de la autora.

En definitiva, pese a la escasa atención otorgada por la crítica, la lectura de Luisa Mercedes Levinson nos revela una obra compleja, cargada de significados. En ella, la realidad arrincona al hecho fantástico, que solo puede producirse en lugares aislados y nocturnos que todavía presentan una marcada herencia gótica. El fantasma aparece vinculado a la figura del doble, lo que plantea una reflexión sobre la identidad y sobre la relación entre pasado y presente. Todo ello se manifiesta bajo un estilo muy personal de escritura, que nace de la síntesis entre las continuas referencias cultas y un uso poético del lenguaje.

4.- “EL RETORNO DEL PASADO CULPABLE”: MARIANA ENRÍQUEZ

Mariana Enríquez es una de las autoras más leídas y estudiadas de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Aunque acepta los motivos comerciales detrás de haber sido clasificada como una autora eminentemente de terror, a Enríquez le gusta reivindicar el carácter heterogéneo de su producción literaria, donde también podemos encontrar textos próximos a las crónicas en los que despliega su formación como periodista. Entre ellos podemos destacar la biografía de Silvina Ocampo, *La hermana menor*; la crónica de viajes a cementerios, *Alguien camina sobre tu tumba*; libros sobre mitología celta y egipcia...

Centrándonos en su producción cuentística, debemos reconocer que el fantasma no constituye una de las figuras fantásticas más recurrentes, por lo que nos hemos visto obligadas a acudir a relatos de más de una colección: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Frente al siniestro femenino presente en *Los peligros de fumar en la cama*, el hilo temático que cohesiona su segundo libro de relatos es la experiencia adolescente al ser considerada la etapa vital en la que se empieza a tener una conciencia más real y profunda sobre la muerte.

El rasgo estético más relevante de la producción de Enríquez es la síntesis entre lo fantástico y el horror a través de la reelaboración de motivos y estrategias heredadas de la literatura gótica¹⁶. La propia Enríquez ha reconocido en múltiples conferencias y entrevistas esta influencia, que se combina con otras referencias propias de la cultura de masas. Por ejemplo, al ser preguntada por su novela *Nuestra parte de noche* (cuyo título deriva de un verso de Emily Dickinson), Enríquez menciona la mezcla de Mary Shelley, el romanticismo inglés, William Blake, Sábato y autores del *boom* como Donoso y Onetti con elementos de la mitología popular argentina y *Twin Peaks* (Cuevas, 2023).

Como resultado de esta mezcla obtenemos una actualización de los motivos, que se contextualizan en un cronotopo cotidiano y por lo tanto reconocible. El hecho de que los lectores puedan sentirse identificados en sus personajes permite a Enríquez reflexionar sobre los problemas contemporáneos¹⁷. Esta vinculación entre el realismo y la máxima

¹⁶ Goicoechea habla de una «matriz gótica» (2021: 64) fundamentada en tres aspectos: el tratamiento de la espacialidad y la temporalidad, el diálogo con otras formas y las figuraciones del horror (2021: 64-65)

¹⁷ «Yo lo aprendí de él [King], pero situé mis historias donde yo vivo, no donde vive él. King también fue quien nos enseñó que Lovecraft es genial y que Poe también es genial, pero que eso se terminó. Ya no vivimos en ese mundo: hay que soltar ese pasado y hablar del horror cotidiano» (Cuevas, 2023).

potencialidad subversiva que ofrece el género fantástico fue señalada por Roas, quien afirma:

para convencer al lector, el narrador traslada el mundo real al texto en su más absoluta cotidianidad. El espacio creado en sus páginas es siempre un ámbito en el que todo debe parecer normal. Además, cuanto mayor sea el “realismo” con que este es presentado, mayor será el efecto psicológico provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano» (2011:).

Además de por las ya mencionadas alusiones culturales, este realismo aparece reforzado en los textos a través de la reproducción en los diálogos de estilo directo de rasgos dialectales, sociolectales y muestras de oralidad. Aunque podemos encontrar ejemplos en los tres cuentos, este constituye uno de los recursos más recurrentes de “Chicos que vuelven”, donde se utilizan para caracterizar al personaje de Pedro, por ejemplo:

-¿Vas a venir conmigo, amiga?

-No.

-Sos más terca.

-¿Cómo sabés que no pasa en otros lados?

-¡Porque no pasa! Es en Buenos Aires nomás, vos sabés que es acá, te vas a Mar del Plata y ya no hay nada así, no te hagas la boluda.

-No, quiero decir cómo sabés que no va a empezar a pasar en otros lados.

-Sos satánica, Menchi. ¿Qué te imaginás, un plan fin del mundo onda vuelven los muertos vivos? Muchos de esos chicos no estaban muertos, para empezar. Cortala con Internet. (Enríquez, 2009 : 192)¹⁸,

Según Bustamante Escalona, el principal eje que Enríquez pretende transgredir en su cuentística es «denunciar las violencias *de* los cuerpos y *sobre* los cuerpos» (2019: 33), una intención global que posteriormente desglosa en cuatro grandes grupos: los relatos que abordan las violencias del patriarcado y la sexualización, las violencias producto del neoliberalismo, las violencias culturales y políticas y las violencias del pasado histórico. Aunque creemos que resulta mucho más útil entender todas ellas como violencias estructurales interrelacionadas, siguiendo esta clasificación los tres cuentos que proponemos analizar pertenecen al cuarto y último grupo. Sin embargo, todavía podemos concretar un poco más su denominación bajo la etiqueta: «violencias de la dictadura».

Como vemos, estamos ante un eje temático que sigue vinculado al género fantástico desde sus originarias denuncias a la crueldad de la dictadura de Rosas. Hay quien considera que esta continuidad no se explica tanto desde el punto de vista literario sino

¹⁸ A partir de este momento nos limitaremos a indicar el número de página.

como un factor histórico inherente a la historia argentina. Aunque hay autores en los que puede existir una influencia intertextual (y, desde luego, consideramos que Gorriti y Enríquez son un ejemplo de ello), Ansolabehere incide en señalar «la historia argentina misma, en permanente reinvención de sus prácticas violentas y de su creciente crueldad» (2018: 4).

Enríquez define el fantasma como «el pasado que sigue sucediendo» (Fernández, 2017), que puede manifestarse en sus relatos bajo dos formas distintas pero complementarias, tal y como sucede en “Cuando hablábamos con los muertos” (*Los peligros de fumar en la cama*):

Por un lado, podemos encontrar los fantasmas que simplemente actúan como «presencias indefinidas, latentes, inasibles, que no se ven pero que en algún sentido se llegan a *percibir*» (Semilla Durán, 2018: 268). Son los fantasmas que utilizan luces y distintos tipos de ruidos para atemorizar a Florencia y Rocío en la hostería, pero también las voces que se manifiestan a través de la ouija con la que juega el grupo de chicas. Frente a la conversación fluida que consiguen establecer con otros muertos (por ejemplo con Andrés, un exiliado que había muerto en un accidente de tráfico en México), las voces de los desaparecidos constituyen una fuente imprecisa y poco fiable de conocimiento: «los espíritus eran muy mentirosos y mañosos» (218) «a veces venían muchos espíritus falsos que mentían y te quemaban la cabeza. Era difícil distinguir» (222). Martínez Vela explica la importancia simbólica y reivindicativa de este arquetipo de fantasmas: «No hay cuerpos, no hay formas ni siluetas de todas aquellas víctimas de la represión política, pero sí hay ecos, fantasmas que gritan y golpean para que escuchemos los atropellos de antaño» (2021, 142).

En segundo lugar, los fantasmas pueden aparecer bajo forma corpórea, más vinculados con la figura clásica del *revenant*. En “Chicos que vuelven” esta se corresponde directamente con la forma física que poseían los desaparecidos en vida, ya que el cuento pretende reflexionar sobre cómo los niños que consiguieron regresar junto a sus familias nunca volvieron a ser los mismos que eran. Así, llegan incluso a ser descritos por una de las madres del cuento como «cáscaras, [...] que no tenían nada adentro» (203). A través de esta hipérbole fantástica Enríquez muestra cómo sus vidas y sus identidades quedaron marcadas para siempre por la violencia de la dictadura cívico-militar. Por otra parte, en “Cuando hablábamos con los muertos” este tipo de fantasma se manifiesta una única vez al final del relato. Siguiendo el propósito de engañar y atemorizar a la Pinocha por ser «la

que molestaba» (229) en el grupo, este ser adopta la forma física y la voz de su hermano mayor Leo, quien en realidad estaba tranquilamente dormido en su casa del centro de la ciudad. Hablamos, por lo tanto, del caso más singular de todo el *corpus* analizado hasta el momento ya que el ser fantástico posee la capacidad mimética de aparecerse, no solo con una corporeidad distinta a la suya, sino con la de otro ser humano vivo. Nunca llegaremos a saber con certeza cuál es la verdadera naturaleza de este ser, lo que genera temor y duda en las protagonistas: «Yo también tenía mucho miedo. Si no era Leo, ¿quién era? Porque esa persona que había venido a buscar a la Pinocha era tal cual su hermano, como un gemelo idéntico, ella no había dudado ni un segundo. ¿Quién era?» (229). Podemos interpretar que, como los desaparecidos no saben dónde se encuentran sus cuerpos, estos no pueden manifestarse en el mundo con la que había sido su apariencia en vida, por lo que necesitan adoptar otra corporeidad diferente.

Los recursos empleados en estos relatos para crear una atmósfera inquietante se entrelazan con aquellos que sirven para que el lector se sienta identificado con el miedo que sufren los personajes, lo que constituye una de las más claras herencias del fantástico tradicional. Como podemos observar en el fragmento anterior, una de las formas a través de las cuales Enríquez construye esta identificación es a través de las preguntas retóricas, que implican directamente al lector en la interpretación y construcción de significado del relato. Sucede también en “La Hostería”, «Tenía miedo de los hombres que corrían, del auto, de los faros. ¿Quiénes eran, adónde se habían ido? ¿Y si venían a buscarla otra vez, otro día? ¿Y si la seguían hasta La Rioja?» (46).

Aunque en los apartados anteriores hemos analizado la interpretación simbólica que distintas autoras han otorgado a la figura del fantasma, creemos que es en la cuentística de Enríquez donde este poder simbólico aparece con una mayor fuerza expresiva. Su aparición en los relatos va más allá de lo anecdótico-argumental para adquirir una carga reivindicativa relacionada con la denuncia política y la necesidad de memoria histórica. En palabras de la propia Enríquez: «en Argentina *aparecido* se le dice a un fantasma. Los asesinados en la dictadura, que coincidió con mi infancia, eran *desaparecidos*. Para mí estaba asociado hasta lingüísticamente, fue una ayuda inesperada del lenguaje» (Cuevas, 2023. Énfasis original).

El cuento más explícito al respecto es “Cuando hablábamos con los muertos”, ya que los fantasmas se vinculan directa y textualmente con los treinta mil desaparecidos de la dictadura argentina. Esta identificación irrumpe abruptamente en el texto hacia su quinta

página. A través de una oración corta pero con un carácter apelativo muy potente, la comunicación con los muertos a través de la ouija abandona el carácter lúdico e intrascendente para convertirse en una herramienta que puede ayudar a afrontar la herida abierta causada por el Proceso de reorganización nacional: «Julita quería hablar con su mamá y su papá» (221). La intención de Julita de comunicarse con sus padres va más allá del deseo infantil e ingenuo de querer volver a hablar con quien ya no está. La joven busca saber dónde están sus cuerpos para poder ayudar a su abuela quien, sumida en un duelo interminable, «lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor» (222).

Como ya hemos mencionado anteriormente, el grupo de chicas pronto se da cuenta de que ni siquiera a través de las voces de los propios desaparecidos van a obtener esa información, ya que están constantemente engañándolas y dándoles testimonios contradictorios. En realidad, a través de estos mecanismos las voces evitan reconocer que no son capaces de recordar cómo murieron ni dónde están sus cuerpos, ya que tal y como enuncia Pilar Calveiro:

La desaparición 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 dé testimonio del hecho (2004: 26).

El único espíritu que consigue darles un dato un poco más específico es el vecino desaparecido que conoce la narradora, pero «después de escribir POZO DE ARANA se fue» (225, mayúsculas originales). Por lo tanto, los recuerdos de los fantasmas terminan en el momento en el que son secuestrados, antes de traspasar la puerta de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE). Todo ellos, espacios del horror que se retomarán como la escuela de policía convertida en el hotel donde sucede la aparición fantasmal en “La Hostería”. Así, para Martínez Vela el principal objetivo de este relato reside en mostrar «ese choque de perspectivas en las que hay un pasado que algunos rescatan y cuentan, pero que otros no quieren recordar» (2021, 142). Es decir, el choque entre la realidad de lo que sucedió en el edificio y el relato de olvido; entre la voluntad del padre de Rocío de mantener el recuerdo contando el relato a los turistas y la imposición de silencio que realiza la nueva dueña de la hostería despidiéndole (lo que motivará la venganza de las dos niñas) en una decisión que antepone el beneficio económico del negocio a la necesidad de memoria histórica.

Además de constituir un ejemplo sobre cómo la crueldad y el dolor ejercido por la dictadura permanece durante la etapa de transición siguiente -que Enríquez define como «la primera historia de terror que escuché» (Cuevas, 2023)-¹⁹, podemos relacionar todas estas ideas con la tradicional vinculación entre fantasma y cuerpo insepulto. Según Sepúlveda, todavía puede realizarse una tercera asociación, vinculando las dos anteriores con la noción de «alma en pena». Es un concepto que ha sido desarrollado por el pensamiento platónico-aristotélico y medieval (2021: 15) y que pasa a la literatura gótica tal y como hemos desarrollado al analizar la condena eterna en la que se encuentran sometidas las protagonistas de Gorriti. Volviendo a Enríquez, un ejemplo más representativo en el que podemos encontrar esta concepción del fantasma es en el cuento “El destierro de la angelita”, que la propia autora define como «una historia de fantasmas clásica» (Cuevas, 2023). Sin embargo, incluye también elementos de la mitología argentina para convertirla en un relato de naturaleza social. El cuento comienza el día que se le aparece a la innominada narradora el putrefacto cuerpo de bebé de su tía abuela (muerta a los pocos días de vida) cuyos huesos había desenterrado diez años antes jugando con la tierra un día de lluvia. Esta presencia acompaña constantemente a la narradora y, aunque no puede comunicarse, está continuamente señalando hacia el Sur. Finalmente, descubrimos que en esa dirección se encuentra la casa de su infancia, donde había estado enterrada hasta que levantaron todo el terreno (perdiendo sus restos) para construir una casa con piscina. Por lo tanto, ambos cuentos pretenden transmitir la misma idea: el descanso del alma únicamente puede producirse cuando se realiza el acto funerario completo, ya que el ser insepulto está condenado a un vagar eterno.

Otro de los temas que se articula a partir del simbolismo fantasma-desaparecido es cómo, aunque todos los compañeros del instituto sabían lo sucedido a los padres de Julita (hecho que pasa a expresarse e incluso reiterarse en el texto sin ningún tipo de eufemismo pese a que la voz de la narradora se corresponde con una voz adolescente: «los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos» (222)), nadie menciona esta condición explícitamente en su presencia. De esta forma, Enríquez pone de manifiesto los pactos de

¹⁹ En una entrevista anterior, realizada en el marco de la promoción de *Los peligros de fumar en la cama*, Enríquez profundiza sobre el recuerdo de su infancia en relación con el proceso de judicial llevado a cabo en el proceso de transición democrática: «Sí, leer a los ocho años ciertas historias te marca para siempre. Aunque también lo hace crecer en Argentina en la época en la que lo hice y escuchar descripciones de torturas en las noticias, y leerlas en los periódicos, vivir con ese terror presente y posible, un terror que ya no era cosa de novelas, que era real» (Fernández, 2017).

silencio que se instauran en la sociedad como mecanismo para afrontar un pasado de histórico traumático. Así mismo, Bustamante se detiene en este mismo fragmento para destacar el cambio verbal entre el pretérito imperfecto de indicativo del verbo estar y el presente del verbo ser ya que «da paso a un cuestionamiento en torno a la perdurabilidad de dicha condición y a cómo esta pasa a ser la característica determinante de esas identidades» (2019: 36).

Para poder llegar hasta sus padres, Julita propone que cada una de las chicas invoque a otro desconocido que conozcan. Ello nos permite observar cómo, independientemente del contexto sociocultural de cada una²⁰, todas comparten la experiencia de poseer un familiar o una persona cercana desaparecida: el novio de una tía, el amigo de su padre, un vecino... Por lo tanto, los fantasmas que las niñas pretenden invocar constituyen «la representación de la historia, de la memoria colectiva argentina» (Acosta, 2021: 123) que se expande más allá de la realidad intratextual hasta alcanzar a los propios lectores argentinos, la mayoría de ellos, como dice Enríquez:

hijos de esa misma especie. [...] Era la generación (apenas son más chicos que yo) de los hijos de los desaparecidos, de toda la gente asesinada en la dictadura. No es que ellos tuviesen necesariamente una conexión con mi tipo de experiencias, pero sí la sensación de aislamiento, de ser distintos, de estar marcados en un país donde el Estado mató a tus padres (Cuevas, 2023).

La Pinocha era la única chica del grupo que no compartía esta experiencia, lo que la señala ante los desaparecidos como «la que molestaba» (229). Esta condición nos abre los siguientes interrogantes: «¿Quiénes encarnan la verdadera memoria? ¿Es condición necesaria haber sido víctima directa de la represión? ¿Pueden quienes no vivieron en carne propia una experiencia personal de represión participar del proceso histórico de construcción de una memoria colectiva?» (Jelin, 2002: 60).

Aunque Enríquez reconoce en su obra la influencia de autores que han desarrollado la ciudad como personaje (Fernández, 2017) -lo que puede observarse en el cuento “Rambla Triste”- en los relatos que estamos analizando el hecho fantástico se traslada de la ciudad

²⁰ Para incluir una mayor diversidad, una de las chicas del grupo vive en una villa. De esta forma, Enríquez incluye -aunque de forma muy secundaria- una denuncia social presente en otros relatos como “El carrito”. Pese a que esta crítica aparece expresada bajo una perspectiva todavía adolescente, su protagonista es capaz de percibir el contexto de violencia en el que se ve diariamente envuelta y expresar su malestar ante él: «nos contaba que era muy brava la villa, y que ella se quería rajarse lo antes que pudiera, porque estaba harta de escuchar los tiros a la noche y los gritos de guachos repasados, y de que la gente tuviera miedo de visitarla» (220).

a la periferia: a la provincia de Sanagasta en “La Hostería” y a la casa de la Pinocha en “Cuando hablábamos con los muertos”. Una casa que Enríquez se preocupa en describir enfatizando una idea de desolación y creando cierta tensión en el lector al recurrir a tópicos del género de terror: «quedaba muy lejos, había que tomar dos colectivos, y convencer a nuestros viejos de que nos dejaran ir hasta allá [...] Era lejos de verdad, la calle donde quedaba su casa no estaba asfaltada y había zanja al lado de la vereda. Tardamos como dos horas en llegar» (220). Además, desde el principio del relato se nos indican las dificultades que tienen las chicas para encontrar un sitio en el que poder juntarse con la ouija; lo que otorga a esta actividad un aura de secretismo y prohibición. Todo ello constituye una reelaboración del motivo fantástico del espacio aislado que, como hemos mencionado en el apartado anterior en relación con los cuentos de Levinson, constituye un lugar propicio para lo fantástico. Por otra parte, en “Chicos que vuelven” Enríquez pone el foco en el mundo del lumpen, introduciendo en el texto importantes denuncias sobre las condiciones de vida de la periferia social: prostitutas, drogadictos, embarazos adolescentes, violaciones y secuestros...

Por último, cabe señalar cómo, frente a quienes consideran el lenguaje como un medio incapaz o incompleto de expresar lo complejo del acto fantástico, Enríquez demuestra todo lo contrario en su descripción de la aparición fantasmal en “La Hostería”. A diferencia del estilo de oraciones yuxtapuestas y sintácticamente muy breves que ha predominado la narración hasta el momento, Enríquez cambia radical y abruptamente de registro. Volviéndose verborreica, todo queda comprimido en una única pero extensísima oración (casi quince líneas en la edición de Anagrama) que describe así el hecho fantástico:

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 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 (44-45).

Como podemos observar, la construcción sintáctica a través de la continua repetición del nexos copulativo «y» sirve para transmitir la acumulación de estímulos de forma mucho más eficaz y angustiosa.

En definitiva, concluimos este apartado volviendo a incidir en cómo Enríquez emplea la aparición del fantasma como un recordatorio de los pactos de silencio sobre los que se han construido los sistemas democráticos. Así mismo, la presencia de esta figura fantástica se erige como una denuncia sobre la necesidad de una memoria histórica consolidada que traiga al presente el relato incompleto de las víctimas.

5.- CONCLUSIONES

Llegados a este punto, solo nos queda volver sobre algunas de las ideas principales expuestas en los apartados anteriores.

El fantasma constituye una figura con una amplia tradición literaria ya que en sí mismo representa una de las mayores inquietudes del ser humano: la muerte. Sin embargo, en el contexto de un relato fantástico esta figura puede adoptar la capacidad subversiva propia del género, convirtiéndose en un símbolo desde el que reflexionar sobre el mundo en el que vivimos.

Tal y como hemos visto en los apartados de Gorriti y Enríquez, la figura del fantasma puede cargarse de significado político para denunciar las violencias dictatoriales que recorren la historia argentina. En el caso de Gorriti, los fantasmas eran figuras eminentemente femeninas, a través de las que se pretendía mostrar las consecuencias de la guerra en la vida privada y familiar. Ello iba asociado un proceso de locura que se producía como consecuencia del fracaso del amor, entendido como medio para reconciliar los dos bandos ideológicos que dividían el país. Esta misma postura constituía una actitud subversiva por parte de las protagonistas, que transgredían la ley del padre para encontrarse con sus amantes. Por ello, la conversión en fantasma responde, en última instancia, a un castigo irreversible y eterno marcado por la culpa lo que otorga estas historias un carácter didáctico-moralizante. Su escritura se caracteriza por los múltiples géneros literarios que la influyen. Así, el elemento fantástico aparece rodeado por un argumento folletinesco y con las descripciones objetivistas de las batallas características de las crónicas históricas.

Respecto a Enríquez, en su cuentística el fantasma se vincula con la figura de los desaparecidos. A partir de esta dolorosa realidad histórica, Enríquez cuestiona los pactos de silencio impuestos en la sociedad y reivindica la necesidad de una memoria histórica que recupere los relatos de las víctimas. Para que los lectores se sientan completamente interpelados por las problemáticas sociales que plantea, la acción se ve rodeada de elementos cotidianos, marcas de oralidad y referencias a la cultura de masas. Así mismo, el miedo que sienten los personajes se hace explícito en el texto, muchas veces a través de preguntas retóricas.

Por último, a través de la cuentística Levinson hemos podido analizar cómo el fantasma también permite volver la mirada sobre uno mismo para reflexionar sobre el

“yo”. Para ello, el fantasma se despoja de su caracterización gótica para empezar a vincularse a otro de los motivos prototípicos del fantástico rioplatense: el doble. Así, abandonamos el término “aparición” para empezar a hablar de “transformación e identificación”. Esta metamorfosis se produce de noche, en lugares aislados e incomunicados, donde los límites sobre la percepción temporal parecen desaparecer. Así mismo, la expresión del hecho fantástico se vincula con el lenguaje poético, haciendo uso de recursos como las metáforas, sinestesias y aliteraciones que crean una atmósfera inmersiva y ambigua. Todo ello se vincula con numerosas alusiones cultas, tanto a la tradición literaria como a otras prácticas artísticas, entre las que destaca la música y la pintura.

En definitiva, el fantasma representa una figura compleja, que posee una gran capacidad para cargarse de significados ya que «plantea el dilema y la incertidumbre del hombre, de su esencia, de su alma, de aquello que de él que perdura» (Sepúlveda, 2021: 22)

6.- BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Ricardo D.; «Presencias fantasmales en cuentos de Mariana Enríquez y Gabriel Rolón» en *Fantasmas y manifestaciones del más allá; Entropía*, vol. II, 2021, pp. 9-32

ARAMBEL-GUIÑAZÚ, M^a. Cristina y MARTÍN, Claire; *Las mujeres toman la palabra II. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*, Vol. I, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001

ARAMBEL-GUIÑAZÚ, M^a. Cristina; «Decir lo indecible: Los relatos fantásticos de Juana Manuela Gorriti» en *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Año 53, n° 1, 2000, pp. 214-228

ANSOLABEHERE, Pablo J.; «Apuntes sobre el terror argentino » en *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 7, n° 13, 2018, pp. 3-6.

BATTICUORE, Graciela; «Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXII, n° 43-44, Lima-Berkeley, 1996, pp. 163-180

— «La novela de la historia» en *El ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, ed. Cristina Iglesia, Feminaria, Buenos Aires, 2013, pp. 13-27

BORGES, BIOY CASARES, OCAMPO; *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona, 1981

BURET, María Florencia; «La Misión de la Peregrina. Juana Manuela Gorriti y su proyecto americanista: *La Alborada del Plata* (1877-1878)» en *Escritores y escritura en la prensa*, ed. Laura Juárez, Universidad Nacional de La Plata, 2019, pp. 41-87

BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda; «Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez» en *Taller de letras*, n° 64: 31-45, 2019, pp. 31-45

CALVEIRO, Pilar; *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 2004

CASTRO, Andrea; «La literatura fantástica argentina (1860-1930)» en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, dir. David Roas, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2023

CUEVAS, Diego; «Mariana Enríquez: “Para mí no existe diferencia entre alta y baja literatura. Para mi generación, llorar con E.T. y jugar con Star Wars era algo serio”» en *Jot Down*, 2023: accesible en línea en: <https://www.jotdown.es/2023/03/mariana-enriquez-entrevista/> [consultado el 2.05.2024]

ENRÍQUEZ, Mariana; *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Barcelona, 2016

- *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, Barcelona, 2017

ESCALANTE, Marie Elise; «La subversión fantástica del discurso histórico: fantasmas, memoria e historia en los cuentos de Juana Manuela Gorriti» en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIX, Nº 244-245, 2013, pp. 1069-1085

FERNÁNDEZ, Laura; «Mariana Enríquez: “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género”» en *El Cultural*, 2017: accesible en línea en https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html [consultado el 1.05.2024]

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; *Cien años de soledad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982

GOICOCHEA, Adriana; «La matriz gótica de la narrativa de Mariana Enríquez» en *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, 2021, pp. 61-68: accesible en línea en https://issuu.com/etiquetaneagracontenidoscultura/docs/miradas_goticas [consultado el 19.05.2024]

GORRITI, Juana Manuela; *Sueños y realidades*, ed. Alejandra Laera, PENGUIN CLÁSICOS, Madrid, 2019

JELIN, Elizabeth; *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2001

QUINTANA, Isabel A.; «Juana Manuela Gorriti y sus mundos» en *El ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, ed. Cristina Iglesia, Feminaria, Buenos Aires, 2013, pp. 72-79

MARTÍNEZ VELA, Marlon.; «“Sentí su ausencia y su sufrimiento”: fantasmas en “Donovan en el 68” de Patricia Laurent Kullick y “La hostería” de Mariana Enríquez» en *Fantasmas y manifestaciones del más allá; Entropía*, vol. II, 2021, pp. 131-144

LEVINSON, Luisa M, *Cuentos completos*, Corregidor, España, 2005

ROAS, David; «Voces del otro lado: El fantasma en la narrativa fantástica» en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, ed. Jaume Pont, Universitat de Lleida, 1999, pp. 93-107

— *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011

RUIZ SÁNCHEZ, Marcos; «La narración como arte total en las novelas y cuentos de Luisa Mercedes Levinson» en *Philobiblion: Revisat de Literatures Hispánicas*, n. 9, 2019, pp. 9-116

PELLICER, Rosa; «La escritura fragmentaria de *Lo íntimo*, de Juana Manuela Gorriti» en *Aun aprendo. Estudios de Literatura Española*, coord. Á. Ezama, M. Marina, A. Martín, R. Pellicer, J. Rubio, E. Serrano; Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, p. 559-568

SEMILLA DURÁN, M.^a Angélica; «Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez» en *Revell*, 3 (20), 2018, pp. 261-277

SEPÚLVEDA, Gleiber; «Tras las huellas del fantasma en un espectro de la literatura» en *Fantasmas y manifestaciones del más allá; Entropía*, vol. II, 2021, pp. 9-32

LIPP, Solomon; «Los mundos de Luisa Mercedes Levinson, cuentista» en *Revista Iberoamericana*, vol. 45, 1979, pp. 583-593

TODOROV, Tzvetan; *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982

7.- ANEXOS

1.- Juana Manuela Gorriti

1. 1.- “El guante negro”, *Sueños y realidades*, 1861

Wenceslao es un soldado federal que resulta herido en un duelo por defender el honor de su amiga de la infancia, Manuela Rosas (hija del dictador Juan Manuel Rosas). Al caer la noche, ella acude junto a él y le anticipa que pretenden destinarlo al Norte. Ante este distanciamiento, Wenceslao le pide conservar uno de sus guantes como recuerdo de su amistad.

A medianoche, cuando Manuela ya se ha marchado, llega Isabel, su amada, que pertenece a una familia de unitarios. Cuando se acerca para curarle la herida descubre el guante negro con el nombre de Manuela bordado en su interior. Sintiendo traicionada, Isabel renueva el juramento de venganza que le hizo a su padre antes de que fuera torturado y asesinado por los federales. Por ello, cuando Wenceslao le dice que haría cualquier cosa para que le perdonase, Isabel le exige su adhesión al ejército unitario.

A través de una carta junto a la que envía el guante de Manuela Rosas, Wenceslao pretende comunicar a su padre (un coronel del ejército federal) su decisión de anteponer el amor al deber. De esta forma, acepta unirse a los unitarios, convirtiéndose en un traidor y un desertor para su familia. La primera en leer esta carta es su madre, que se desmaya. Al volver en sí, escucha una conversación entre su marido y un sirviente en la que planean el asesinato de Wenceslao. Aunque intenta hacerle cambiar de idea e incluso se ofrece para ocupar en lugar de su hijo, termina enfrentándose físicamente a su marido hasta abalanzarse contra él y matarlo clavándole un puñal.

Todo ello no impide que Wenceslao participe en la batalla de Quebracho Herrado, donde el ejército unitario fue ampliamente derrotado. Entre los restos de la batalla aparece la figura de Isabel, que recorre el campo buscando en los cuerpos de sus amigos unitarios a Wenceslao. Aunque consiguen reencontrarse, Wenceslao muere en brazos de su amada y ella vincula la herida de bala de su pecho con el hueco dejado por el guante de Manuela Rosas al robarle el corazón.

1. 2.- “La novia del muerto”, *Sueños y realidades*,

Pese a que todas las jóvenes unitarias de Tucumán desean y admiran a Horacio (el más valiente oficial del ejército unitario) él está enamorado de Vital, una joven federal. Esta

diferencia ideológica supone que solo puedan encontrarse por la noche y escondidos en la arboleda, ella burlando la vigilancia de su vieja tía.

En uno de sus paseos, la tía le revela a Vital que los federales planean un sanguinario asalto contra los unitarios, lo que le genera un profundo conflicto. Pese a ello, Vital acude al día siguiente a una misa plagada de unitarios. Escondidos entre las columnas, Vital y Horacio aprovechan la ceremonia para casarse en secreto. Sin embargo, al finalizar este acto empiezan a escucharse gritos de terror desde la calle. El ataque de los federales había comenzado y Horacio abandona a Vital para liderar la defensa unitaria.

Tras una descripción de las sangrientas consecuencias de esta batalla, se produce un salto espacio-temporal y encontramos a Vital rezando en su habitación. Está completamente a oscuras y, de repente, siente la presencia de alguien más junto a ella. Cree que es Horacio, que ha sobrevivido y ha podido regresar para pasar la noche junto a ella. Al despertar, Horacio no se encuentra a su lado, pero ella lleva en su dedo un anillo que le había regalado a Horacio en los primeros días de su amor.

Por orden de su padre, Vital debe acudir a la plaza para enterrar los cuerpos de los unitarios que fueron fusilados en la batalla. Al llegar, entre los numerosísimos cadáveres encuentra el cuerpo de Horacio. Esta visión, sumada al desconcierto sobre lo que había pasado la noche anterior, provocan la locura de Vital, que vaga como un alma en pena implorando el nombre de Horacio.

1. 3- “El lucero del manantial”, Sueños y realidades, 1861

Tras la presentación del personaje de María como un ser completamente puro y bello, nos vemos inmersos en su pesadilla. Es un paisaje desolador, un campo de batalla cubierto de cadáveres degollados y tumbas abiertas presidido por una figura masculina. En el sueño, María se acerca hasta él, quien le arranca el corazón y lo arroja clavándole un puñal. Esta figura se corresponde con el dictador Rosas, con el que se encuentra poco después y del que se enamora.

Diez años después, María está casada con Alberto, un hombre bueno que conoce la pasada relación de su mujer y que, pese a ello, decide aceptar como suyo al hijo que María había tenido con Rosas, Enrique. Además, Alberto era amigo de Rosas y lo apoyaba con su influencia legislativa. Sin embargo, decide oponerse a una reforma a través de la que Rosas pretende acaparar todos los poderes del Estado.

Pese a las advertencias de María, Alberto cree que cuando Rosas conociera esta oposición no tendría represalias contra él. Evidentemente, esto no sucede y cuando se produce el recuento de votos Rosas ordena su ejecución. En el momento en el que cuatro hombres se abalanzan para apuñalar a Alberto, Enrique entra en la sala de sesiones. Al encontrarse el cadáver de su padre, jura venganza y organiza un atentado contra Rosas. Sin embargo, este fracasa y Enrique es arrestado y condenado a muerte.

María intenta encontrarse con Rosas para pedir clemencia por el hijo de ambos, pero cuando llega ante él se escucha el ruido de su ejecución. Así, el cuento termina con los gritos de María, que le revela a Rosas la identidad de su hijo.

2.- Luisa Mercedes Levinson

2. 1.- “Cosme Cardal”

Como consecuencia de las corrientes producidas por una tormenta, el tren-barco *Ferryboat* tiene que detener su navegación durante un par de días. En su interior, asistimos a la conversación entre varios de los pasajeros, que comentan la situación. Sin embargo, este tema se ve interrumpido por la presencia de Cosme Cardal deambulando por el pasillo, del que se rumoreaba que había quedado trastornado tras arrojarle sus perros a su amante.

Una de las protagonistas de esta conversación es Soledad, quien se levanta cuando empieza a escuchar unas voces que invocan su pasado. Decide entonces salir a la cubierta donde se encuentra con Cosme. Soledad se siente atraída por la libertad que este desprende bajo la lluvia y se acerca a él. Sin embargo, Cosme la confunde llamándola Mirta y, aunque Soledad intenta hacerle rectificar, pronto desiste y se funden en un apasionado encuentro sexual. De repente, son interrumpidos por un rayo que cae muy cerca de ellos y Cosme cree ver en él la silueta de un fantasma. Aunque rectifica diciendo que solo era el sobresalto al ver el rayo impactando sobre un árbol e incendiándolo, Soledad le confiesa que ella también había visto al fantasma, que identifica con una figura femenina.

Encuentran un cobertizo en el que resguardarse y, a la mañana siguiente, Cosme decide salir a buscar unas lonas secas para tapar a Soledad. Al regresar, ambos confiesan estar enamorados del otro; pero Cosme le revela que la tormenta estaba amainando y con ello

el tiempo de estar juntos. No obstante, deciden reunirse pasados unos días, cuando Cosme solucionase unos asuntos y fuera a por ella.

Soledad le espera durante cinco semanas hasta que, después de una noche de tormenta, decide ir a buscarlo a su hacienda en la Selva de Montiel. Mientras está llegando, escucha cada vez más intensos los ladridos de los perros de Cosme. Al encontrarse, él la acusa de haber matado a Mirta ya que, desde que fue capaz de verla como fantasma, ella no se le había vuelto a aparecer. En un primer momento Soledad huye, pero decide regresar para exigirle una explicación. Es entonces cuando escuchamos la voz de Cosme de forma mucho más dura y autoritaria, ordenando a sus perros abalanzarse contra Soledad.

2. 2.- “Úrsula y el ahorcado”

Úrsula la Colorada, una prostituta de la ciudad de Brujas, es elegida para ser modelo en un cuadro de Memling que va a colgarse en el altar lateral de la iglesia de Santa Mónica. Sin embargo, solo van a usar como referencia su cuerpo, ya que la cara le corresponde a la mujer del delegado que ha encargado la obra.

Después de cortar la mano de un ahorcado, una de las compañeras de Úrsula empieza a notar un aumento en el número de clientes, la clase social de estos y las recompensas que le ofrecen. Es una práctica que empieza a hacerse popular en el prostíbulo y siempre con muy buenos resultados por lo que, tras otra mala noche, Úrsula decide conseguir también una mano de ahorcado.

En el parque se encuentra con el cuerpo colgado de un soldado español, al que le corta la mano derecha. Comienza entonces un paseo por la noche cerrada de Brujas con la mano escondida bajo el chal. Llega hasta el cementerio donde se encuentra con el pintor Hiernonymus, quien le anticipa que es noche de espectros y que él es uno de ellos. Sin embargo, esta afirmación resulta excesivamente ambigua por el tono burlón en el que se enuncia.

Al llegar al prostíbulo, su patrona la amenaza por la falta de beneficios de las últimas noches. Úrsula la deja con la palabra en la boca y sube a su habitación, donde finalmente observa la mano del ahorcado y la coloca bajo el colchón antes de dormirse. Al despertarse, Úrsula se asoma a la ventana para incitar a los hombres, pero se da cuenta de que la mano sobresale fuera de la cama, aunque ella recordaba haberla dejado bien escondida.

Tal y como les había sucedido a sus compañeras, Úrsula empieza a recibir clientes con un nivel adquisitivo más elevado que de normal. Sin embargo, el quinto de estos hombres le resulta algo diferente. Aparece de repente, todo vestido de negro y al llegar empiezan a sentirse unas intensas corrientes de aire frío en el cuarto. Al escucharlo hablar, Úrsula nota su acento español y empieza a gritar. Entonces, al afirmar en voz alta que ese frío se corresponde con el de un muerto, esta figura se esfuma y ella queda completamente sola en su cama. En la penumbra de la habitación se erige una sombra en la que progresivamente Úrsula perfila su rostro cadavérico y la ausencia de su mano derecha. Aunque se ofrece a devolvérsela, la mano ya no se encuentra en su escondite por lo que, temblando y gritando, Úrsula le ofrece su propia mano. Tras esta propuesta el fantasma desaparece y Úrsula decide vestirse para donar los florines conseguidos a la iglesia.

Amanece a la par que la voz narradora empieza a describir cómo afecta la luz a las figuras del cuadro. Así, llega hasta la figura con el cuerpo de Úrsula, en el que se aprecia un cambio: su mano derecha ha sido sustituida por un borrón rojo, de pintura o sangre. Al darse cuenta, Úrsula empieza a chillar, temblar, cantar, bailar... En esta actitud como poseída se la encuentra una vieja que entra a primera hora a la iglesia tras pasar la noche vendiendo castañas.

2. 3.- “Sumergidos”

El cuento comienza narrando la llegada de la protagonista en un Ford a una mansión rodeada de naturaleza en la población de Eldorado.

Durante la cena, la protagonista habla con el dueño de la casa, quien le explica que está todo preparado para la llegada de su amigo, el pianista Eric Satie. Es más, esa casa supone la realización de un sueño que Satie y él compartían durante su amistad en París: la creación de un coro masculino en un lugar que sirviera como refugio musical. El coro estaba formado por los hombres que servían en la casa, todos ellos indígenas que hablaban entre ellos en guaraní. Aunque el dueño llevaba esperando al pianista veinte años, seguía convencido de que algún día llegaría porque se lo había prometido.

También le cuenta la historia de uno de sus solistas, Juan, que huyó de la casa y del coro. Sin embargo, regresa a los dos años junto a un bebé después de que su mujer muriese a causa de la peste. Antes de retirarse, el patrón le hace una extraña propuesta: escuchar una canción de Satie al órgano desde la selva, a cierta distancia de la casa.

Al día siguiente se produce una intensa tormenta que aísla completamente la casa, impidiendo a la narradora regresar. De repente, se escucha un estruendo y el solista irrumpe en el comedor anunciando que un trueno había derribado uno de los árboles más grandes de la selva, un lapacho.

Más tarde, la narradora observa un extraño encuentro entre Juan y una mujer con un vestido vaporoso. Aunque ella lo llama e intenta tocarlo, daba la sensación de que Juan, aunque intuía su presencia, no la estaba viendo y de repente sale corriendo. La protagonista decide abandonar la casa e introducirse en la selva y la tempestad. De repente, se encuentra frente al fantasma, que le anuncia que las dos son una. Así, durante varios momentos la narradora se transforma en María, la esposa fallecida de Juan.

Con el fin de la tormenta, la narradora se prepara para abandonar la casa cuando llega un telegrama desde París. En él se encuentran las últimas palabras de Satie, que renueva su promesa de visitar el paraíso de Mberá.

3.- Mariana Enríquez

3. 1.- “Chicos que vuelven”

El cuento sigue las investigaciones de Menchi, una funcionaria del Centro de Gestión y Participación cuyo trabajo se centra en el archivo de desaparecidos. Menchi fantasea con las historias que puede haber detrás de cada expediente: la mayoría niños secuestrados por uno de sus padres y chicas adolescentes que huyen de casa. En especial, Menchi siente fascinación por la foto de búsqueda de una joven: Vanadis, que irradia un aura de belleza y misterio especial.

El mejor amigo de Menchi es Pedro, un periodista que empieza a interesarse en algunos de los casos más escabrosos. Esto le lleva a destapar una red de trata y narcotráfico por la que le entrevistan en varias ocasiones por la tele. Gracias a ello una drogadicta amiga de Vanadis descubre el trabajo de Menchi y un día se acerca a su oficina para darle más información sobre la última vez que vio a Vanadis con vida. Además, le facilita el perfil de Vanadis en una red social llamada MySpace en la que, pese a llevar tiempo desaparecida, seguía recibiendo mensajes todos los días. Su seguidor más inquietante era un tatuador que se hacía llamar Cero negativo y que decía que no creía que estuviese muerta.

Un año después, Pedro llega al archivo anunciando que una de sus fuentes vendía un video de unos treinta segundos en el que aparecía una de las chicas desaparecidas. Aunque Pedro no consigue obtener más información sobre los autores del video, Menchi reconoce en el vídeo a Vanadis aunque no sabe asegurar si aparece borracha, drogada o muerta.

En un día que Menchi cruza el Parque Chacabuco para llegar al trabajo reconoce sentada en las escaleras a Vanadis. Tras avisar a su familia, Menchi llama a Pedro, quien le cuenta que en otro parque distinto una mujer había reconocido a otro niño desaparecido. El caso que cuenta Pedro era todavía más inquietante que el de Vanadis, ya que era un chico que había muerto hacía tres años atropellado por un tren. Pese a ello, el chico mantenía la cara exactamente igual que el día anterior a su muerte.

Estos sucesos comienzan a repetirse en los grandes parques de la ciudad y todos los chicos comparten las mismas características: no recuerdan dónde han estado, no reconocen a las familias que los reclaman y mantienen la misma apariencia que tenían antes de desaparecer. Esto hace que poco a poco se vaya instaurando el miedo en la sociedad. El detonante definitivo de esta inquietud es el caso de una chica que había huido de su casa embarazada y que, al reaparecer año y medio después, seguía estando embarazada de cinco meses. Este miedo alcanza a Menchi y Pedro, quien se plantea abandonar sus investigaciones y marcharse del país.

Se empiezan a crear relatos y conspiraciones que sitúan a los desaparecidos como una amenaza para el resto de la sociedad. Además, comienzan a producirse suicidios de familiares que dicen no reconocer a sus hijos en esos seres como ausentes de alma. Así mismo, se produce otro cambio importante: poco a poco, los chicos abandonan los parques para marchar por las noches en procesión. Organizados en varios grupos liderados por Vanadis, terminan confluyendo en una gran casa abandonada. Menchi decide acudir para intentar hablar con ella y hacerle más preguntas. Sin embargo, el cuento termina en esta conversación; otorgándonos un final abrupto y abierto en el que resuena la advertencia de Vanadis: «En verano bajamos» (204)

3. 2.- “Cuando hablábamos con los muertos”

Todo el relato constituye el recuerdo que la narradora hace de una etapa muy concreta de su adolescencia: el momento en el que ella y sus amigas utilizaban la ouija para hablar con los muertos. Sin embargo, progresivamente este relato se va deslizando hacia la explicación sobre cómo y por qué dejaron de hacerlo.

En una de sus reuniones, Julita propone intentar contactar con sus padres; ambos desaparecidos durante el periodo de la dictadura argentina. Para conseguirlo, cree que cada una de ellas debe invocar a otros desaparecidos que conozcan. De esta forma, vemos cómo ello constituye una experiencia compartida por cuatro de las cinco niñas del grupo. Se entiende así que la restante es aquella que molestaba a los espíritus e impedía una comunicación fluida con ellos. Así mismo, esta condición motiva la venganza de un ser que la asusta apareciéndose bajo la forma física de su hermano mayor, que en realidad se encontraba en su casa a mucha distancia de ellas.

3. 3.- “La Hostería”

Como consecuencia del cuestionable comportamiento de su hermana pequeña, Florencia y su familia acuden a Sanagasta mientras el padre participa en la campaña electoral de la provincia argentina de La Rioja. Allí se reencuentra con su mejor amiga, Rocío, quien le cuenta cómo su padre había perdido su trabajo como guía turístico en la hostería por contar a los turistas que este edificio se había utilizado durante la dictadura como una escuela de policías. Por ello, Rocío había planeado una venganza contra Elena (la dueña) y pide ayuda a su amiga.

Este plan consistía en colarse juntas en la hostería e introducir en los colchones de las habitaciones vacías unos chorizos que Rocío llevaba en la mochila. Nadie sabría que habían entrado y la venganza empezaría a notarse a los meses, cuando no supieran encontrar el origen de la peste que dejarían los chorizos completamente podridos.

Ambas amigas consiguen esquivar al perro guardián y llevar a cabo su plan en varias habitaciones. Sin embargo, cuando ya casi habían acabado, Florencia (que estaba muy asustada) decide parar un momento y tirarse encima de la cama. Entonces, empiezan a oírse fuera el ruido de motores, algo metálico golpeando la ventana, pasos corriendo por el pasillo y las luces de varios faros apuntando hacia la habitación. Abruptamente se abre la puerta y entra Elena, que únicamente había oído los gritos de pavor de las niñas. Aunque intentan explicarle lo que había sucedido, Elena piensa que se están inventando una historia y llaman a los padres de ambas para recogerlas.