

“Los huesos son un asunto político”. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez

Emanuela Jossa
Università della Calabria
ejossa@unical.it

Citation recommandée : Jossa, Emanuela. “ ‘Los huesos son un asunto político’. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez”. *Les Ateliers du SAL* 14 (2019) : 156-168.

Résumé :

Ce travail étudie les contes de Samanta Schweblin et de Mariana Enríquez qui font allusion, sans le thématiser, au terrorisme d'État pratiqué par la dictature militaire en Argentine. En dialogue avec les études de Drucarof qui systématisent le récit de post-dictature et il se concentre sur l'analyse de la représentation et de la fonction des objets résiduels et des émotions qu'ils condensent.

Mots-clés : Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, littérature argentine, postdictature, disparus

Resumen:

Este trabajo estudia los cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez que aluden, sin tematizarlo, al terrorismo de estado practicado por la dictadura militar en Argentina. En diálogo con los estudios de Drucarof que sistematizan la narrativa de postdictadura, se focaliza en el análisis de la representación y función de unos objetos residuales y de las emociones que condensan.

Palabras clave: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, literatura argentina, postdictadura, desaparecidos

Abstract:

In conversation with Drucarof's studies which systematize post-dictatorship Argentinian literature, the article will examine the short stories of Samanta Schweblin and Mariana Enríquez. Both Argentinian writers, belonging to the same generation and sharing some narrative strategies, hint at State terrorism during the military dictatorship in Argentina in an entirely marginal way.

Keywords: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Argentinian literature, post-dictatorship, forced disappearance

Las generaciones de postdictadura

En los interesantes trabajos que Elsa Drucarof dedica a la literatura argentina contemporánea, uno de los elementos discriminitorios en la diferenciación de los imaginarios literarios es la relación que los escritores establecen con el periodo de la dictadura militar (1976-1982). Su planteamiento se mueve por la convicción de que el trauma de la desmedida violencia del Estado y de las desapariciones forzadas sigue siendo una alusión constante en la escritura de las dos generaciones postdictadura que ella individúa, aunque sea una referencia implícita, diversamente articulada y no necesariamente temática. En su propuesta, la primera generación está conformada por los que empezaron a publicar en los años 90 y eran jóvenes.

no necesariamente después de 1983 (año en que comienza el periodo democrático) sino sobre todo *después de 30.000 desaparecidos*: ser joven durante la masacre de otros jóvenes no es lo mismo que ser joven una vez que esta concluyó (Drucarof, *¿Qué cambió?* 24).

Rompiendo con la estética y el compromiso social de la literatura anterior, la narrativa de la primera generación postdictadura muestra elementos novedosos, como el uso del humor o del sarcasmo y la actitud desencantada. Con frecuencia, la denuncia de la realidad, a menudo muy áspera, no es respaldada por convicciones políticas, ni asociada a propuestas alternativas y menos aún a la esperanza en la posibilidad de un cambio (26). Los escritores de este periodo cargan con el peso de decenas de miles de muertes o desapariciones y con la impunidad de los culpables de tanto horror. Reconociéndose descendientes de una pesadilla, están inmovilizados en una dimensión fantasmal que les impide, retomando de nuevo el análisis de Drucarof, impugnar las preguntas necesarias para situarse históricamente: "¿qué hicieron las víctimas de tan espantosas muertes? ¿qué fue la lucha armada, ¿cómo fue la *Historia* antes de 1976?" (30).

La segunda generación integra a los que nacieron en los 70 y empezaron a publicar desde el inicio de los años 2000. Mariana Enríquez y Samanta Schweblin pertenecen a esta generación.

Las dos escritoras vivieron acontecimientos históricos importantes: primero, la gravísima crisis económica, culminada en 2001 con los cacerolazos y el asesinato de muchos manifestantes; luego, el paso de la impunidad al enjuiciamiento a los responsables por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el

"Proceso de Reorganización Nacional"¹. Los dos factores influyeron de manera diferente en la generación que los vivió: la crisis convocó a una nueva participación política y a una renovada conciencia ciudadana, mientras que el rechazo a la impunidad para Drucarof liberó.

a los jóvenes nuevos: el peso de los muertos empieza a dejar de atormentar la conciencia de los vivos y aparecen en la literatura entonaciones y representaciones que hasta ahora no podían pronunciarse ni leerse: el humor, a veces muy negro, la incorrección política, el juego ácido, la crítica burlona (por izquierda) a ciertos lugares comunes en la reivindicación de la memoria o en la política de Derechos Humanos (33).

Cambian la perspectiva, la modulación, pero la sangrienta dictadura militar y el terror de Estado siguen presentes en la segunda generación, en muchos cuentos de las dos escritoras argentinas y también en el horizonte de espera de sus lectores. En mi opinión, esta permanencia en el imaginario literario coincide con la permanencia de un dolor suspendido. Esta suspensión no se debe solo a la magnitud de la violencia de la represión, sino ante todo a los aspectos específicos de la desaparición. Siendo una muerte negada, sin la materialidad del cuerpo, sin una prueba de realidad, sin los datos empíricos del delito, sin historia, sin tumba, la desaparición implica la imposibilidad del duelo y extiende en el tiempo la angustia de la incertidumbre. La desaparición forzosa es una violencia prolongada y su eco también es dilatado.

Cuentos oblicuos

Los cuentos de Mariana Enríquez que integran las colecciones *Las cosas que perdimos en el fuego*, *El peligro de fumar en la cama* y *Cuando hablábamos con los muertos* muestran con frecuencia los rasgos indicados por Drucarof. Sus cuentos a menudo combinan el terror con lo fantástico, pero las sensaciones de miedo o repulsión son mitigadas por el humorismo o por el distanciamiento del narrador respecto de los hechos contados. El miedo puede venir de la anécdota: en "El patio de los vecinos" una mujer ve a un chico encadenado y se cuela en la casa para rescatarlo. Las descripciones, como en "El desentierro de la angelita", pueden suscitar horror: "Yo quedé con restos de carne en descomposición entre los dedos enguantados, y a ella le quedo la tráquea a la vista" (*Los peligros* 17). En consonancia con la tradición de lo fantástico gótico, a menudo el terror se debe a la locación de las historias:

¹ La decisión de investigar y procesar a los responsables se debió a Néstor Kirchner quien en 2003 anuló las leyes de impunidad patrocinadas por Alfonsín e incrementadas por Menem.

casas embrujadas, sitios públicos abandonados, villas inhóspitas (es el caso, por ejemplo, de "La casa de Adela" y "La Hostería").

En lo que concierne a la narrativa de Samanta Schweblin, los cuentos de *Pájaros en la boca* y de *Siete casas vacías* se mueven entre lo fantástico y lo extraño. Como ya he mostrado en otro trabajo (*Narrar la distancia* 501-513), la extrañeza se debe a personajes que actúan de manera inusitada y fuera de la norma, que a veces se identifican con la instancia narradora, distorsionando la realidad. En estos cuentos no hay los sitios derrocados y angustiosos de Mariana Enríquez, ni casas realmente desocupadas, más bien espacios que están vacíos debido a una ausencia o una carencia, casas inadecuadas para acoger, para proteger a personas y cosas.

Las dos escritoras ponen en escena lo real, pero desde los intersticios de la perspectiva fantástica, diversamente articulada. A partir de la lección de Cortázar, transforman y renuevan los tópicos de la literatura fantástica y neo-fantástica, para hablar del presente y del pasado reciente. Una re-invenición que configura escenarios siniestros y afligidos. Mientras Mariana Enríquez ha tratado en modo directo el tema de la desaparición durante la dictadura, por ejemplo, en "Cuando hablábamos con los muertos" o en "Chicos que vuelven", en Samanta Schweblin la temática parece ausente. Sin embargo, en unos cuentos de ambas el trauma de la desaparición se insinúa desde el trasfondo opaco de la narración, que oculta y al mismo tiempo descubre algo difícil o imposible de nombrar. Defino estos cuentos *oblicuos*: los desaparecidos y los muertos insepultos aparecen en una dimensión *oblicuamente fantasmal*, a través de la reiteración de ausencias tácitas pero categóricas. En estos cuentos oblicuos, el horror o la turbación provienen más que todo de un eco, como si frente a unos personajes, unos hechos, "la resaca de todo lo sufrido/se empozara en el alma..." (Vallejo 33). La inquietud no viene de la interpretación literal de los elementos de la ficción, sino de su resonancia, de lo que se desvía y se aparta de su significado más propio. El malestar suscitado por los cuentos oblicuos de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin consiste precisamente en este retroceso, que surge de alusiones encubiertas que se revelan en una segunda lectura, transversal e inquietante. Este efecto se debe a unos detalles que adquieren un sentido añadido, a unos silencios, a unas palabras que quizás se colaron en el entramado lingüístico, que casi se escaparon a pesar de las intenciones de las dos autoras.

En el cuento de terror "La casa de Adela" de Mariana Enríquez, una niña sin un brazo, al explorar una casa embrujada con dos amiguitos, entra a un cuarto y se extravía. El cuento está focalizado en la relación entre los tres muchachos, en el miedo suscitado por la casa. Pero, en el final, dos secuencias quiebran la

linealidad no de la narración, sino de su significación. Primero, la ansiedad de la madre de Adela, que con insistencia pregunta por los detalles, porque necesita tener una noción real de un evento que se presenta incierto, indescifrable, absurdo. Sin el cuerpo de la hija, todavía espera. Segundo, cuando la narradora de la historia, una de los niños, ya adulta vuelve a la casa, describe el sitio: está abandonado como antes, pero los chicos del barrio, que conocen la historia, pintaron con aerosol en las paredes de afuera la pregunta "¿dónde está Adela?" (*Las cosas que perdimos* 79). En la situación narrativa, la pregunta es obvia, directa y sin segundas intenciones. Pero a la vez suena como un eco siniestro, reiterando el reclamo incesantemente repetido en las paredes, en las calles, en la Plaza de Mayo.

"Bajo tierra" de Samanta Schweblin es un cuento fantástico construido a través de la superposición de dos historias que se desarrollan, en tiempos distintos, en un pueblo minero (Jossa 502-504). Unos niños durante unos días se dedican a excavar un pozo; luego, de repente, los niños y también el pozo desaparecen, como tragados por la tierra. Los padres los buscan por doquier, penosamente. La acción tiene lugar en un sitio recóndito, los desaparecidos son niños pequeños, pero la siguiente descripción puede evocar escenas vividas en otro tiempo y otro espacio:

Esa noche perdieron a sus hijos. Empezaba a oscurecer. Era el momento del día en que los chicos volvían a su casa, pero no había señales de ellos. Salieron a buscarlos y se encontraron con otros padres también preocupados, y cuando empezaron a sospechar que algo podía haber pasado, ya casi todos estaban en la calle. Los buscaron desorganizadamente, cada uno por su lado. (*Pájaros* 216-7).

Se produce un efectivo desplazamiento temporal y espacial de los datos sensibles que pueblan el cuento. El tiempo retrocede a los años setenta: la incertidumbre, la búsqueda, la angustia. En el cuento, como en la realidad, al dolor por la desaparición del ser querido se añade la exasperación por la falta de datos concretos y de responsables: "¿Pero qué fatalidad podía borrarlos a todos de la tierra?" (217). No hay fechas, no se conoce el lugar del secuestro (el pozo también desaparece), no hay informaciones que permitan elaborar el duelo. Como en "La casa de Adela", evocando de manera oblicua la tragedia de las desapariciones, al primer significado del cuento se añade otro. Los dos cuentos suscitan algo que se coloca fuera del texto, lo modifica y hasta lo sustituye².

² Siguiendo esta lectura, el final del cuento "Bajo tierra", con el narrador que huye después del relato del viejo, implica una crítica al secretismo. Para una mirada más profunda reenvío a Jossa (501-513).

Restos: ropa tirada, huesos dispersos

Las dos escritoras también coinciden en construir el efecto transversal a partir de un objeto, que puede reenviar a otros significados. Se trata de objetos a menudo residuales, que al estar presentes evocan la ausencia, volviéndose el lugar material de la incertidumbre entre su efectiva realidad y su angustiada resonancia en la memoria o en el deseo. Los cuentos "Pasa siempre en esa casa" de Samanta Schweblin (*Siete casas vacías*, 2015) y "Nada de carne sobre nosotras" de Mariana Enríquez (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016) son cuentos oblicuos justamente por su tratamiento de los objetos.

En "Pasa siempre en esa casa" la instancia narrativa es una mujer un poco trastornada. El íncipit es cautivador: el señor Weimer está tocando la puerta con su puño pesado, unos golpes cautos y repetitivos. La mujer ya sabe qué quiere: pasar a su jardín para recoger la ropa de su hijo, tirada en el pasto. Desde cuando el hijo de Weimer murió, cada quince días la escena se repite, igual, de un modo ordenado: su esposa tira la ropa del hijo muerto, Weimer toca la puerta de la vecina mortificado y cansado, vuelve a su casa y la esposa empieza a gritar. Esta repetición quincenal enfurece al hijo de la narradora, que a su vez repite su refrán: "La próxima quemó toda la ropa" (*Siete casas vacías* 40). La relación entre los personajes se mueve alrededor de la ropa, sustantivo colectivo que de-individualiza las prendas, vestidos anónimos de un hijo sin nombre y sin historia. De hecho, el cuento se concentra en la escena presente, con una sola analepsis para recordar el carácter malhumorado y descortés de Weimer cuando era más joven. Las prendas esparcidas en el pasto, luego colgadas de los brazos de Weimer, ahora son inútiles y a la vez necesarias, colmadas de emociones y vacías. Focalizado en la narradora, el cuento no relata qué pasa en la casa de los vecinos, el probable conflicto entre quedarse con y deshacerse de la indumentaria del hijo, de este cúmulo de angustia y recuerdos que los padres no saben tratar. Esta vez la mujer decide enfrentar al viejo:

"Cuando algo no encuentra su lugar...", digo, suspendiendo las últimas letras en el aire... "Dígame por favor", dice Weimer. "No sé, pero hay que mover otras cosas". Hay que hacer lugar, pienso (42).

El discurso se queda en suspenso, la expectativa del viejo, con los ojos llenos de lágrimas, crece, pero la mujer piensa en conjuros y consignas:

"cómprele a mi hijo cuantas pelotas le haya desinflado y todo se solucionará", "si llora sin soltar su limonada ella dejará de tirar la ropa", o "deje la ropa sobre los pinos una noche y si amanece despejado es que el problema desaparecerá"; por dios, yo misma podría

tirlarla a la madrugada mientras me fumo mi último cigarrillo del día (43).

Mientras tanto, la mujer escucha el ruido que la avisa que su hijo "ya está en casa, a salvo y con hambre" (42). Él se acerca al banco en el jardín, donde los dos están sentados y callados:

Tiene los pies descalzos, pisan rápido, jóvenes y fuertes sobre el césped. Está indignado con nosotros, con la casa, con todo lo que sucede siempre en esta casa en un mismo orden. Su cuerpo crece hacia nosotros con una energía poderosa, que Weimer y yo esperamos sin miedo, casi con ansias. Su cuero enorme [...] Está a solo unos metros, ahora casi sobre nosotros. Pero no nos toca (44).

La imagen del hijo es casi una visión que lo hace más grande, más fuerte. Con su cuerpo joven y robusto, prescinde de las palabras y actúa, interrumpiendo la rutina dolorosa y molesta: "agarra la ropa furioso, junta todo en un único bollo y regresa en silencio por donde vino" (44). Quizás la ropa, ahora solo un bollo, puede dejar de ser el objeto sustituto y la angustia podrá transformarse en dolor y en duelo.

En el cuento se habla explícitamente de la muerte del hijo, pero no hay referencias temporales o detalles que puedan informar sobre la inscripción temporal de la historia narrada. El alivio de la mujer al descubrir que el hijo está en casa a salvo, podría indicar una época peligrosa y violenta, así como la ansiedad de una madre preocupada. Pero no es necesario construir una narración parasitaria o deformar el cuento. La ropa es el resto de un duelo imposible y la muerte del hijo y el difícil proceso de separación tienen una lóbrega resonancia.

"Nada de carne sobre nosotras" también tiene un íncipit seductor. Empieza con un encuentro importante que sorprende y detiene a la protagonista (y narradora, como en el cuento de Samanta de Schweblin) mientras pasea por la ciudad: "la vi cuando estaba a punto de cruzar la avenida" (125). Pero en seguida la trivialidad del lugar contradice la supuesta trascendencia del evento: "Estaba entre un montón de basura, abandonada sobre las raíces de un árbol" (125). El objeto del encuentro se conoce solamente unas líneas después: una calavera. La narración del cuento es en primera persona y, retomando un recurso típico de Silvina Ocampo, Mariana Enríquez reproduce un habla estereotipada, orientada por conclusiones apresuradas, alimentada por lugares comunes. La narradora decide, por ejemplo, que los estudiantes de odontología tiraran la calavera a la basura por, "esa gente desalmada y estúpida, esa gente que sólo piensa en el dinero, empapada de mal gusto y sadismo" (125). Al no encontrar la mandíbula y los dientes, la prueba es irrefutable: fueron los protodontólogos. El cuento tiene un registro irónico, no expresa ningún dramatismo: "fui hasta mi departamento, apenas a

doscientos metros, con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana del bosque" (125). Mientras se pregunta por qué las calaveras no tienen nariz, la narradora descubre, siempre sin sobresaltos, que la que tiene en las manos lleva algo escrito: "Tati, 1975". Comenta burlona: "Cuántas opciones. Podía ser su nombre, Tati, nacida en 1975. O su dueña podía ser una Tati parida en 1975. O el número quizá no era una fecha y tuviese que ver con alguna clasificación" (126). Decide llamarla, por respeto, solamente Calavera, abreviado Vera. Cuando el novio la ve se pone furioso, le dice que está loca. A ella no le importa, él es un hombre desatento, celoso de su relación con Vera y sobre todo está poniéndose muy gordo. Al poco tiempo, los dos se separan. La mujer se dedica a Vera, le compra una peluca rubia (porque los rubios nunca son pobres), la adorna con collares de cuentas de colores, le enciende los ojos con las lucecitas de navidad. Mientras Vera luce su hermosa flacura, el ex novio parece un obeso: "Él no tiene nada que ver con la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimiento" (128). La muchacha quiere parecerse a ella:

Lo vi más gordo que nunca, con las mejillas caídas como las de un mastín napolitano, y esa noche, después de que se fue con la valija y un bolso colgado del hombro, decidí empezar a comer poco, bien poco (127).

Ella y Vera ya son una pareja, un nosotros, con nada de carne sobre los huesos: "Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras" (128). El cuerpo de la mujer se pone siempre flaco, más parecido a lo que debería ser la calavera. Decide que Vera ya no puede seguir incompleta, sin dientes, sin brazos, sin piernas. Su plan es buscar los huesos para reconstruir el esqueleto, pero sabe que ya no existen fosas comunes de las que le hablaba su mamá. El tono sigue siendo irónico:

¿Y dónde buscárselos? No puedo profanar tumbas, no sabría cómo hacerlo [...] ¿De dónde los sacan, ahora, los huesos para estudiar? ¿O usarán réplicas de plástico? Veo muy difícil caminar por las calles con un costillar humano. Si encuentro uno, para cargarlo usaré la mochila grande que dejó Patricio, la que llevábamos de campamento cuando él todavía era flaco (129).

La narradora califica la gordura como el paradigma de lo feo, lo estúpido, lo aburrido; la delgadez como el modelo de la hermosura, la juventud, la liviandad. Repitiendo lugares comunes, conformándose a los parámetros de la estética dominante, la narradora los hiperboliza para respaldar su opción para la anorexia. Pero en el desenlace del cuento hay un giro, una desviación. Como

en otros cuentos de Mariana Enríquez, en el final el tono se vuelve grave. Inesperadamente, la mujer ahora se reconoce parte de una historia, de una colectividad. Ella, como todos los argentinos, camina sobre los cadáveres:

Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados (129-130).

Los cuerpos destrozados, los cráneos insepultos, los huesos perdidos obsesionaron y siguen obsesionando el imaginario doliente de los afectados por la desaparición de un ser querido. La calavera y los huesos son los restos de las muertes negadas, la presencia de los cuerpos ausentes, que todavía se han de encontrar. Son necesarios agujeros profundos en la historia de la dictadura argentina para alcanzarlos. El último párrafo crea entonces una fisura, inserta un discurso oblicuo que desplaza el objeto principal del cuento, la calavera, a otro espacio y otro tiempo. Si de manera clara el cuento trata de las normas estéticas y de los trastornos alimenticios, en paralelo se refiere a una historia saturada por los muertos.

La última secuencia del cuento se fundamenta en la sinécdoque, no solamente porque de repente la calavera se vuelve la parte por el todo (los cuerpos de los muertos insepultos), sino porque posibilita el *entendimiento simultáneo*, significado etimológico del término sinécdoque. La muchacha y los lectores intuyen el doble significado del hallazgo de la calavera y porque "hubiese sido totalmente indecente de mi parte actuar con indiferencia y dejarla ahí" (126). De esta forma, la anorexia se puede leer como un intento de adjudicarse materialmente el dolor de un desconocido. Ella deja de comer para parecerse a un cuerpo descarnado, para asumir un sufrimiento que no vivió en primera persona, pero que queda constante bajo los pies de los argentinos. En esta lectura, dejar de comer para ser como Vera es un gesto metafóricamente amplificado, necesario en su opinión, para establecer un enlace, una relación empática con la muerta. Ella se siente culpable por no haber vivido aquel periodo y quiere cuidar de la calavera para enmendar la culpa. Patricio no puede entender, siendo gordo: ella lo juzga culpable de tener sobrepeso, su gordura muestra no solamente carencia de autocontrol y de fuerza de voluntad, sino también desatención, superficialidad.

El enunciado que cierra el cuento también juega con la ambigüedad: introducidos por el pronombre relativo "que", los perros son los sujetos de los primeros dos verbos ("encuentran los huesos", "saben"). Pero no necesariamente los perros son también los sujetos de los otros dos verbos ("escondieron" y "dejaron

olvidados"). La narración recupera de improviso el pasado latente y transforma el cuento denunciando, implícitamente, los que escondieron y dejaron olvidados los huesos. Las escenas antes percibidas como cómicas: el recorrido de doscientos metros del montón de basura a casa como si fuera un cortejo fúnebre, los adornos grotescos de Vera (la peluca, las lucecitas navideñas, el perfume) revelan otra cara. Se produce así el paso de la observación de lo contrario al sentimiento de lo contrario, como indicaba Pirandello, es decir de lo cómico a lo humorístico. Detrás del objeto y de su ridículo cuidado, se muestra una realidad dolorosa. La calavera y el cortejo fúnebre cumplen una función sustitutiva, más sensata de lo que al principio puede parecer: la preparación y el funeral de un cadáver reencontrado. De esta forma, sin dramatismo, sin solemnidad, con la tranquilidad y la sencillez que caracterizan la actuación de la protagonista, la habitación se vuelve el espacio del velorio, negado por el poder militar e imposibilitado por la práctica de la desaparición. Del final inesperado nace el horror, pero también la fuerza insumisa del cuento, que propone un repentino reparto de lo sensible (Ranciere, *Sobre políticas estéticas*), recorriendo los espacios para el duelo que el poder no concedió. En el paso de la basura a la habitación, en la reconfiguración de la calavera, en el compromiso para reconstruir el esqueleto, consiste la propuesta política del cuento.

Conclusión

En los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, los objetos tienen una significación ambigua y condensan afectos confusos. Lo fantástico, lo extraño, lo terrorífico también derivan del trastorno y la complejidad de estos objetos, desplazando la inquietud hacia otros contextos, íntimos e históricos a la vez. Se produce así un nuevo tipo de vacilación en el lector obligado a interrogarse acerca de una apenas reverberación, defendiendo la memoria del peligro de la insignificancia. De esta forma, se realiza no solamente un deslizamiento de la percepción, sino una reconfiguración de las nociones de tiempo y espacio y de las cosas que los habitan. Desde ese nuevo cronotopo es posible cuestionar el presente y el pasado. De este modo, las modalidades narrativas practicadas por Samanta Schweblin y Mariana Enríquez (lo fantástico, el horror, lo extraño, el terror) funcionan como denuncia de una memoria no pacificada. Mientras para Drucarof en los escritores de la segunda generación de la postdictadura tampoco hay esperanza en un cambio o en una salida de una situación de crisis, en mi opinión en muchos cuentos de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin junto a la denuncia se configuran nuevas formas de convivencia, nuevas maneras de posicionarse en el espacio y en el tiempo, presente y pasado, de su país. Su escritura es una

disyuntiva contestataria que puede implicar una intervención activa. En el clima ominoso, siniestro o postrado de sus cuentos hay una búsqueda de la empatía, una ética del cuidado. Se muestra el esfuerzo por salir del aislamiento y el egoísmo, tan necesarios para la política y la economía del sistema capitalista. Por otra parte, lo dice muy bien Mariana Enríquez: "un relato de terror en Argentina no es sólo un relato de género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político" (*En Argentina*).

Bibliografía

- Drucaroff, Elsa. "Cuentos de un tiempo desencantado", *El nuevo cuento argentino. Una antología*. Buenos Aires: EUFyL, 2017.
- _____. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- _____. "Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?". *El matadero* 10 (2016): 23-40.
- Enríquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- _____. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama 2016.
- _____. *Cuando hablábamos con los muertos*. Santiago de Chile: Montaceros, 2013.
- _____. "En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género", *El cultural* (1 febrero 2017). Web 3 de enero 2018 <<https://elcultural.com/Mariana-Enriquez-En-Argentina-un-relato-de-terror-no-es-solo-un-relato-de-genero>>
- Jossa, Emanuela. "Narrar la distancia. Una lectura de los cuentos de Samanta Schweblin". En *América latina: el relato de un continente*. Regazzoni Susanna y Cecere Fabiola (eds.). Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 2019: 501-513.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Garzanti, 2004.
- Rancière, Jaques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- _____. *Reperto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Schweblin, Samanta. *Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de espuma, 2015.
- _____. *Pájaros en la boca*. Barcelona: Lumen, 2010.
- Vallejo, César. *Los heraldos negros*. Lima: Editora Perú Nuevo, 1959.