

**El horror ecológico: irrupción de los marginales y deformidad grotesca en  
*Distancia de rescate* de Schweblin y “Bajo el agua negra” de Enriquez**

**The ecological horror: irruption of the marginals and grotesque deformity in  
*Distancia de rescate* by Schweblin and “Bajo el agua negra” by Enriquez**

Denise Elizabeth Ocaranza Ordóñez<sup>1</sup>  
Universidad Autónoma del Estado de México

**Resumen**

En el presente artículo se analiza la marginalidad y la deformidad grotesca como motivos del horror ecológico en la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y el cuento “Bajo el agua negra” de Mariana Enriquez. La crítica académica las ha catalogado como obras fantásticas, entre otras cosas, porque presentan un hecho sobrenatural; pero también se les ha clasificado como góticas. Una de las propuestas es que ambas obras pertenecen al género del horror.

**Palabras clave:** horror ecológico; deformidad; sobrenatural; grotesco.

**Abstract**

This article analyzes marginality and grotesque deformity as reasons for ecological horror in *Distancia de rescate* by Samanta Schweblin and "Bajo el agua negra" by Mariana Enriquez. Academic criticism has classified them as fantastic works, among other things, because they have a supernatural event; but they have also been classified as gothic. One of my proposals is that both works belong to the horror genre.

**Keywords:** ecological horror; deformity; supernatural; grotesque.

---

<sup>1</sup> Autora de “Aproximaciones a la estética del grotesco moderno en ‘Mi cuarto en el hotel’ y ‘El vapor’ de Felisberto Hernández” (*La Colmena*, núm. 108, 2020) y de textos literarios como *El ladrillo secreto* (2017) y *Perdidos en el fuego* (2022). Correo electrónico: deniseocaranza@gmail.com.

### **Introducción: necesaria distinción entre horror y terror**

Samanta Schweblin y Mariana Enriquez son dos de las voces argentinas más consolidadas dentro de una actual generación de escritoras latinoamericanas que tienen visibilidad internacional. Schweblin (1978) vivió su infancia en Hurlingham y Mariana Enriquez (1973) en Lanús, ambas en la provincia de Buenos Aires. Pertenecieron a una clase media atravesada por un contexto de crisis posdictadura cívico militar; el horror que esto implica, todavía, para ellas y para sus connacionales se encuentra en sus obras. Enriquez señala que

La marca de la violencia política en el continente, aunque no la hayan sufrido nuestros cuerpos concretos, la sufrimos en nuestras subjetividades. Y eso de alguna manera aparece en la literatura, a veces de forma obvia, otras más oblicua, pero creo que es ineludible. (2020a: párr. 4)

En el presente artículo veremos cómo se articula esta marca de la violencia política, desde el género del horror, en *Distancia de rescate* (2014, Random House) de Samanta Schweblin, y “Bajo el agua negra” de Mariana Enriquez, cuento publicado en la antología *Las cosas que perdimos en el fuego* en 2016 por Anagrama.

Me refiero al género de horror mas no al género de terror, esto es importante señalarlo porque existe una falsa sinonimia entre ellos. La distinción entre horror y terror no es nueva, desde inicios del siglo XIX escritores y teóricos han aportado sus distintas posturas, por ejemplo, Ann Radcliffe, en 1896, afirmaba que “Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul, and wakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them” (1896: 150). Posteriormente, en 1957, Devendra Varma apuntaba que: “the difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization; between the smell of death and stumbling against a corpse” (1966: 130). Para Fred

Botting, el terror estimula un elevado sentido del yo y un movimiento de trascendencia, mientras que el horror induce un estado de parálisis o estremecimiento y la pérdida de las facultades de uno mismo (1998: 124).

Con relación a la literatura hispanoamericana, específicamente en la poesía de Xavier Villaurrutia, y desde el efecto mas no desde el género, Octavio Paz en 1978 establece una distinción entre terror y horror moderno. En comparación con el terror, el horror tiene una naturaleza de mayor ambivalencia, no es que cause miedo, sino que puede atraer y paralizar porque:

[Es] un vértigo, un vahído [...] El horror es la caída [...] es un asombro ante algo —ser u objeto— que nos espanta. [...] El horror es una fascinación. [...] El horror no nos ataca: es una presencia que nos paraliza; a la parálisis sucede el vértigo de la fascinación: el horror es un imán [...] el horror es una presencia que se revela ausencia (2003: 49-51).

Si bien el objetivo de la presente investigación no es señalar la distinción entre horror y terror,<sup>2</sup> voy a concluir esta problemática con algunos puntos generales que permitirán un bosquejo práctico: a) el horror y el terror no se pueden concebir sin sus efectos; b) el terror despierta el instinto de supervivencia y el horror provoca reacciones como parálisis, asombro, confusión mental e impotencia física; c) en el terror, la amenaza es tangible y sorteable si hay suficiente habilidad y astucia por parte de los personajes y, en el horror, el peligro es intangible: sobrenatural, por lo que las posibilidades de salvación disminuyen y los personajes se enfrentan a una posible desintegración física o mental. Al final de una historia de horror suele haber una revelación que resulta impactante y el

---

<sup>2</sup> Esta distinción, así como el origen y desarrollo del género del horror, son cuestiones que abordo en el primer capítulo de mi tesis de maestría que lleva por título *Configuración del nuevo horror latinoamericano en la narrativa de Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi: hacia una crítica social*.

estremecimiento es mayor si se descubre que la amenaza no era exclusivamente sobrenatural, sino que pertenecía al plano de lo real.

### **El nacimiento del género del horror**

A través de los siglos, el horror se ha consolidado como género literario. Considerarlo de este modo es útil como principio de organización y delimitación, ya que el estudio del género puede resultar complejo por el sinnúmero de subgéneros y subdivisiones de estos, aunado a falsas sinonimias, como la que abordé hace un momento. Como género literario, sus fuentes inmediatas son la novela gótica inglesa y el *Schauer-roman* alemán,<sup>3</sup> y se fue extendiendo a Estados Unidos y Francia (con el *roman noir*) a lo largo del siglo XVIII y XIX (Carrol, 1990: 19), por lo que el relato de horror puede ser considerado una proyección de la agonía del alma romántica.

Para fijar su postura en contra del cientificismo y el positivismo, los escritores de horror en el Romanticismo retoman leyendas del pasado, supersticiones y fenómenos inexplicables y las combinan con situaciones sociales contemporáneas; por ejemplo, en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, un médico da vida a un ser creado a partir de trozos de cadáveres. Shelley escribe esta novela en un contexto en el que en Inglaterra era común el robo de cuerpos para realizar prácticas médicas (Clery, 1995: 173).

Si existe un horror original o un *nacimiento del horror*, este se encuentra en la tradición oral; cuando hombres y mujeres de la antigüedad tenían que explicarse

---

<sup>3</sup> Los máximos exponentes de la novela gótica inglesa del siglo XVIII fueron Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Thomas Beckford y Mathew Lewis; dentro del *Schauer-roman* alemán destacaron Heinrich Zschokke y Ernst Theodor Amadeus (E.T.A) Hoffmann; mientras que los principales escritores de la literatura gótica norteamericana fueron Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Edgar Allan Poe y Emily Dickinson; en el *roman noir* francés sobresalieron los nombres de François Ducray-Duminil, Pierre-Théophile-Robert Dinocourt y Charles Victor Prévost d'Arlincourt. Cf. Hogle (2002) y García (2015).

fenómenos naturales que los afectaban e intrigaban, de modo que crearon los mitos y las leyendas, dotándolas de explicaciones sobrenaturales.<sup>4</sup> Noël Carroll sostiene que la imaginaria del horror se puede encontrar en todas las épocas y, en *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, da ejemplos de figuras e incidentes importantes para el género. Mucho antes que Carroll, Howard Phillips Lovecraft (2021), en su ensayo *Supernatural Horror in Literature*, apuntaba que el origen de la *ficción sobrenatural*, como él la llama en 1927, surgió del antiguo folclore de todas las razas y que, durante la Edad Media, los límites entre los relatos orales y las formas literarias formales empezaron a entrelazarse y a transmitirse.

Así, el horror considerado como género, señala Carroll, adquirió formalidad literaria entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, como variación del gótico en Inglaterra y desarrollos correlativos al mismo en Alemania. *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole inaugura el género de lo gótico; su obra sirvió de modelo y precedente para los relatos góticos que se escribieron en Gran Bretaña e Irlanda de 1790 a 1820. Los elementos de esta obra (que con el tiempo serán considerados clásicos) son: una narración contextualizada en el medioevo, personajes que lidian con maldiciones (hechos sobrenaturales), escenarios asfixiantes, el castillo gótico con puertas chirriantes, pasadizos, criptas secretas y una atmósfera de suspenso.

La literatura de horror continuó escribiéndose de modo continuo y en todas las regiones y se transformó de un subgénero popular, es decir al margen del canon, a un

---

<sup>4</sup> El concepto de *sobrenatural* se refiere a aquello que no tiene explicación científica o que supera los límites de la naturaleza. E. J. Clery propone que la integración de lo sobrenatural en la esfera de lo estético suponía un círculo moderno de superstición estetizada que respondía a un reino ilimitado que trascendía los estrechos dictados de la razón ante el que el lector experimenta fascinación y temor (1995: 5). Por su parte, David Punter considera lo sobrenatural en el siglo XX como una imagen de los miedos sociales cuidadosamente representados (1998: 118).

género sólido y considerado por la crítica académica. Carroll considera al horror como un género muy resistente y persistente (1990: 15); Mariana Enriquez (2020b), por su parte, menciona que el género es muy contaminante, porque para la segunda mitad del siglo XX, el horror se incorporó al teatro musical y algunos de sus elementos se encontraban incluso en videos musicales, porque el horror, para ese entonces, ya se había convertido en elemento esencial de todas las formas de arte contemporáneas, de ahí que el lector o el espectador se encontrara con figuras clásicas como vampiros y hombres lobo, pero también con personajes como *trolls*, zombis y extraterrestres.

Lo anterior —que se queda corto porque mi intención es apenas esbozar la historia del género— sirve para advertir que los textos de horror latinoamericano del siglo XXI, y en el caso que nos ocupa del horror ecológico, dialogan con los textos de horror tradicional; el mundo que se aborda en los textos precedentes continúa siendo este en el que vivimos, pero con nuevas problemáticas, como bien afirma John Clute:

La mayoría de los supuestos que formula el horror sobre el mundo se iteran y se reiteran hasta el infinito [...] el pasado habita nuestro presente y duplica las historias que se narran. La recursividad ralentiza el curso de la historia, siembra el camino de ecos (2015: 48).

Así, si hay una trasgresión en el género de horror contemporáneo, esta se da “porque continúa contándonos que [...] nosotros, los amos del mundo, somos los devoradores del mundo” (Clute 2015: 48-49); por lo que el género se reformula, se transforma, sus personajes tradicionales, así como sus escenarios, se retoman y se resignifican según el contexto actual. La crisis medioambiental es uno de estos contextos, y las y los escritores de género, no sólo de horror sino también de ciencia ficción, han escrito obras, también llamadas ficciones climáticas, en las que calculan desde distintas estrategias narrativas la

distancia que separa a los personajes de una catástrofe que parece inevitable, que vaticina un duelo personal que se extiende a lo colectivo, que causa vértigo y angustia.

La escritora uruguaya Fernanda Trías ha reflexionado en torno a la ecoansiedad<sup>5</sup> y el terror climático, o como lo llamaremos en este artículo: el *horror ecológico*, en la literatura, sobre todo latinoamericana y contemporánea. La autora afirma que,

si cada generación piensa su propio apocalipsis, yo pertenezco a la que está protagonizando el terror climático, un terror que asume la forma de un punto difuso en el tiempo después del cual no habrá retorno, el tic tac de ese reloj es ensordecedor, el nuevo terror me parece inseparable del terror ecológico [...] Verdadero terror [es], entonces, leer el último informe de la ONU sobre cambio climático [...] Se estima que en menos de ochenta años, el setenta y cuatro por ciento de las regiones que hoy son habitadas por seres humanos se habrán convertido en entornos de enfermedades letales [...] El Antropoceno marca su inicio con un gran acto de contaminación, las bombas atómicas que a mediados del siglo XX se lanzaron y probaron en el mar son las responsables de que haya isótopos radioactivos circulando por las playas donde ustedes y yo nadamos en vacaciones muy tranquilos, sin pensar que nosotros mismos somos los peces mutantes (2022).

De ahí que los espacios contaminados, infectos, y capaces de enfermar-deformar a sus personajes son utilizados en el horror ecológico, aunque no son exclusivos de este. En este artículo veremos cómo funciona la marginalidad y la deformidad dentro y a consecuencia de estos espacios en *Distancia de rescate*, de Schweblin, y “Bajo el agua negra”, de Enriquez. Pero antes cabe señalar, a grandes rasgos, porque no es el objetivo de este trabajo,<sup>6</sup> que tanto en la novela como en el cuento se puede identificar el modelo

---

<sup>5</sup> La ecoansiedad es la preocupación, impotencia e incertidumbre que surge de observar el impacto catastrófico que puede derivarse de la crisis climática.

<sup>6</sup> Hago un análisis más profundo y detallado en el segundo capítulo de mi tesis de maestría que lleva por título *Configuración del nuevo horror latinoamericano en la narrativa de Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi: hacia una crítica social*.

prescriptivo de la naturaleza del género de horror que plantea John Clute (2015) y que consiste en el desarrollo de la historia en cuatro estadios: 1) atisbos, 2) espesamiento, 3) trance y 4) después.

Los atisbos son el estadio más exigente en tanto que tienen un carácter ambivalente: su función es alertar y sembrar la duda, lanzar el gancho, pero también confundir y despistar. Los atisbos, señala Clute, “marcan el momento en que el protagonista (o la voz narrativa de la historia) empieza a reconocer que la textura del mundo empieza a Espesarse” (2015: 15), por lo que la naturaleza de los atisbos se complejiza al depender de voces y perspectivas distintas, ya que no es lo mismo atisbar el horror desde la omnisciencia, como en el caso de “Bajo el agua negra”, que atisbar desde conciencias narradoras poco fiables como en *Distancia de rescate*.

En ambas obras los atisbos funcionan como intuiciones, indicios y predicciones; por cuestiones de espacio mencionaré los atisbos más importantes en cada una. En el caso de la novela de Schweblin, la voz inquietante de David, un niño de nueve años, con sus atisbos pretende que Amanda descubra la existencia de un mal colectivo: la intoxicación con herbicida de las personas del pueblo. Un ejemplo de este tipo de atisbo es cuando David le pregunta a Amanda: “¿De verdad este sitio [el campo] te parece un lugar mejor?” (Schweblin, 2017: 68). De manera general, en esta novela los atisbos giran en torno a *lo importante*, pero no hay que perder de vista que lo que es importante para unos no lo es para otros, de ahí que existan tantos personajes como perspectivas y maneras de atisbar.

En “Bajo el agua negra”, los atisbos marcan el pulso del horror tanto en el paradigma de realidad como a nivel sobrenatural. De forma puntual, en la oficina de la fiscal Marina Pinat se presentan cinco atisbos disparadores del espesamiento: la

---

imposibilidad de encontrar el cuerpo de Emanuel; la risa del policía interrogado; su aseveración; la deformidad de la jovencita embarazada, y su mensaje: que Emanuel recién emergió del Riachuelo y que está en la villa.

El segundo estadio, el del espesamiento, es un proceso complejo que recurre a distintos recursos, tales como la creación de expectativa, la huida, el intento de rescate, las plegarias, el motivo del doble, la petrificación, el cruce de umbrales, la entrada a la cloaca, la utilización de adjetivos como *espantoso*, *terrorífico*, y los semblantes. Asimismo, hace uso de los atisbos como herramientas, por ejemplo, las manos sucias de barro, las manos que tiemblan o dejan de temblar, los pasos irreconocibles, las latas que aparecen en pesadillas, etcétera.

Es un estadio que implica movimiento, a diferencia del atisbo que suele ser fijo y estable como una imagen; el espesamiento es un proceso en el que la trama se complica, se espesa; es un

movimiento acumulativo hacia la etapa siguiente: traiciones, ausencias (o presencias) misteriosas, llaves que no abren o trenes que no llegan se materializan en la escena y fuerzan a los personajes a andar por caminos que no quieren recorrer; nada encaja, reina la confusión, aparecen obstáculos inherentes a la vida —no parece haber salida de la asfixiante maraña de la trama—, la atmósfera se va volviendo literalmente más espesa, cuesta respirar (Clute, 2015: 47).

Tanto en *Distancia de rescate* como en “Bajo el agua negra” las escenas espesantes se relacionan, en su mayoría, con el hecho sobrenatural (la migración y el regreso de Emanuel, respectivamente).

Es pertinente mencionar que los cuatro estadios no necesariamente funcionan de forma sucesiva, es decir, no terminan los atisbos para dar lugar al espesamiento, ni se termina el trance para continuar con el después. Todos en algún momento se entrelazan:

los atisbos siembran las dudas, las suposiciones y los elementos sobrenaturales de los que echa mano el espesamiento para nublar la razón y crear una especie de cautiverio.<sup>7</sup> Sin la razón trastocada no hay espacio para el trance y el después, los cuales son estadios que están todavía más imbricados, el paso de uno a otro es casi imperceptible, pero se distinguen por algunas características que explicaré a continuación.

Si el poder subversivo del horror es abrirnos los ojos, esto comienza a ocurrir en el tercer estadio: el trance. En el idioma original de *El Jardín crepuscular* (*The Darkening Garden*), de John Clute, *trance* es la traducción de *revel*, que significa celebrar, bailar y cantar en público y de forma escandalosa. Sin embargo, lo que le interesa a Clute de este verbo son los ritos, el *performance* y las máscaras, pero no desde la risa, sino desde el horror. En la ficción, sobre todo durante el espesamiento, se oculta una verdad detrás de una o varias máscaras o, como dice Clute, detrás de una corteza de mentiras, y así como se esconde la verdad también se trastoca la razón.

Los ritos, el *performance* y las palabras mágicas, por su repetición, seducción y solemnidad, aparecen umbrales, abren puertas y, en el caso del horror, develan una verdad que confronta la realidad extratextual. Así como se abren estas puertas, se abren los ojos, despierta la razón del letargo impuesto por el espesamiento.

Tanto en la novela como en el cuento hay un trastocamiento de la razón, Amanda, por ejemplo, termina creyendo en la migración de almas y Marina Pinat se enfrenta con una procesión que enaltece a una especie de ídolo que, se infiere, es Emanuel que regresó tiempo después del agua negra. Los motivos utilizados por el estadio del trance son el sonambulismo (Nina, en *Distancia*); la pesadilla (tanto de Amanda como de Marina); la

---

<sup>7</sup> Amanda dice: “Es que estoy anclada en este relato, lo veo perfectamente, pero a veces me cuesta avanzar” (Schweblin, 2019: 13).

enfermedad (deformidades por la contaminación/intervención del espacio natural), el delirio (la fiebre de Amanda y el sacerdote ebrio que se suicida).

Señala Clute que el trance se presenta cuando “al fin se desprende la corteza de apariencias que había ido espesándose, cuando la verdad de las cosas asoma tras la Mascarada [...] y se resuelve en la latencia agotada del Después” (Clute, 2015: 101).

La función del último estadio, el después, es desatar la imaginación del lector para inquietarlo a través de lo que es capaz de imaginar sin que nadie se lo prescriba. El después es la fase en que queda únicamente la sensación de que ya no hay nada más que hacer, ya no hay remedio ni escapatoria, y entonces el relato se relaja y se disuelve, aunque antes de llegar hasta aquí, puede verse un escenario en que el mundo parece desolado.

Por ello, Amanda cierra *Distancia de rescate* con la desoladora visión de su esposo alejándose del pueblo sin percatarse de *lo importante*: los abundantes campos de soja, la tierra seca, a pesar de que hay ríos; el campo sin ganado, la creciente cantidad de coches llegando a la ciudad; “el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2019: 126). Y en “Bajo el agua negra”, la fiscal sale de la iglesia para encontrarse con una procesión encabezada por chicos deformes, mujeres gordas y pocos hombres,

detrás de ellos iba el ídolo que cargaban sobre una cama [...] el único sonido eran los tambores [Marina corrió] rezando en voz baja como no hacía desde la infancia [...] tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada [...] corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores (Enriquez, 2016: 174).

Estos tambores que escucha Marina son los tambores del futuro que plantea Clute (2015: 30), y es un futuro devastado por los mismos habitantes del mundo, quienes tiraron todo desecho al río y permitieron el abandono de la villa y de la gente que llegó a vivir ahí.

### **Territorios y moradas infectas**

El espacio es determinante para crear una atmósfera amenazadora; si en este espacio se proyecta un nivel de realidad con referentes extratextuales, estos referentes funcionan como garantía de realidad y potencian el efecto ambivalente del horror.

El campo y el pueblo en *Distancia de rescate*, y el centro de Buenos Aires, la Villa Moreno y el Riachuelo<sup>8</sup> en “Bajo el agua negra” tienen una significación que, al subvertirse, perturban el efecto de realidad. Por ejemplo, el campo, el pueblo y el río pueden significar el contacto con la naturaleza, la calma, el descanso, la vida y la inocencia, mientras que la ciudad se considera el espacio en el que reina el progreso, la ciencia y la aventura; por su parte, la villa es aquel lugar en el que sus pocos habitantes conviven y celebran grandes fiestas populares. Pero ¿qué pasa si el campo, el pueblo y la villa se tornan amenazantes y en vez de ofrecer calma ofrecen desasosiego y urgencia de escapar? ¿Y si no hay hacia dónde escapar porque la ciudad también se ha transformado en un espacio inseguro y corrupto? El mundo narrado se desdobra en dos planos ficcionales, uno que corresponde a una realidad muy parecida a la nuestra y otro en el que

---

<sup>8</sup> A este río se le conoce como Matanza en la mayor parte de su recorrido y Riachuelo luego de cruzar la avenida General Paz. Es el río más contaminado de Latinoamérica y uno de los diez lugares más contaminados del mundo. Su flujo se extiende por 40 km desde su nacimiento en la Provincia de Buenos Aires hasta su desembocadura en el barrio de La Boca, uno de los barrios más pobres de Buenos Aires. Su contaminación afecta a sus habitantes desde hace ya un siglo, ya que el río recibe desechos industriales de fábricas de curtiembres y se registran niveles altos de enfermedades diarreicas, patologías respiratorias y cáncer. Los más afectados son los niños, pues presentan cinco veces más plomo en sangre que lo aceptable, lo que retrasa su crecimiento, tienen comportamientos agresivos y problemas en la piel (Arias, 2019).

el paradigma de realidad se rompe, por lo que es posible la irrupción de hechos sobrenaturales. Estos espacios transformados son las moradas del horror, los lugares infectos en los que los personajes se enfrentan a la catástrofe.

En *Distancia de rescate*, el lugar desde donde se organiza la narración es la sala de emergencias del pueblo. Desde este punto, mediante la conversación entre Amanda y David se sabe que el pueblo es muy pequeño y que está a cuatro horas y media de la capital, y a doce cuadras de la casa que renta Amanda y de la casa de la familia de David. El lugar parece tan alejado de la ciudad y de sus ventajas (como la asistencia médica) que los médicos son de fuera y cubren guardias en la sala de emergencias, que también funciona como guardería. La alternativa a la atención médica en un hospital a cargo de un profesional de la salud es la mujer de la casa verde, sobre todo si es grave (Schweblin 2019: 24).

En este pueblo hay un lago, un río, quintas, sembrados de soja, caballerizas y algunos comercios, también se encuentra la granja de Sotomayor. Existe un lugar que parece más seguro, pero este se encuentra *del otro lado del pueblo, después del lago*, donde Carla piensa que hay mejores condiciones de vida, esto se percibe cuando asegura que un par de yeguas que vendió su marido siguen vivas y corriendo en lugares con nombres y que considera seguros: “Omar tenía dos yeguas madres de lujo de las que habían nacido Tristeza Cat y Gamuza fina, vendidas ya y que corrían, y *corren todavía en Palermo y San Isidro*” (Schweblin 2019: 17. Las cursivas aquí y en las siguientes citas son mías).

Conforme avanza la historia, el campo y el pueblo se van transformado sutilmente: de espacios inofensivos pasan a ser lugares infectos en donde viven los niños deformes y suceden situaciones que parecen inexplicables, mientras que en la tierra y el agua se gesta aquello que tiene maldito al territorio y a sus habitantes. Así, se entretajan las acciones de

los personajes en un espacio que parece cotidiano e inocuo: el riachuelo es pequeño, no nos alarma que un caballo quiera beber agua ahí; no vemos nada amenazador en la fotografía en la que los hijos de la mujer de la casa verde aparecen sonriendo, “inclinados sobre sus rastrillos y, detrás, el gran campo de soja recién cortada” (Schweblin 2019: 31). Tampoco parece raro que a sólo doce cuadras del centro del pueblo las casas sean “más humildes y chiquitas, peleando ya por su lugar, casi sin jardines y con menos árboles” (Schweblin 2019: 40); incluso, la plaza en la que se venden alimentos propios de la región brinda una sensación de seguridad; asegura Amanda: “es buena comida, de las quintas o de producción artesanal” (Schweblin 2019: 41).

El hecho de que la comida sea local parece, ante los ojos de Amanda (y del lector que se enfrenta por primera vez al texto), un guiño de confianza, de que todo está bien y en orden. Pero *lo maldito*, aquello que infecta al pueblo, está enmascarado y lo podemos descubrir mirando con atención los alrededores, deteniéndonos en descripciones que enfatizan las casas con mucho más terreno y los amplios sembrados de trigo y soja:

*Algunas [casas] hasta tienen sembrados, los lotes alargados se extienden hacia el fondo hasta media hectárea, unos pocos con trigo o girasoles, casi todos con soja. Cruzando unos cuantos lotes más, detrás de una gran hilera de álamos, se abre hacia la derecha un camino más angosto que acompaña un riachuelo pequeño, pero profundo [...] Unas cuantas casas más humildes dan a la orilla del riachuelo, apretadas entre el hilo oscuro y fino de agua y el alambrado del siguiente lote. (Schweblin 2019: 46)*

Entre más profundidad tiene el riachuelo mayor e inminente es el peligro para todos, empezando por las familias que viven más cerca y en condiciones precarizadas. Las casas humildes contrastan con la opulencia de los campos de Sotomayor: “empiezan con una gran casona al frente y se abren hacia atrás, indefinibles [...] hay pasto entre la calle y la

*casa*. Hay galpones medianos detrás, y siete silos mucho más allá de los primeros sembrados” (Schweblin 2019: 60).

No obstante, hasta estos espacios cómodos y extrañamente nutridos (hay pasto entre la calle y la casa, los pastizales llegan hasta las rodillas, los campos de soja se abren a los lados, todo es *muy* verde y *muy* perfumado) están acechados por el veneno, y algunos habitantes, como Carla, lo saben; ella participa indirectamente en el envenenamiento de la tierra y el agua al trabajar con Sotomayor y al rentar su jardín: “A unos diez metros tenemos trigo sembrado. No es nuestro, Omar les alquila el terreno a los vecinos y a mí me gusta porque hace más chiquito el jardín, nos da intimidad” (Schweblin 2019: 72).

Quienes se encuentran en ese pueblo y sus alrededores son víctimas de la infección que adquieren en el agua que beben, en la comida que consumen y en el aire que respiran: “el aire huele a lluvia y una brisa húmeda llega desde el suelo” (Schweblin 2019: 124). La soja verde y brillante es la corteza bajo la que se esconde la muerte: la tierra seca y dura se extiende, el ganado escasea, las villas y las fábricas se expanden hacia la ciudad para alcanzar a infectar a todos, para decir que el horror ya está aquí y que se propaga: “la plaga [está] inmóvil, a punto de irritarse” (Schweblin 2019: 126).

El gran espacio amenazante en *Distancia de rescate* es el campo, espacio exterior y colectivo que acoge las tres casas (la que renta Amanda, la de Carla y la casa verde), así como la sala de emergencias y la Casa Hogar, en estos espacios también ocurren situaciones inquietantes que potencian la amenaza totalizadora del relato. Es decir, en la casa que renta Amanda, David se encierra con Nina, mientras que Amanda y Carla tratan desesperadamente de entrar. También en esta casa Amanda tiene una pesadilla en la que se muestra la presencia ominosa de una lata de arvejas y la presencia de David en Nina; además, de esta morada sale David sin ser visto, como si fuera un fantasma.

En la casa de Carla y sus alrededores suceden cosas aún más inquietantes: patos y perros llegan hasta ese punto para caer muertos, en el patio trasero hay veintiocho tumbas, David logra salir de ella por las noches, aunque su padre lo encierre con llave, es una casa oscura y con pocos muebles, y en la que David ata objetos que cuelgan de un hilo sisal o que están atados entre sí.

La casa verde, por su parte, es aquel espacio en el que sucede el hecho sobrenatural: la migración. Es humilde y se encuentra a la orilla del riachuelo, su color verde está desgastado, pero “todavía se ve fuerte, insólito en el resto del paisaje” (Schweblin 2019: 46). El ritual que permite trasladar la intoxicación de un cuerpo enfermo a otro sano ocurre en la última habitación oscura al final del pasillo, a la que sólo entran la mujer y el intoxicado.

En la sala de emergencias converge el inútil esfuerzo por hacerle frente a la maldición y por cuidar de los niños con deformidades. Por último y no menos importante, se encuentra la Casa Hogar, la cual está a tres cuadras hacia el lago, aquí es donde Amanda y Nina se encuentran con Abigail, una de las niñas con deformidades más evidentes.

Los territorios y las moradas infectas en *Distancia de rescate*, como vimos, están enmascaradas, sobre todo las más peligrosas: como el campo y el agua envenenada. En un primer momento parece que hay más peligro en las casas: porque dos niños se encierran en una, porque hay veintiocho tumbas en otra o porque en la casa verde se realizan migraciones de almas. Este enmascaramiento del verdadero espacio maldito funciona como distractor,<sup>9</sup> mientras que lo que mantiene la tensión en la novela es el juego de presentir el mal o lo terrible en los espacios íntimos. No sucede así en el cuento

---

<sup>9</sup> “Lo no dicho provee un área de suposición. Aparece como espacios de refracción, como espejos o zonas de inminencia donde el texto tarda en pronunciarse. Y lo que se escucha en esos silencios es la voz del propio lector” (Schweblin 2019).

de Mariana Enriquez, pues la voz narrativa se da a la tarea de destacar las características grotescas de los espacios.<sup>10</sup>

El centro de Buenos Aires y los barrios del sur son los grandes escenarios de “Bajo el agua negra”. En el centro está la oscura oficina de la fiscal Marina Pinat, lugar testigo de casos de violencia policial, miseria y corrupción; también está su casa, donde tiene una pesadilla que atisba el horror que está por venir. Es en el sur donde los espacios se tornan más amenazadores y en donde ocurre el hecho sobrenatural.

El Riachuelo es un río grande que casi no tiene corriente, “está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad” (Enriquez 2016: 157); a sus aguas llega “la mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre” (Enriquez 2016: 171). En el presente de la narración su agua es negra, pero antaño se ponía roja porque arrojaban los restos de las vacas, “a la gente le daba miedo” (Enriquez 2016: 164). Su olor es profundo y podrido; su toxicidad es capaz de enfermar a quienes, por necesidad, beben de esta agua.

A las orillas de este río se encuentra la Villa Moreno, peligrosa y abandonada por el Estado; vemos cómo se transforma de un lugar con mucho movimiento y muchos sonidos a una villa quieta y silenciosa. Recordemos que uno de los espacios del horror tradicional era el castillo con sus pasillos laberínticos, en este cuento la villa es la que tiene estos pasillos en los que la fiscal se siente observada. Dentro de la villa hay una iglesia, un comedor para jóvenes muy pobres, una parroquia y una sala de emergencias, todo ello en condiciones modestas.

---

<sup>10</sup> Cabe mencionar que “Bajo el agua negra” dialoga intertextualmente con dos cuentos de Lovecraft: “La llamada de Cthulhu” (1928) y “El horror de Dunwich” (1929), y uno de los elementos que retoma Enriquez para parodiar, de manera seria, los cuentos de Lovecraft es el uso de adjetivos como *terrible*, *espantoso*, *terrorífico*, así como las descripciones grotescas de los personajes y los espacios.

Esta villa y sus alrededores están en condiciones de precariedad, inseguridad e inmundicia: comercios y vías del tren en abandono, ventanas tapiadas con ladrillos, iglesia cerrada con doble candado, escaleras sucias y apestosas a orín. Son lugares que están al margen, en el olvido; sus habitantes están relegados debido a las mutaciones, son distintos. Ya de por sí —por la delincuencia y los problemas de drogadicción—, estos espacios son decadentes y peligrosos, pero el riesgo adquiere otra dimensión cuando Marina llega en pleno día y encuentra la villa “terriblemente silenciosa” (Enriquez 2016: 166).

Marina encuentra la parroquia particularmente intervenida: su cruz en el techo tiene una corona de flores amarillas y blancas, no hay crucifijo ni imágenes religiosas, hay una cabeza de vaca clavada en un palo; huele a carne podrida y el suelo está sucio, a esta suciedad se le suman los sesos del sacerdote que se suicida; además, las paredes exteriores e interiores están cubiertas de lo que la voz narrativa y Marina piensan que son grafitis: “eran letras, pero sin sentido, no formaban palabras: YAINGNGAHYOGSOTHTHHEELGEBFAITHRODOG” (Enriquez 2016: 168).

Antes de suicidarse, el sacerdote da cuenta de un nuevo espacio siniestro: las profundidades de aquella agua negra. Dice que ahí duerme *algo* que ha sido alimentado por mucho tiempo. Él sabe que no es posible salir vivo de aquella villa, se lo dice a Marina, pero ella intenta escapar, corre entre las casas precarias, por los laberintos, se encuentra con que el agua está agitada, con corriente y con una crecida, pero no podía ser posible desde la razón, porque esa agua estaba muerta.

La fetidez del Riachuelo y las imágenes decadentes de la avenida y la villa son indispensables para atisbar la cercanía con lo sobrenatural, pero también la cercanía con un Estado fallido que permite que sus habitantes vivan en la marginación y que además los violenta, en lugar de protegerlos y garantizarles sus derechos.

En este cuento, el narrador se da a la tarea de contar en diferentes momentos cómo era la villa antes de la visita de Marina para luego enfatizar aquel espacio ya de por sí peligroso y convertirlo en una morada en la que hay, al menos, un muerto viviente (un no-muerto o zombi) y un séquito de niños y jóvenes con deformidades.

Tanto los personajes de este cuento como los de la novela de Schweblin están continuamente atravesando umbrales para tratar de orientarse y entender dónde está el punto de quiebre, la clave del entendimiento. Se encuentran entre el lugar seguro y el maligno, entre la razón y la locura, la vida y la muerte. Y, a pesar de sus intentos, los principales representantes de la razón en ambas obras (Amanda y Marina) fracasan en su intento de conservar el orden, la justicia o la vida; es un fracaso ante un mundo terrible que no parece tener salvación.

### **Infancia deformada y marginada**

Los marginales en estas obras son los niños, víctimas de un daño ocasionado por los adultos, y los adolescentes inmersos en entornos violentos. En *Distancia de rescate*, David se intoxica a los tres años por tener contacto con el agua de un río contaminado con agroquímicos y muchos otros niños del pueblo también están enfermos, tienen algún tipo de deformidad física y problemas psicomotores. Los que no se intoxicaron en algún momento de su vida, como David, nacieron así. En “Bajo el agua negra”, los adolescentes de la Villa Moreno viven en una zona empobrecida e insegura, donde, además de la delincuencia, la drogadicción y la arbitrariedad policiaca, padecen enfermedades causadas por la contaminación del agua del Riachuelo. Ahí los niños nacen —cuando lo logran— enfermos, con malformaciones o adicciones.

Así pues, para efecto de esta investigación, los marginales son los niños y los adolescentes, y ellos son quienes están en el centro de los relatos, donde es imposible no

ver lo que su existencia nos muestra. Una de las categorías de la estética del grotesco moderno que propone Wolfgang Kayser en *Lo grotesco. Su relación en literatura y pintura* es la distorsión de las proporciones “naturales” o la deformidad.

Kayser menciona otras categorías o, como él los llama, procesos perdurables de disolución, que son: “la mezcla de ámbitos y reinos, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad y el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico” (2004: 310).

Si alguna o algunas de estas categorías se presentan o se anulan, nuestra orientación en el mundo se ve trastocada y nos asalta el horror al descubrir que la confianza que depositábamos en nuestro propio mundo resulta ser sólo apariencia. Cito a Kayser: “No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida” (2004: 310). En la obra de Schweblin y Enriquez nos enfrentamos a mundos en los que los marginales nos obligan a mirar la deformidad y a mirar(los) a ellos para decirnos: esto también pasa en tu mundo (contaminado e intervenido) y no hay hechiceras o seres sobrenaturales a quienes culpar, porque simplemente está sucediendo: es un horror ecológico.

Ahora bien, este pánico ante la vida se vincula con un efecto de extrañeza, y la deformidad, entendida como una desproporción, distorsión o irregularidad de las dimensiones que consideramos naturales, al manifestarse en los textos crea una especie de desfase del mundo ficcional, pues, al principio, se parece al nuestro; conforme avanza nos parece extraño y, al final, se devela como un mundo muy parecido al nuestro, con distintas proporciones, pero posible en un futuro: es la “infección del porvenir”, como la llama John Clute (2015: 15).

Concretamente, en las obras que me ocupan, las deformidades físicas son consecuencia de la toxicidad que invade al campo argentino y al Riachuelo de Buenos

Aires. Como parte de su cotidianidad, y porque no tienen opción, los personajes lidian con estas deformidades de diferentes maneras.

En la novela, los personajes se desenvuelven en un pueblo rodeado por campos de soja; es un pueblo desatendido por el Estado, ya que desde hace una década permite la fumigación de los sembradíos sin considerar sus afectaciones a la población, por lo que se utiliza un herbicida con alto grado de toxicidad (extraliterariamente sabemos que se trata del glifosato). Su uso indiscriminado tiene como consecuencia la contaminación de los cuerpos de agua, y estos se convierten en el principal medio transmisor de las toxinas. Sin embargo, la toxicidad parece no estar limitada a esto, pues como lo dice David: “No todos [los niños enfermos] sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron” (Schweblin 2019: 104).

*Distancia de rescate* comienza cerca del final. Amanda, quien llega desde la capital a este pueblo para pasar unas vacaciones con su hija Nina, repasa una y otra vez sus actos y sus experiencias para encontrar, entre otras cosas, el momento en que ella y Nina se intoxican. En este proceso de remembranza da cuenta de cómo los habitantes ya aprendieron a vivir ¿o a sobrevivir?, a pesar de la toxicidad que les rodea: la sala de emergencias funciona como guardería, a la que los padres llevan a sus hijos, deformes y enfermos, desde muy temprano y los recogen por la noche porque no saben cómo atenderlos y cuidarlos.<sup>11</sup> A veces la única opción que tienen los padres para salvar a sus hijos ante una intoxicación grave (que tal vez no entienden, ni saben de dónde viene) es llevarlos a la casa verde, donde una suerte de hechicera hace migraciones de almas.

---

<sup>11</sup> Son chicos que no pueden escribir; narra David que: “Algunos saben, llegaron a aprender, pero ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos” (Schweblin 2019: 86).

En el cuento de Enriquez, las familias que beben agua del Riachuelo mueren de cáncer en tres meses, tienen erupciones en la piel tan horribles que les destrozan brazos y piernas, mientras que los bebés nacen con malformaciones: “brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” (Enriquez 2016: 159). La fiscal Marina Pinat, quien busca resolver el asesinato de dos adolescentes (Emanuel y Yamil) a manos de policías,<sup>12</sup> se pregunta, desde *su normalidad*, desde cuándo las personas deformes de la villa viven así. Nadie entra en la villa a menos que tenga una razón muy importante, y la razón que ella tiene es comprobar si Emanuel efectivamente había emergido del agua negra y andaba entre los vivos.

Los habitantes de la Villa Moreno tienen su manera de vivir, incluso el cura se adapta a sus usos y costumbres; aunque de nada sirve, las madres hierven el agua para beberla; su alimentación es a base de carbohidratos; la drogadicción y el robo son parte de sus actividades cotidianas.

Tanto en *Distancia de rescate* como en “Bajo el agua negra” podemos encontrar, al menos, dos tipos de deformidades: una deformidad tangible, que se puede percibir de manera precisa, ya sea porque se puede ver, sentir y/o tocar, y una deformidad que se presiente poco común, según la familiaridad en la que se basan los preceptos dados en un paradigma de realidad.

La deformidad que puede verse (porque es física) existe a consecuencia de la contaminación. En la novela, la deformidad física se presenta en animales y niños. Por ejemplo, aparece un caballo con los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos,

---

<sup>12</sup> El asesinato de estos dos personajes está basado en un hecho real: en 2002, Ezequiel Demonty, Julio Ismael Paz y Claudio Maciel salieron a bailar a un establecimiento del barrio de Constitución; cuando volvían a su casa fueron interceptados por agentes de la policía federal argentina, quienes los golpearon y los llevaron a la orilla del Río Matanza-Riachuelo para obligarlos a meterse y nadar hasta la orilla, pero Demonty murió ahogado. Una semana después encontraron su cuerpo (Moneta, 2021).

con los labios y los agujeros de la nariz tan hinchados que parecía otro animal (Schweblin 2019: 22). También se menciona un perro al que le falta una pata trasera y un pato cuyo cuello parece más largo y flexible de lo normal.

En cuanto a las deformidades manifiestas en niños, encontramos que David tiene manchas en el rostro y en el cuerpo, sus ojos están rojos, casi no tiene pestañas, y la piel alrededor de los ojos y la boca es un poco más fina y más rosada de lo normal; Abigail tiene una de sus piernas muy corta “como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aun así tuviera un pie [...] y una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza” (Schweblin 2019: 42), pero además es una cabeza sin vellos. Los otros chicos que van a la sala de emergencias no tienen pestañas, ni cejas; su piel es colorada y escamosa.

Las deformidades físicas en “Bajo el agua negra” se advierten en la imagen de una adolescente embarazada de más o menos seis meses, “horriblemente flaca” (Enriquez 2016: 160), con las pupilas dilatadas y con unos ojos muy negros que a media luz parecen los de un insecto carroñero. Esta chica es capaz de cruzar sus dedos como si no tuvieran articulaciones, “como si fueran extraordinariamente blandos” (Enriquez 2016: 161). Por su parte, el niño que guía a Marina Pinat a la iglesia tiene deformidades más desmesuradas: su nariz es muy ancha, como la de un felino, y sus ojos están muy separados y cerca de las sienes. No tiene dientes, está ciego y sus dedos tienen ventosas y son delgados como colas de calamar. La fiscal incluso duda en si debería llamar patas a esas extremidades (Enriquez 2016: 168).

En ambas obras, las deformidades eliminan la frontera entre humano y animal: los ojos de un niño *son como* los de un bicho carroñero, o las narices anchas *son como* las de los felinos. Estas comparaciones (que transgreden la especificidad humana hasta revelarla como animal, o que humanizan a los animales) enfatizan el efecto de extrañeza y, con

ello, el horror; cabe recordar que mezcla de ámbitos también es un mecanismo de disolución grotesca.

Por otro lado, hay situaciones en las que las deformidades también se sienten o se escuchan, por ejemplo, Carla *siente* a su hijo “extraño al tacto” de tan caliente e hinchado (Schweblin 2019: 30), y el primer conocimiento que tiene Amanda de Abigail se da a través del oído, pues la *escucha* manifestarse con un “grito agudo y entrecortado, como si un pájaro imitara a un chico” (Schweblin 2019: 41-42).

La liminalidad de David y de Emanuel también los deforma en tanto que no les permite ser chicos normales. David es un ser con el alma migrada que se comunica con los animales intoxicados y con Amanda, y que los ayuda a trascender hacia la muerte; mientras que Emanuel es un zombi,<sup>13</sup> un no-vivo, que regresa a la villa convertido en una especie de ídolo, logrando con su presencia que el agua dejara de estar estancada y que se moviera de forma inesperada.

### **A manera de conclusión**

¿Qué nos dicen estas deformidades enunciadas o mostradas por los marginales? La voz de los marginales es el medio para develar un desastre ecológico que ha ocurrido y que sigue ocurriendo. Aunque los niños y los adolescentes en un inicio se presentan como inquietantes y capaces de hacer daño, al final resultan ser el producto o el reflejo de esa parte de la sociedad que ejerce una violencia sobre los más vulnerables.

Las autoras le sostienen la mirada al vértigo que causa la ecoansiedad. Muestran, entre otras cosas, que la agroindustria y la marginación urbana tienen consecuencias que ya parecen insalvables; es decir, no hay salvación ni en el campo, ni en el pueblo, ni en

---

<sup>13</sup> Emanuel representa a todos aquellos infectados, relegados por el capitalismo, es El Otro, el rechazado, el que incomoda.

la ciudad, y horroriza la incapacidad de amortiguar o evitar una catástrofe ecológica anunciada.

Tarde o temprano, dice Fernanda Trías, “todos tendremos que ver de frente el tamaño de esta pérdida [y el] peso incalculable de la ausencia de futuro” (2022). En las obras analizadas, esta ausencia de futuro está representada por la intoxicación de las generaciones más jóvenes, marcadas por la enfermedad, arrojadas a la violencia y que viven en un mundo en el que la devastación de los bienes comunes parece inminente y cada vez más cercana.

La verdadera naturaleza de las cosas, de acuerdo con Kayser, puede ser percibida “a partir de una distorsión y una exageración sobre los datos aportados por lo que denominamos realidad” (2004: 260-261). En *Distancia de rescate* y “Bajo el agua negra”, Schweblin y Enriquez nombran, develan, muestran lo que es usualmente invisible; estos chicos deformes forman parte de todo un entramado de culpables detrás de una atmósfera en la que la irrupción de los marginales, portadores de elementos inquietantes, nos muestran situaciones mucho más complejas y temibles.

Las autoras nos interpelan y cuestionan la visión hegemónica que margina a unos cuantos. Tanto los que se encuentran en el centro como los que están en el margen esperan la muerte, pero los grupos menos favorecidos tienden a padecer, están condenados a experimentar mayores sufrimientos. Por eso, en las obras, los enfermos, como David, se empeñan en comunicar, en mostrarle al otro, al representante del centro o de la razón, que todos forman parte de este mundo sin esperanza.

Estos textos de horror son una invitación a mirar de frente el desastre; el hecho sobrenatural no es el que nos desestabiliza, nos causa vértigo y nos paraliza, sino que lo sobrenatural funciona como presencia que revela una falta de conciencia, funciona como atisbo. Al mismo tiempo, obras como las analizadas en este artículo, y como tantas otras

que giran en torno al horror ecológico, también nos hacen plantearnos que “dentro de la devastación siempre hay un resquicio de vida, sólo hay que poder verla” (Trías, 2022); son expresiones literarias del sincretismo, de que hay una gran fuerza en los desfavorecidos y vulnerados.

### **Bibliografía**

Arias, Ariadna (2019). “El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos”. En *La voz de Galicia*. Galicia.

Botting, Fred (1998). *Limits of horror. Technology, bodies, Gothic*. Nueva York: Manchester University Press.

Carroll, Noël (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado.

Clery, E. J. (1995). *The rise of supernatural fiction, 1762-1800*. Estados Unidos: Cambridge University Press.

Clute, John (2015). *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*. Barcelona: Gigamesh.

Enriquez, Mariana y Arthur Malcolm Dixon (2020a). “‘Me considero una escritora latinoamericana’: Una entrevista a Mariana Enriquez”. En *Latin American Literature Today*, vol. 1, núm. 14, mayo.

Enriquez, Mariana (2020b). “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”. En Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante. Universidad de Guanajuato (sesión transmitida en vivo y grabada), 26 de noviembre. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=s6EwFcQjeC4>>

García Calderón, Ángeles (2015). “La influencia de la literatura gótica en Francia: traducciones francesas y relatos de Ducray-Duminil y Arlincourt”. En *Çédille, revista de estudios franceses*, núm. 11, 201-229.

Hogle, Jerold E. (ed) (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Estados Unidos: Cambridge University Press.

Kayser, Wolfgang (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado.

Lovecraft, Howard Phillips (2021). *Supernatural Horror in Literature*. Berlín: Lunata.

Moneta, Diego (2021). “A los 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty”. En *APU. Agencia Paco Urondo. Periodismo militante*. Buenos Aires.

Paz, Octavio (2003). *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Punter, David (1998). “Extract from The Literature of Terror”. En Bloom, Clive (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*. Estados Unidos: MacMillan Press.

Radcliffe, Ann (1826). "On the supernatural in poetry". En *New Monthly Magazine*, vol. 16, núm. 1.

Schweblin, Samanta (2019). *Distancia de rescate*, Ciudad de México: Almadía.

Trías, Fernanda (2022). "La ecoansiedad y el proceso creativo de *Mugre rosa*". En Seminario Investigación Poéticas de lo Inquietante. Universidad de Guanajuato (sesión transmitida en vivo y grabada), 28 de octubre. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=axvr8Sw2MTc>>

Varma, Devendra (1966). *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*- Estados Unidos: Russell&Russell.