

**La oscuridad no es un lugar...<sup>1</sup>**  
**New weird y hauntología en *Nuestra parte de noche***  
**Darkness is not a place...**  
**New Weird and hauntology in *Nuestra parte de noche***

Lucía Feuillet  
UNC-CIFFyH<sup>2</sup>

**Resumen**

Nos preocupamos por delinear una zona de cruces entre los géneros, que determina el borramiento de sus umbrales y dispone una serie de combinatorias posibles entre lo sobrenatural, lo bizarro y el destino. Esta región liminar resulta un medio privilegiado para estimular a la indagación por las disonancias, inconmensurabilidades y fisuras en los modos de describir la experiencia individual y su relación con lo social, términos de interés para la crítica dialéctica. *Nuestra parte de noche* (2019) tematiza esta imposibilidad del lenguaje, vehiculiza el cambio en la forma literaria y expone una serie de escenarios móviles, con planos espaciales y temporales superpuestos y cartografías imposibles que permiten problematizar el *new weird* y lo hauntológico. La teoría colabora en la tentativa de descosificación del lenguaje, porque orienta el enfoque hacia una lectura de las disonancias entre la experiencia privada y su sentido histórico-colectivo.

**Palabras clave:** Enríquez; new weird; hauntología; crítica dialéctica; inconmensurabilidad.

**Abstract**

The article delineates a zone of crossings between genres, which determines the blurring of their thresholds and proposes a series of possible combinations between the supernatural, the bizarre, destiny and the hauntological. This liminal region is a privileged means to stimulate inquiry into the dissonances, incommensurabilities and fissures in the ways of describing the individual experience and its relation to the social, terms of interest for dialectical criticism. *Nuestra parte de noche* (2019) thematizes this impossibility of language, conveys the change in literary form and exposes a series of mobile scenarios, with superimposed spatial planes and times and impossible cartographies that allow us to problematize the new weird and the hauntological. Theory collaborates to decosify

---

<sup>1</sup> Este título mantiene una deuda con el libro de cuentos de Ariadna Castellarnau *La oscuridad es un lugar* (2020).

<sup>2</sup> Lucía Feuillet es Doctora en Letras y se desempeña como profesora en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y en institutos de formación docente. Forma parte del equipo de investigación “Canon y margen en el sistema literario argentino desde 1940 hasta el presente” en la UNC, dirigido por Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo y “Literatura argentina especulativa en el siglo XXI”, en la Universidad del Salvador, dirigido por María Laura Pérez Gras. Es miembro de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre Literaturas de la Argentina (RELA). Ha publicado dos libros, varios capítulos y artículos en revistas académicas y científicas nacionales e internacionales. Como becaria doctoral y postdoctoral de CONICET ha investigado sobre los cruces entre el policial, la ciencia ficción, el terror y lo fantástico en la Literatura Argentina. Actualmente se dedica a estudiar el *new weird* y la literatura especulativa en producciones recientes de escritorxs argentinxs. [lf.euillet@mi.unc.edu.ar](mailto:lf.euillet@mi.unc.edu.ar)

language, because it orients the approach towards a reading of the dissonances between private experience and its historical-collective meaning.

**Keywords:** Enríquez; new weird; hauntology; dialectical criticism; incommensurability.

La luz es la mano  
izquierda de la oscuridad,  
y la oscuridad es la mano  
derecha de la luz.

Las dos son una, vida y  
muerte, juntas

*La mano izquierda de la oscuridad*, Ursula K. Le Guin.

Que la verdad nace de la imaginación es una premisa enunciada en *La mano izquierda de la oscuridad*<sup>3</sup>, pero sostenible más allá del mundo proyectado en esa narración. Asimismo, su validez deviene de la insustituible discordancia de sus términos, o más bien, de lo que falta en esta contraposición. Lo ausente allí es la idea de la ficción, un eclipse que proyecta la sombra de lo verdadero sobre lo imaginario, solo para revelar el triunfo de lo segundo. No obstante, la antinomia original (verdad/imaginación), que incluye otra (luz/oscuridad), solo toma forma si se mira en el interior de la fisura abierta tras la síntesis imposible de sus términos y la incerteza del lenguaje.

*Nuestra parte de noche* es el ejemplo paradigmático de la fatalidad de un lenguaje que intenta asomarse a las puertas de lo bizarro de este mundo, a partir del contacto con lo imaginario. La novela tematiza lo indescriptible desde cualquier sistema de representación que tenga una estructura a medida de la cognición humana. Este

---

<sup>3</sup> La novela de Le Guin cuenta el viaje de Genry Ai, un emisario de la comunidad intergaláctica de Ekumen, a Gueden, una región atascada en la era glacial, para convencer a sus habitantes andróginos de participar en esta federación pacifista. En medio de la acusación de traidor, la persecución, la tortura y la huida, el funcionario muestra la discordancia entre un mundo y otro, que se ilustra en la exhibición de una fisura incontenible entre su experiencia y la tarea colectiva.

entendimiento desgarrado se corresponde con una desconexión entre los mundos privados y la escena colectiva que bordea la percepción de los destinos individuales, oscilantes entre la coacción y la violencia que traman la lógica del capital. El terror, la fantasía, lo gótico, la literatura especulativa son códigos de interpretación de la experiencia que se reinventan, reabsorben de manera autoconsciente sus insuficiencias y combinan sus componentes para volverlos eje de un cuestionamiento al interior del artefacto literario. La lectura del *new weird* (o “nuevo extraño”) y lo hauntológico<sup>4</sup> suponen un examen de estas superposiciones imposibles que funcionan como correlato de las distancias más inescrutables en la vida contemporánea.

El fenómeno Mariana Enríquez motiva la reflexión sobre la superación del ocaso de los ídolos. Ante semejante reemergencia de la figura autorial, los modelos estabilizados de abordaje académico-institucionales de lo literario se descolocan. Además, la circulación de sus libros impulsa la anacrónica pregunta por la literatura de masas, teniendo en cuenta sobre todo la avidez de un público poseído por la prosa vertiginosa de *Nuestra parte de noche*, novela de más de 700 páginas, en un siglo donde priman las lecturas sincopadas de la mensajería instantánea. La crítica tampoco ha resistido los embates de esta hipnótica narrativa, y ha leído mayormente en su producción la reinención del gótico rioplatense (Aran 2021), o la herencia del terror anglosajón (Vedda 2021). Asimismo, es posible proponer una mirada lateral, que comenzaremos a

---

<sup>4</sup> Más adelante definiremos esta categoría en base a la propuesta de Mark Fisher, pero vale mencionar aquí que el término deviene de una reversión de la hauntología derridiana. Para Derrida, lo hauntológico es un saber (im-posible) sobre la vida y la supervivencia, construido en base al asedio de la herencia, la memoria y la política en un tiempo “desquiciado” (*out of joint*), inadecuado a sí mismo. Este saber responde al acecho de lo espectral, que constituye un indicio de repetición y ausencia. Es un desafío semántico y ontológico de las categorías cognitivas, un borde de lo existente que se pregunta por el duelo (como presentificación de los restos), el desajuste del lenguaje (que ocupa el lugar de algo que no está) y la potencia de transformación (Derrida 1998: 23).

delinear aquí a partir de una lectura de formas discursivas yuxtapuestas en el “nuevo extraño”, para pensar la articulación abismal de lo contradictorio y el vacío creado por las rupturas de lo normativo, o la validez simultánea de disímiles universos lingüístico-textuales.

Estimula esta lectura una versión de la crítica dialéctica jamesoniana, que se preocupa por destacar no tanto las oposiciones binarias sintetizadas en la lectura clásica de las dialécticas, sino la no-coincidencia fundamental entre la percepción y su ordenación cognitiva. La propuesta de Fredric Jameson es solidaria con este objetivo descosificador, e implica pensar la dialéctica como una teoría y no una filosofía, en función de evitar las fijaciones terminológicas e ideologizaciones estables y alentar a la ruptura radical. En todo caso, la dialéctica privilegia la disputa contra el sentido común, contra la persistente intervención “del *Verstand* como el interminable e inevitable pensamiento de la vida cotidiana y el mundo material” (Jameson 2015: 14), noción emparentada con lo que los marxismos delimitan como parte del fenómeno de la cosificación (Jameson 2013: 14).

Por eso el punto crítico de la propuesta jamesoniana es la indagación de las grietas o fisuras en la percepción, lo que denomina el “dilema de la inconmensurabilidad”: “la dialéctica parece de ahora en más ser el desplazamiento del pensamiento hacia un plano nuevo y poco habitual en su esfuerzo por lidiar con la existencia de realidades distintas y autónomas que no parecen ofrecer contacto entre sí” (Jameson 2013: 37). Esta disparidad se profundiza con el tardocapitalismo, cuando se acrecienta la distancia entre las experiencias de lo privado y lo público (Jameson 1989: 26), o la contradicción entre la práctica individual y la invisible estructura del modelo social y económico que explica las condiciones de existencia (Jameson 1988: 349).

De cualquier manera, la inconmensurabilidad se presenta como un modo de escapar a los dualismos y de concebir que cada polo obedece a fuerzas diferentes, como fenómenos múltiples y aparentemente desconectados, imposibles de hacer coincidir con una estructura descrita de modo homogéneo. Para no caer en la tentación de síntesis u obliteración de los términos es preciso hacer hincapié en la diferencia, pero también en la mediación, que: “no es solo la ‘caja negra’ que atraviesa un estado, en su misteriosa transformación hacia un estado radicalmente diferente. También nombra a la relación misma, al propio eslabón interior de la oposición binaria” (Jameson 2013: 49).

Por eso, en *Marxismo y forma* se delinea el objetivo de la crítica dialéctica como una “traducción” de la forma a un contenido socialmente simbólico, en virtud de mediaciones:

entre lo público y lo privado, entre las realidades individuales y las socioeconómicas, entre lo existencial y la historia. La tarea de una crítica dialéctica no es de hecho la de relacionar estas dos dimensiones: siempre están relacionadas, tanto en nuestra propia experiencia vital como en cualquier obra de arte genuina. Por el contrario, dicha crítica está llamada a articular la obra y su contenido de modo tal que esta relación se revele y vuelva a adquirir visibilidad (295).

Pero esta mediación se complejiza cuando el arte se produce en instancias geopolíticas de la periferia, donde las experiencias privadas son experiencias de privación, que profundizan el divorcio con los más avanzados medios de satisfacción de necesidades globalmente codificadas. En este sentido, creemos oportuno reflexionar sobre el despliegue del *new weird*, como dispositivo mediador entre las inconmensurabilidades de los cambios en la forma literaria y ciertos aspectos de la experiencia social actual. Esta modalidad discursiva actualiza la experiencia de la

desconexión a partir de lo bizarro, que, como abordaremos más adelante, provee a lo sobrenatural de un aura que separa el evento de todo lo conocido y se combina de modo discordante y conflictivo con lo hauntológico (el asedio de un pasado espectral que resiste al duelo).

La nueva ficción extraña es el terreno donde varias formas literarias adquieren una movilidad que vuelve al lenguaje más permeable a lo desigual, lo extremo y lo impensado, impulsando a un análisis desde el punto de vista descosificador. La tensión con un futuro que puede proyectarse únicamente bajo el signo de la incomprensión, desde un presente fragmentado o fuera de sí, habilita la permeabilidad de los umbrales discursivos, fundidos en la trama de la creciente brecha entre las proyecciones de los privilegios del mundo ultraglobalizado y los medios disponibles para el limitado crecimiento local.

### **Las derivas del ¿*new? weird***

Cuando Jeff Vandermeer historiza el *new weird*, destaca la mezcla delirante de géneros inspirada por la *New Wave* de los 60, a partir de autores como M. John Harrison, M. Moorcock y J. G. Ballard. A esto se suma el giro producido en los 80 con el *New Horror*, que incorpora lo grotesco de las transformaciones corporales para componer lo monstruoso en virtud de la transgresión. En todo caso, el género se delinea como fantasía urbana traspuesta a la construcción de mundos ficcionales que invierten el *fantasy* tradicional y lo combinan con la ciencia ficción y el horror (Vandermeer XVI). Esta “polinización cruzada” se autorreconoce como un gesto de la literatura contra la clasificación y lo estabilizado (Vandermeer XIII).

El *new weird* adquiere un carácter cada vez más ecléctico e incluye la autorreflexión sobre la construcción de su ancestro directo, el *weird*: “Perhaps the final,

inevitable gesture of the New Weird, then, is to ‘weird’ itself: to call into question its own existence as what one thought it was” (Weinstock: 186). “Tal vez el ineludible gesto último del New Weird sea "extrañarse" a sí mismo: poner en duda su existencia en la propia concepción de lo establecido” [traducción propia].

La nueva ficción extraña se difunde en América Latina mayormente en los últimos años, con la circulación de traducciones de C. Miéville y M. John Harrison o la publicación de la antología de Jeff y Anne Vandermeer (Sanchíz 2023). En 2020, Juan Mattio edita en Argentina el libro *Paisajes experimentales*, que compila textos de autores recientes bajo la premisa del pastiche de géneros *pulp*. A esto se suma el uso de técnicas narrativas experimentales que acentúan la extrañeza en este tipo de ficciones (Mattio 2020: 10) y una tradición de relatos raros (producidos mayormente por varones) que incluye a Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, y salpica a Manuel Puig (*El beso de la mujer araña*), Alejandra Pizarnik (*La condesa sangrienta*) y Rodolfo Walsh (*Antología del cuento extraño*).

Es preciso señalar que tanto en las lecturas de Sanchíz como en Mattio el nuevo extraño queda estrechamente vinculado a la ciencia ficción -el primero lo define como “contorno de la ciencia ficción latinoamericana” (2023: s/n)-. En este caso, propongo un ligero desplazamiento para pensar la narrativa de Enriquez teniendo en cuenta la tradición de la Literatura Argentina en lo referente al desarrollo de lo fantástico, lo gótico y el terror (Cortázar). Explorar el vínculo con estas matrices genéricas que están alineadas a la tradición de su antecedente directo, el *weird* permite, además, incorporar lo hauntológico, el acecho de un pasado irresoluble que se asocia con la inhabitabilidad del futuro imaginado desde un presente desquiciado.

### ¿Qué acecha tras lo bizarro?

Para interrogar la profundidad de lo raro y sus modulaciones en *Nuestra parte de noche*, retomaremos centralmente las consideraciones de Michael Cisco, que entreteje las herencias de H. P. Lovecraft, Arthur Machen y F. Kafka (pero también Borges) para pensar una tradición del *weird*. Es fundamental, en su recorrido, el desplazamiento de tres mecanismos que contribuyen a borrar y yuxtaponer los límites entre los géneros: lo sobrenatural, lo bizarro y el destino. Lo sobrenatural, a caballo entre lo fantástico y el terror, evidencia las confabulaciones que moderan lo real. Lo bizarro profundiza el efecto del horror y apunta a una novedad que escapa a lo conocido en virtud de la imposibilidad de asociar las experiencias de manera causal o lógica. A esto se agrega una mirada sobre la infinitud del tiempo asociada a la idea de destino.

Lo sobrenatural, en la ficción extraña, no produce el efecto de vacilación entre dos opciones (Todorov) sino más bien exhibe un conjunto de virtualidades expresadas por fuera de los límites imaginados, para someter el movimiento ontológico y epistemológico a una crítica radical. Según Cisco, el efecto que prima en estas historias es el de un cataclismo, la irrealidad de lo real, el carácter ilusorio de lo naturalizado. Heredero del gótico del siglo XIX, el *weird* sostiene la batalla contra el racionalismo, haciendo hincapié en mostrar que la realidad es un simulacro.

En este sentido, hay mucho más que una vacilación en esta forma, más bien una inadecuación en el sentido de lo inexplicable de la historia y una visión descentrada acerca de la humanidad, en tanto exhibe sus fallas y estrategias para ajustar el conocimiento del cosmos a su medida. El *weird* no presenta solo la potencia de lo desconocido sino la impotencia ante el descubrimiento de la extensión de nuestra ignorancia, y lo

sobrenatural, en este punto, implica la seguridad de que ninguna cantidad de saber puede evaporar lo desconocido (Cisco).

A su vez, Cisco considera lo bizarro como todo aquello que no entra en nuestro esquema de la existencia y produce terror porque exhibe la desconexión entre nuestra capacidad de explicar y de ser. Refiere a una experiencia extraña hiperbolizada que produce un shock, exagerando la rareza del evento, especialmente en circunstancias familiares. Si bien es un suceso desconectado del sentido común, no supone un reforzamiento de las oposiciones binarias lo normal/anormal o lo propio/lo otro, sino que se produce en la línea donde esta negación aparece, en una zona transicional. Lo que Cisco llama ficción extraña “moderna” (cuyas expresiones podemos leer en continuidad con el *new weird*) profundiza de manera extrema este aspecto de lo bizarro, porque confirma el carácter viable de los peores sucesos imaginables.

Sobre el destino, Cisco destaca el modo en que esta categoría tiende al infinito de la experiencia que, conjugada con lo bizarro, se vuelve hacia el encuentro con lo misterioso, o lo inalcanzable. Es un concepto clave para el *weird* porque el término del inglés antiguo “*wyrd*” significa destino y se relaciona etimológicamente con “*wer*” (cambiar). En el *weird* contemporáneo, la presencia del signo apunta hacia lo ininteligible porque desarticula los órdenes causales para exhibir lo inabarcable de la experiencia temporal. La idea del destino como justicia divina queda desplazada de esta perspectiva, porque lo humano se confronta con una capacidad de sufrimiento infinita e inentendible, fuera de toda posibilidad de salvación (Cisco).

En este sentido, el autor destaca que el individuo “moderno” está asediado por la velocidad de los cambios y el fracaso incesante de los intentos por crear marcos de conocimiento estables y efectivos con el objetivo de asir esta movilidad. Dos opciones caben como respuesta a este estado alucinado de la percepción, por un lado, la

imposibilidad de conectar ciertos fenómenos, por otro, una tendencia de observar relaciones en todas partes, que se parece a la paranoia.

Finalmente, para una aproximación a la lectura de lo extraño en la novela de Enriquez, vale considerar la combinación de estos elementos con lo hauntológico, que irrumpe sin perjuicio de la potencia de lo raro. En este sentido, Fisher reivindica el concepto derridiano en el marco de la dificultad de la cultura contemporánea para asir el presente (2018: 33). A esto se articula la nostalgia jamesoniana del “apego formal a las técnicas y fórmulas del pasado” (Fisher 2018: 36) en una modalidad estética impulsada por el capitalismo tardío, que privilegia la satisfacción inmediata del reconocimiento de lo conocido en lo antiguo.

La hauntología conceptualiza el asedio del pasado, que se decodifica como una huella reconocible en una serie de ausencias que privan de inteligibilidad al presente. El espectro prolifera en el universo donde el capital permea una serie de virtualidades que van desde lo financiero a la imposibilidad de condensar sentidos de lo individual, como señalamos más arriba (Fisher 2018: 45). En clave fisheriana, la hauntología es el retorno de las opciones prefiguradas en el pasado, pero ausentes (la desaparición del comunismo) en términos de resistencia al realismo capitalista<sup>5</sup>.

La hauntología puede ser construida entonces como un duelo fallido. Se trata de negarse a dejar ir el fantasma o -lo que es a veces lo mismo- de la negación del fantasma a abandonarnos. El espectro no nos permitirá acomodarnos en las

---

<sup>5</sup> Esta categoría se define como una atmósfera general de la contemporaneidad que impulsa a aceptar el capitalismo como única alternativa (2016: 39). En este sentido, el impulso de resistencia opera en el sentido contrario, hacia la demostración de lo irracional en esta predominancia del capital: “Solo puede intentarse un ataque serio al realismo capitalista si se lo exhibe como incoherente o indefendible; en otras palabras, si el ostensible ‘realismo’ del capitalismo muestra ser todo lo contrario a lo que dice” (Fisher 2016: 42).

mediocres satisfacciones que podemos cosechar en un mundo gobernado por el realismo capitalista (Fisher 2016: 49).

Sumado a esto, la hauntología se percibe como una variante temático-formal en las narrativas que proceden de las historias de fantasmas. Ya Miéville reflexionó sobre esos cruces contraponiendo y yuxtaponiendo la imagen del monstruo tentacular (que representa una transgresión en el orden taxonómico) que ilustra el *weird* y la del fantasma que expresa la hauntología; así crea la sinécdoque de la calavera-pulpo. Lo extraño y lo hauntológico conforman una díada contradictoria, relacionada y potenciada por esta irresolubilidad. Ambos son, según Miéville, iteraciones de la problemática contradictoria, que profundiza la reflexión sobre lo extremadamente nuevo con vestigios del pasado ausente. En este sentido, son opuestas, pero no separables: “If we live in a haunted world and we do we live in a weird one” (Miéville 2008: 128) [“Si vivimos en un mundo asediado por fantasmas como el nuestro vivimos en un mundo extraño” (Traducción propia)].

*Nuestra parte de noche* es la novela de la calavera-pulpo, un monstruo hecho de oscuridad, una enorme boca que consume todos los atisbos de la comprensión humana. Desde los registros de las religiones populares, las mitologías locales y el impulso a la trascendencia que rompe con las lógicas taxonómicas temporales y espaciales, su eclecticismo desarticula todos los umbrales de las categorías racionales. La dimensión del trauma histórico (Drucaroff), el espectro de una rebelión perdida que caza a los sobrevivientes de la masacre<sup>6</sup>, es la forma que toma una hauntología que no deja de

---

<sup>6</sup> En Derrida, lo hauntológico se asocia a la búsqueda de una justicia que trasciende lo legal, lo individual y las medidas del tiempo, que apunta más bien a la supervivencia: “un sobre-vivir cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar o desajustar la identidad consigo del presente vivo así como de toda efectividad” (1998: 14).

conjugarse con un futuro invivible. Esto no está reñido con la presencia de experiencias que dislocan lo conocido al extremo de converger en la confirmación de un destino de herencias imposibles.

### **Tres escenarios de lo raro y lo hauntológico**

Podemos recuperar brevemente el argumento de *Nuestra parte de noche* en su dimensión de historia afectiva, considerando los relatos narrados desde perspectivas del duelo individual: está el relato de Juan, un padre que quiere salvar a su hijo del influjo contaminante de la herencia de sangre y el de Gaspar, un adolescente agobiado por el secreto y la monstruosidad de la figura paterna. Pero también toma cuerpo el relato cadavérico de Rosario, espectro ausente que persigue a los dos protagonistas como metonimia del asedio del capital y su lógica de la virtualidad o el simulacro. A su vez, se narra una historia colectiva, la de la Argentina de dictadura y postdictadura, el menemismo, la epidemia del sida y la deriva de las generaciones que transitan esos tiempos convulsivos, motivos recurrentes en la literatura de la Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff).

Estas historias privadas se conectan con lo colectivo en un macrorrelato sobrenatural sobre la secta internacional de la Orden, una cofradía capitalista que aspira a monopolizar la vida eterna. Con su moderno orden colonial, terrateniente y aristocrático, la Orden busca la quintaesencia de su vampirización, mientras los designios de su dios caprichoso toman la forma de arbitrariedades tan funestas como los cataclismos provocados por el crecimiento incontenible del capital. Los Bradford dominan la Orden en Argentina con el dinero de la explotación de yerbatales en Misiones. Los Mathers son

los tradicionales jefes de esta comunidad en Europa. Pero el capital es, para estas familias, solo un vehículo del dominio circunstancial en determinada etapa histórica.

Juan es el azaroso elegido para invocar los dioses oscuros y descubrir sus secretos, su carácter de médium se revela en una infancia marcada por la pobreza y la enfermedad, condiciones que lo hacen especialmente vulnerable para esta forma de esclavitud mágico-moderna. Gaspar, el hijo de Juan y Rosario, una de las herederas de la Orden, atraviesa una adolescencia depresiva, imposibilitada de futuro e ignorante de los saberes fantasmales que determinan el propio destino. El permanente intento de huida a la sentencia del destino expresa la inconmensurabilidad entre estas experiencias individuales y una estructura social que pierde sentido en los territorios de la Oscuridad.

Examinaremos los escenarios del despliegue de lo *weird* para complejizar estas ideas de lo sobrenatural extendido a una red anticausal que orienta lo bizarro hacia la infinitud de la experiencia. Asimismo, lo hauntológico opera en la dirección opuesta, en el umbral con un pasado que retorna repetidamente para trabar la concepción de un futuro colectivo. La idea de escenario, en este caso, convoca a una concepción de lo espacial que excede lo estático para postular una presencia móvil, cambiante e inasible desde las perspectivas estabilizadas de lo normal. El escenario apunta al tránsito, no está atado a un emplazamiento y magnifica la capacidad de escrutinio en tanto vuelve extraña la linealidad de los significados.

### **Escenario 1: las puertas del laberinto**

En el capítulo “Círculos de tiza, 1960-19756” la puerta de una casa antigua situada en Londres conecta a Juan con un atisbo a la totalidad de su poder, a la vez que con la posibilidad de rebelión individual. Este escenario del *weird* aparece en la novela narrado

por la voz espectral de Rosario, la heredera asesinada que acecha y resurge para subrayar los vacíos del relato de Juan y de Gaspar. Rosario cuenta los secretos más oscuros de la Orden, desde lo alquímico de su supremacía (la creación de dinero y poder) hasta lo abismal de la explotación continuada en siglos (en la historia del padecimiento de los médiums como Olanna, Encarnación y Juan).

La posesión ordena el discurso de Rosario en más de un sentido: el ritual-afectivo, convocado por quienes no pueden exorcizarse de su ausencia; y el social-económico, que señala la mecánica de un poder esgrimido sobre el sacrificio ajeno. Después de la primera revelación de Juan como médium, que se describe como una transformación tan bestial como fascinante (un hombre con garras doradas es la forma de esta aparición sublime y letal), la enunciación de Rosario no puede sino ofrecer una mirada del goce asociada indefectiblemente al patrimonio: “pensaba todo el tiempo yo lo encontré, es mío, no me lo van a sacar” (Enríquez 2019: 388).

Por eso el acceso al Otro Lugar en este capítulo está vinculado a la toma del poder, a la traición y el complot como mecanismos de conexión de lo mágico-individual con la disposición de un dominio colectivo-terrenal. Stephen, el hijo de Florence Mathers, y Laura, hija de un alto integrante de la Orden, conforman el grupo de jóvenes que transitan el escenario urbano londinense en los 60-70 como un revés de la comunidad bohemia de *Rayuela*. Son aristócratas, hedonistas y calculadores. Así, el lugar de Stephen en esta comunidad mínima se subordina al del par que potencia el poder del médium (andrógino mágico), mientras Laura replica planos imposibles de la tierra oscura, y Rosario planifica la toma del poder: “Me sentí enorme esa primera vez, porque ese lugar era nuestro. Con esto podemos tomar el control, pensé” (Enríquez 2019: 434). Asimismo, las cartografías son bizarras porque nunca conectan espacios, solo revelan las fisuras en las puertas de un laberinto disfuncional y amenazante.

En este sentido, la espacialidad en este sector del texto no hila retazos de experiencia, sino que se vincula con la territorialidad, la relación de propiedad y la capacidad de confabular contra la dominación de la Orden: “El Otro Lugar había vuelto. Era nuestro. Podríamos pedir, pedir por la salud de Juan, pedir sabiduría para manejarnos políticamente en la Orden, pedir al fin la muerte de Mercedes y mi ingreso en el poder de las Tres” (Enriquez 2019: 483). Sumado a esto, atravesar las puertas del Otro Lugar desde Cheyne Walk implica inscribirse en una desobediencia sin tradición entre los hijos de la Orden.

El pasado es un espectro que acecha como trauma familiar en la voz de Rosario, para narrar fragmentos de espanto sobrecodificados en torno a la búsqueda de lo sobrenatural que signa los cuerpos de los hijos de la Orden. A Laura le arrancan el ojo para que tenga una “segunda vista”, a Eddie, el hermano de Stephen, lo encierran en un sótano, sucio y hambriento, para que lo lleve la Oscuridad, lo mutilan y le liman los dientes para asemejarlo a un monstruoso médium. A Rosario la obligan a alimentar a los bestiales niños que Mercedes mantiene en el subsuelo de la casa de Puerto Reyes en jaulas, lastimados y hambrientos. Por eso Laura explica a Juan: “seguirte es desobedecer” (Enriquez 2019: 427), como podrían decir las herederas de la tradición gótica que persiguen espectros por los pasillos de castillos y moradas ruinosas, laberintos hechos con restos de una zona oscura que ostenta transgresión (Negroni). Solo que, en este caso, la insubordinación es contra un designio imputado como castigo a los herederos de una revelación rechazada, y el laberinto es un escenario bizarro que desconecta la intuición.

Un túnel oscuro conecta el umbral que solo Juan puede abrir en la casa de Stephen. La vista panorámica exhibe una noche iluminada de manera sobrenatural, que coopera en la fabricación de un paisaje de contrastes, con bosques y montañas asediadas por la quietud y el silencio. El probable paraíso de la muerte, mirado desde cerca, ofrece las

huellas del horror acumulado en el tiempo y habilita el viaje a una historia de la evolución humana, ya que el piso de esta zona anómala es de huesos. Como signo de la desconexión con lo real, algunas porciones de huesos están colgados como adornos o frutos de los árboles mortuorios, y su significado es tan inescrutable como para motivar una paranoica indagación de Laura.

A su vez, el lugar se mueve, aparecen pasos, caminos, sonidos que desintegran significados conocidos al chocar con experiencias en el extremo de lo extraño: “Sentí que el silencio iba a quebrarse mucho antes de escuchar un sonido lejano, no puedo llamarlo música, los sonidos desarticulados y torpes de un instrumento de viento, y esporádicos, como si el flautista se quedara sin aire” (Enríquez 2019: 435). Los bosques tienen árboles de manos: “Manos cortadas, sueltas, prendidas al tronco, toda la palma doblada, los dedos arqueados, manos humanas, rígidas y en posición de garra. Troncos y troncos con manos muertas”; las llanuras complementan su aspecto apacible con un valle de torsos muertos: “Parecían piedras erectas o lápidas; un cementerio de soldados, por su simetría. Pero eran torsos humanos. Sin los brazos, sin la cabeza, sin las piernas. Torsos con la piel manchada de un hombre mayor, torsos con senos hermosos de jovencita...” (Enríquez 2019: 436), todo apunta a la desintegración de los sentidos estabilizados en este bosque bizarro. La enumeración acumula simetrías y diferencias, lo que debiera estar aglutinado está en esta zona de muerte despegado, despedazado y vuelto a juntar en un dispositivo que ejemplifica la estética de lo incodificable.

El Otro Lugar adquiere consistencia cuando interviene en el mundo de los jóvenes privilegiados, ya que es donde se esconde Eddie para tramar su ataque contra los “usurpadores” de la herencia mágica, Juan y Laura. En este sector del relato, el escenario toma partido, modifica la temperatura para hacerse boca, o asimila el aliento fétido de Eddie, e incluso aplaude ante la actitud predatoria del médium, que declara “esta es mi

tierra” (Enriquez 2019: 454) ante el derrotado cuerpo del heredero. El asesinato tiene la forma simultánea del ritual y de la venganza indignada ante un legado rechazado. Eddie es la imagen de un destino de grandeza prometido solo para coartarlo después, pero, a la vez, constituye el sacrificio que el médium entrega para asimilar restos de soberanía en el territorio de la muerte. El triunfo de Juan en el espacio liminal está mediado por una derrota, ya que la supervivencia es un horizonte imposible. El médium está asediado por el espectro de un futuro invivible, y su fantasmaticidad potencia su poder, porque la enfermedad lo coloca en un espacio de saber privilegiado, en el umbral entre la vida y la muerte (Derrida 1998: 12).

Desde el punto de vista de Rosario, se subraya el estatuto del Otro Lugar como un espacio de ceremonia y de transacciones, ofrendas y pedidos confieren sentido al eterno consumo: “Crece porque come, Juan es su boca y los dioses siempre tienen hambre” (Enriquez 2019: 434). Una analogía con las formas incesantes del crecimiento económico en el tardocapitalismo puede ser tan insuficiente como destacable en este punto. Más allá de este significado alegórico, la Oscuridad también representa una huida hacia otro plano espaciotemporal, un escape hacia el deseo por fuera del destino figurado en la linealidad de la herencia o de la muerte: “Pasar demasiado tiempo detrás de la puerta es igual a perder horas mirando por un telescopio. De tanto mirar las estrellas, uno se siente perdido, fuera del mundo. En el espacio, la vida humana no tiene significado. En este lugar tampoco” (Enriquez 2019: 435). La dimensión significante de la vida humana no está en juego sino cuando se confronta con el objetivo de la Orden, trascender el cuerpo y trasladar la conciencia, la vida eterna, el sueño monstruo de un pudiente Frankenstein posmoderno.

## **Escenario 2: las puertas del abismo**

El episodio de la desaparición de Adela provee otro escenario que invita al abismo de las disonancias entre el destino individual y el inconmensurable sentido de lo comunitario. Este escenario desquiciado y fatal ocupa el final del capítulo “La cosa mala de las casas solas. Buenos Aires 1985-1986”. Desde la perspectiva de Gaspar se narra la sustracción de Adela, otra heredera de la Orden, hija de Beatriz Bradford y un militante desaparecido, ocurrida en la casa de la calle Villarreal. La historia del maltrato de Juan a Gaspar recuerda a los episodios más oscuros de *Cumbres borrascosas* y se alterna en este capítulo con la descripción de una depresiva preadolescencia, en el barrio donde crece con sus amigos Vicky, Pablo y la hija de Betty. El poderoso médium agoniza, y este estado volátil en el punto crítico de la transformación hacia la muerte es el punto de partida para su intervención como fantasma que acecha el escenario de la casa embrujada.

La vivienda funciona como una suerte de panóptico al revés, muestra lo prohibido y opera como una metonimia de lo incognoscible, porque es una ventana a otros mundos. La ubicación “en el número 504 de Villarreal, entre Moreno y Ortiz de Rosas” (Enríquez 2019: 212) es tan precisa que no anticipa la ruptura de las taxonomías espaciales y lógicas que sigue a la entrada de los chicos: “Lo que veían era imposible porque la luminosidad parecía eléctrica, pero del techo no colgaban lámparas” (Enríquez 338); “Es más grande de adentro que de afuera” (Enríquez 2019: 339). El hall de entrada de la casa tiene tres ventanas, aunque de afuera se ven solo dos, las paredes pintadas de amarillo esconden colonias de bichos que zumban a una frecuencia imperceptible y el olor a desinfectante de hospital se impone como fantasmagoría de la presencia de Juan. La sala, con sus muebles impecables y su colección de partes humanas, conspira contra la lógica del imaginario de la casa abandonada, pero también presenta un aspecto de lo bizarro: partes

miniaturas del cuerpo humano, desconectadas de sus dueños, aunque organizadas en base a la lógica del coleccionista que acumula manos y torsos en el Otro Lugar.

Las enredaderas, los huesos y las escaleras que suben a un segundo piso que no existe en la casa de la calle Villarreal vuelven a des-conectar indicios que permean un acceso todavía lateral:

La linterna iluminó una ventana y lo que había del otro lado era imposible. Gaspar no quería detenerse a ver pero lo hizo: del otro lado del vidrio sucio se veía la luna sobre los árboles, muchos árboles, un bosque quieto, como si la casa estuviese en una colina, en un lugar más alto que permitiese ver ese paisaje, ese panorama. El bosque no le pareció lindo. También podía ser una pintura muy detallada, pensó. Una pintura de una ventana que daba a un bosque. Era eso. Igual la pintura tenía algo desagradable. Parecía una trampa. Toda la casa era una trampa. (Enríquez 2019: 345)

Una continuidad imposible asume los trazos entre la puerta de la casa de Villarreal y la de Londres. Los escenarios de este sector de la novela se cruzan con caracterizaciones de la casa de Stephen, en Chayne Walk: “tenía una escalera diseñada en los años treinta por Sir Edwin Lutyens, con una baranda de hierro maravillosa” (Enríquez 2019: 401). De manera que la casa es uno y muchos lugares a la vez, es un túnel que conecta los extremos temporales de pasado y el presente, lo viviente con lo muerto, lo humano con lo monstruoso, y por eso es el lugar de privilegio para el despliegue de una experiencia sobrenatural que hace pie sobre lo bizarro. Lo que hallan los chicos en ese espacio es la propia imposibilidad de encontrar, tras todas estas conexiones, un modo de vincular esta vivencia con lo conocido, sino a través de los fantasmas que asedian su pasado.

La casa es el correlato del abandono, contacta a los chicos con las ausencias y secretos de sus madres y padres: Adela busca a su padre desaparecido entre los restos

humanos de las repisas y en las puertas secretas, Gaspar convoca al suyo para abrir y cerrar las puertas y sospecha su intervención en la desaparición de Adela. En este sentido, la casa comunica con un futuro expresado en términos de destino, que aísla a los personajes a la vez que los expone a un gesto improbable, a la fascinación por un descubrimiento que conecta con el deseo individual y a la vez con una voluntad indefinible, más allá de la propia. La disputa por el destino de Gaspar y Adela, que está en el centro de la novela, se apoya en ese pasaje, porque la casa es la orfandad y la traición del primero, pero también la huida y salvación de la segunda.

La casa se vuelve infinita con sus pasillos de hotel, cocinas oxidadas y puertas hacia ningún lugar, pero ya no es asimilable al laberinto que aparece en la casa de Stephen, es más bien un abismo, porque termina en el vacío trágico del sacrificio de Adela. Los espacios tienen apariencias intermitentes, se esfuman y se transforman, las puertas se clausuran y tras la desaparición de Adela se transforman en una trampa. La ceguera de Vicky y Pablo en esta etapa es signo y cifra de un saber al que los chicos no pueden acceder en el presente pero que los persigue, los asedia (*haunt*) en el futuro (Vicky podrá diagnosticar inexplicablemente a sus pacientes; Pablo, sentir la mano cálida que es preludio de lo funesto).

La traición involuntaria de Gaspar, la espera del muerto o el desaparecido que no vuelve en la paranoia de Adela, el desconcierto ante un destino que es indicio del infinito despliegue de lo incomprendido, son siluetas de lo opaco en torno a la desconexión entre las voluntades individuales y una cifra de lo alienado. Operan en un sentido tan contradictorio que solo puede asirse superponiendo los trazos del *weird* con lo hauntológico, para revelar en el escenario final, el imposible equilibrio entre los designios de la oscuridad y la luminosidad que deviene de una cognición fallida.

### **Escenario 3: un puerto a la resistencia**

El encuentro del heredero con su poder está simbolizado en la toma de propiedad del terreno de la Oscuridad, el escenario es la mansión de Puerto Reyes, selvático castillo minimalista que desborda la morada gótica cuando sus pasajes abren puertas al Otro Lugar. Desde allí Gaspar encabeza la rebelión individual con la certeza de que es la única opción: “Yo solo me puedo rebelar. Mi papá solo se podría rebelar. El inconformismo es posible para los que no son esclavos” (Enríquez 2019: 658). En este punto el destino se cuenta como una matanza colectiva que desequilibra la relación de poder sostenida por años en la secta, sin obstruir la lógica abismal de sentidos inconexos y disociaciones en cadena.

Una vez más, el Otro Lugar es la puerta abierta a la fascinación que engaña, a la suspensión de reglas que anuncia la amenaza, el heredero desaparecido y hallado (el cadáver de Eddie, el ahorcado que no tiene sombra), el árbol de manos y el Valle de los Torsos resultan atractivos turísticos para los Reyes, que ponderan en su favor la impunidad de la sangre derramada, mientras piensan en los beneficios que extraerán en el contacto con lo inasible. En este episodio, la trampa tiene dos formas, la del pantano con manos que se alargan para “tomar” a los Iniciados, y la atracción de las fantasmagorías que ahogan a la familia Reyes con su lógica aplastante y gangrenosa, que se asfixian en lo pútrido de sus crímenes: “había un bochorno en el aire, un tufo de carne vieja y cripta bajo el sol, de leche en mal estado, de sangre menstrual y aliento de hambre, de dientes sucios. La respiración de una boca mugrienta” (Enríquez 2019: 662).

Para el momento en que el Otro Lugar dispone la forma de una boca y despliega en el ambiente la fetidez que revela su hambre, la trampa es ya una condena. El despertar tétrico de la venganza asimila el espacio con lo monstruoso de una inversión, lo que

parecía un beneficio, es ahora la condena al eterno sufrimiento de lo movedizo, inconsistente y pegadizo del vacío: “Todo despertaba y reptaba, fluía, sacaba la lengua, babeaba” (Enríquez 2019: 663). El escenario zombi se moviliza para atrapar a los iniciados a la vez que deja escapar a Gaspar y Stephen tras las huellas de caminos que se abren para desplegar el hilo tendido por una Ariadna espectral, a quien no pueden ver porque va adelante, aunque también los acecha.

El pasado repta con monstruosa inconsistencia, persigue y espanta a Gaspar, por eso la persecución toma la forma de los jadeos de los abuelos Reyes, empantanados en ese infierno de restos de su masacre. Lejos de una decisión consciente, esta venganza tiene la forma de una intuición subversiva sutil, una confabulación obligada con Stephen que deviene en una mirada cínica sobre el futuro en un encuentro rechazado con el destino. La huella de lo individual se borra tras un destino que a cada paso parece incumplir la determinación del tiempo y sus continuidades. Las purgas en la Orden se acumulan como una especie de historia repetida, y los ausentes siguen cazando en los rincones de un país terrorífico tras las puertas de lo cotidiano. El futuro, en este sentido, es un fragmento sustraído de lo infinito, percibido desde el presente desquiciado, asediado por fantasmas que cazan en la Oscuridad, y tiene la forma del insistente golpeteo de nudillos en la puerta y la pregunta de Gaspar a la entrada del Otro Lugar: “Adela”.

### **... Es una parte del todo**

Personajes que intentan transformar su destino mientras confirman su validez con cada gesto, restos de universos despedazados en un lugar accesible solo a algunos, una laberíntica y cruel Oscuridad que intentan descifrar los poderosos para perpetuar su dominio, masacres que se acumulan dejando sin respuesta a la pregunta por el porvenir.

En medio de estos restos, lo que sostiene las asociaciones y conexiones secretas entre Juan y Gaspar, Juan y Stephen es el lenguaje secreto, telepático, inspirado en *La mano izquierda de la oscuridad*. La potencia de este mensaje clandestino se confirma en lo que no existe, ya que su fuerza reside en la disociación entre lo que hablan los confabulados y lo que los otros escuchan. La resistencia al realismo capitalista requiere de estos lenguajes secretos, que operen en el límite del extrañamiento para imaginar alternativas im-possibles.

La variación de la forma literaria toma, en *Nuestra parte de noche*, la consistencia de la superposición de matrices discursivas que construyen un mundo inhumano, donde el tiempo no lineal desordena los planos de la existencia y traza túneles que van de los escenarios urbanos a los bosques de la Oscuridad. El *new weird* privilegia estas distancias inconmensurables entre prácticas de lo terrenal y lo mágico, de lo individual y lo colectivo, lo imaginario y lo verdadero hasta desbordar los límites de la ficción. Lo sobrenatural, que exhibe el simulacro de lo real, se combina con lo bizarro, que hiperboliza lo nuevo en tanto desconectado de lo conocido. Sumado a esto, el destino desajusta la temporalidad finita, con asaltos de fantasmagorías del pasado y reinenciones del presente privado (y desquiciado) a partir de las fantasías comunitarias.

Con una apariencia arcaica, el destino pareciera no tener asidero en las sociedades capitalistas actuales, que lo reemplazan por la idea del progreso y la acumulación lineal e infinita. Con una referencia a lo irracional de la magia y el esoterismo, lo sobrenatural compone un escenario de nostalgia que reenvía a los cuestionamientos góticos sobre las insuficiencias del racionalismo. Ante la falacia de lo esperado y la causalidad de una moral que promete resultados coherentes con riesgos, lo bizarro compone un paisaje de desintegración e impotencia. En diálogo con un futuro insospechable e inhabitable, lo hauntológico queda atascado en la nostalgia de un espectro que se repite en su ausencia.

¿Estamos en presencia entonces de un nuevo extraño o de una fórmula que repite con pereza el efecto de las singularidades establecidas por la fantasía, la ciencia ficción, lo gótico o el terror? En todo caso, la idea del *new weird* tiene una ventaja, la de desnaturalizar lo contenido en el sentido común, resistir a las categorías y componer una experiencia que no puede entenderse en virtud de los límites impuestos por el conocimiento hegemónico.

Finalmente, nos permitimos una metáfora monstruosa para sintetizar la apropiación del *new weird* en Argentina. A estas alturas, el espectro inhumano que representa el género en su versión local no es ya calavera-pulpo de Miéville, es el invunche de Enríquez. Este guardián de los secretos sectarios del capital habita en el sótano de la casa selvática del norte misionero, bajo el dominio de la condesa sangrienta de *Nuestra parte de noche*, la temible Mercedes Bradford. El invunche es una criatura de entre seis meses y un año, que ha sido fracturada y deformada, con el pecho hendido por el injerto de su propio brazo derecho en un agujero que no cicatriza, y la cabeza dada vuelta. Mira hacia atrás, como el ángel de la historia benjaminiano, camina hacia la catástrofe sin dejar de ver los restos de caos que deja a su paso. La cabeza girada en dirección a la espalda alegoriza un gesto hauntológico, porque el pasado acecha ante la imposibilidad de la supervivencia vista desde un presente desgarrado. En la figura del invunche, no obstante, se cifra el secreto incontestable de la resistencia, atravesar su vigilancia es hallar los secretos de una Oscuridad que tiene la sospechosa forma de lo colectivo, y desde cuya sombra accedemos solo a nuestra parte de noche.

## Bibliografía

- Arán, Pampa (2021). "La proyección del gótico en la última novela de Mariana Enríquez". En Adriana L. Goicochea, *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Viedma: Etiqueta negra. (21-28)
- Cisco, Michael (2021). *Weird Fiction. A Genre Study*. New York: Palgrave MacMillan.
- Cortázar, Julio (2014). "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". En Julio Cortázar; Saúl Sosnowski (Ed.) *Obra Crítica*. Buenos Aires: Alfaguara. (75-84)
- Derrida, Jaques (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Enriquez, Mariana (2019). *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama.
- Fisher, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, Mark (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Jameson, Fredric (1988). "Cognitive Mapping". En Cary Nelson, & Lawrence Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. London: Urbana: University of Illinois Press. (347-360).
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (2013). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Jameson, Fredric (2015). *Las variaciones de Hegel*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2016). *Marxismo y forma*. Madrid: Akal.
- Mattio, Juan (2020). "Hay más cosas". En Juan Mattio, *Paisajes experimentales. Antología de nueva ficción extraña* (9-17). Buenos Aires: Indómita Luz.
- Miéville, China (2008). "M. R. James and the Quantum Vampire. Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?". *Collapse IV*. (105-128).
- Negróni, María (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sanchiz, Ramiro (17 de marzo de 2023). "30 tesis sobre weird y ciberpunk a clavar en la puerta de la catedral de la literatura". Obtenido de afuerablog: <https://afuerablog.com/2023/03/17/cuaderno-de-afuera-30-tesis-sobre-weird-y-ciberpunk-a-clavar-en-la-puerta-de-la-catedral-de-la-literatura-por-ramiro-sanchiz/>
- VanderMeer, Jeff (2008). "The New Weird: "It's Alive?"". En Anne Vandermeer, & Jeff Vandermeer, *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications. (ix-xiii)

Vedda, Miguel. (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires. Cuarenta Ríos.

Weinstock, Jeffrey Andrew. (2016). "The New Weird". En Ken Gelder (Ed.), *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*. Londres: Palgrave Macmillan. (177-199).